

Minimum środków, maksimum wyrazu

AUTOR: BARBARA OSTERLOFF

Marek Chowaniec do każdego z kolejnych zadań podchodzi z przeświadczeniem, że jego rola/praca musi być w znacznym stopniu „usługowa”, co wcale jej ujmy nie przynosi. Niemniej, jak podkreśla: „Musi być partnerstwo, reżyseria i scenografia to są dziedziny nierozzerwalne”.

1.

■ Nie potrafię powiedzieć, kiedy spotkaliśmy się po raz pierwszy. Może w roku 2002, kiedy, za namową Pawła Dobrzyckiego, zaczynałam wykłady dla scenografów w Akademii Sztuk Pięknych w pałacu Czapskich na Krakowskim Przedmieściu? A może trochę później? Tak czy inaczej, Marek Chowaniec należał już wtedy do grona pedagogów warszawskiej uczelni, prowadził zajęcia w Pracowni Projektowania Scenografii Telewizyjnej i Filmowej. W latach następnych formy organizacyjne i profile pracowni, w których uczył, zmieniały się, a on zdobywał kolejne tytuły naukowe. Dzisiaj, już jako profesor belwederski, uczy projektowania scenografii teatralnej, koncertów i widowisk. Co ciekawe, jego droga przez warszawską ASP rozpoczęła się od studiów na Wydziale Architektury Wnętrz. Dopiero po dwóch latach (takie były przepisy) mógł rozpocząć studia scenograficzne w Międzywydziałowej Katedrze Scenografii, które wspomina jako wyjątkowe.

Przed wszystkim dlatego, że po pierwszym semestrze roku akademickiego okazało się, iż jest studentem jedynym, dwaj pozostali z nauki zrezygnowali. Profesorowie mieli dla niego czas, z którego chętnie korzystał. Najważniejszy z nich, Andrzej Sadowski, scenograf wybitny, był zawodowym perfekcjonistą i artystycznym autorytetem. Jak wspomina Chowaniec: „Wszystko miał w małym palcu, i wszystko precyzyjne – poddane niezwyklej świadomości użytych środków inscenizacji; jak sięgał do baroku, to było to barokowe. Minimum środków, maksimum wyrazu. I to jest to, co ja do dzisiaj lubię w scenografii”¹. Z kolei Marcin Jarnuszkiewicz, dla którego profesor Sadowski także był mistrzem, stał niejako po drugiej stronie, interesował go świat teatru, w którym muzyka stanowi medium dla obrazu. Świadectwem takiego myślenia były jego autorskie spektakle, *Pasja* czy *Patmos*. Ale przecież obaj ci pedagodzy byli zgodni co do tego, że „scenograf to jest zawód praktyczny”. Uważali, że należy się go uczyć w różnych przestrzeniach, poznając rozmaite media. Sam Chowaniec przyznaje, że jego studia scenograficzne były dość nietypowe:

[...] takich studiów klasycznych – uczelnia, zajęcia – właściwie nie miałem. Spotykaliśmy się w domu albo u Marcina, albo u Irenki Biegańskiej, znakomitej projektantki kostiumów. Po sąsiedzku także z rzeźbiarzem Romanem Woźniakiem, z którym mieliśmy zajęcia performatywne, tworzyliśmy instalacje, a także małe etiudy teatralne.

Zakończyły się te studia dyplomem w pracowni profesora Andrzeja Sadowskiego i aneksem w pracowni profesora Janusza Sosnowskiego (1993). Po sześciu latach Marek Chowaniec powrócił do ASP już w charakterze wykładowcy. Owe lata były dla niego czasem szybkiego, intensywnego wchodzenia w zawód.

2.

W roku 1992 Chowaniec debiutował jako scenograf w teatrze dramatycznym. Krzysztof Kolberger zaprosił go do pracy nad spektaklem dyplomowym studentów Wydziału Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej i Filmowej w Łodzi. Premiera *Miłości i gniewu* Johna Osborne’a odbyła się 23 listopada 1992 roku w Północnym Centrum Sztuki w Warszawie, potem przekształconym w Teatr Komedia. W kilkanaście miesięcy później przyszedł czas na debiut telewizyjny, realizację 35 maja Ericha Kästnera, uroczej, pełnej humoru opowieści dla dzieci. Reżyserował Krzysztof Zaleski, z którym wkrótce przygotował drugą premierę, blues operę Jacka Kaczmarskiego i Jerzego Satanowskiego pod tytułem *Kuglarze i wisielcy* w poznańskim Teatrze Nowym (1994). Pokazana w Warszawie zrobiła prawdziwą furorę. Jak pisał Olgierd Błazewicz:

Kiedy kurtyna idzie w górę, widzowie przenoszą się do osiemnastowiecznej Anglii. Najpierw wśród plebsu i wędrownych kuglarzy do gospody, potem na dwór królewski. Kto czytał romantyczną powieść Victora Hugo *Człowiek śmiechu*, bez trudu rozpozna zaczerpniętą z niej intrygę oraz występujące w niej postaci. Ale w tym przedstawieniu wszystko ma inny wymiar. Ubranie zostało w rozśpiewany teatr, w muzykę, piosenki, sceny i obrazy².



Plan zdjęciowy spektaklu *Rysa*, reż. Krzysztof Zaleski, scenogr. Marek Chowaniec, Teatr Telewizji (2002)

Trzeba dodać, że Zaleski był już wtedy reżyserem doświadczonym, legitymującym się uznanym dorobkiem. Jeszcze podczas studiów reżyserskich w warszawskiej PWST przygotował *Ślub* Witolda Gombrowicza (1974), świetnie przyjęty, choć w tym samym czasie oglądaliśmy w Teatrze Dramatycznym inscenizację Jerzego Jarockiego. Potem przyszły kolejne przedstawienia na stołecznych scenach. W Teatrze Współczesnym: *Przebudzenie wiosny* Franka Wedekinda (1978), *Smok* Eugeniusza Szwarca we współpracy z Januszem Wiśniewskim (1981) i *Mahagonny* Bertolta Brechta i Kūrta Weilla (1982). W Teatrze Dramatycznym legendarny *Ksiądz Marek* Juliusza Słowackiego (1983) ze Zbigniewem Zapasiewiczem w roli tytułowej, zaś w Teatrze Ateneum *Mała apokalipsa* według Tadeusza Konwickiego (1989) i *Burza* Williama Szekspira z Gustawem Holoubkiem jako Prosperem (1991). Zaleski tworzył teatr, którego fundamentem była precyzyjna analiza literacka utworu. Jednocześnie był to teatr stylistycznie różnorodny i warsztatowo perfekcyjny, dopracowany w każdym szczególe, także w słowie traktowanym z wyjątkową uwagą i wrażliwością.

Dla początkującego w teatrze Chowańca wspomniane podwójne spotkanie, przy 35 maja oraz *Kuglarzach i wisielcach*, miało dalekosiężne następstwa. Otworzyło drogę do wieloletniej współpracy, która przyniosła w sumie dwadzieścia sześć realizacji teatralnych i telewizyjnych. Do każdego z kolejnych zadań Chowaniec podchodził z przeświadczeniem, że jego rola/praca musi być w znacznym stopniu „usługowa”, co wcale jej ujmę nie przynosi. Niemniej, jak podkreśla: „Musi być partnerstwo, reżyseria i scenografia to są dziedziny nierozzerwalne”. O swojej pracy z Zaleskim mówi dzisiaj, że „była bardzo intensywna”.

Polegała na wielokrotnym czytaniu, szukaniu tematu, w obrębie którego mieliśmy tworzyć wspólne przedsięwzięcie. Krzysztof nie dawał informacji, sugestii, co to ma być konkretnie. Lubił odwoływać się do porównań i metafor.

„Marek, ja bym chciał, żeby to było tak. Leci helikopter i nagle zrzuca tutaj wieloryba...” No, domyśl się człowieku, o co chodzi! Na pewno chodziło o to, żeby zbudować coś nieoczekiwanego, rzecz, która ma monumentalną formę i organiczność. Ważna była ta eksplozja, teatralny efekt! Krzysztof był erudyta, do tego biegle pisał, lubił snuć dygresje o literaturze, precyzyjnie opowiadał, skąd się co wzięło, jaki to etap w twórczości autora. Jego wspaniałe opowieści były dla mnie edukacją.

Do najważniejszych spektakli telewizyjnych, które wspólnie zrealizowali, należała *Sprawa Stawrogina* na podstawie *Biesów* Fiodora Dostojewskiego (1997). Chowaniec ceni tę realizację nie tylko z powodu skali wyzwania, które musiał podjąć jako scenograf, ale także z uwagi na, budzącą jego podziw, pracę Zaleskiego. Od celnej adaptacji wybranego wątku z wielkiej powieści, skupionego na tragedii młodych ludzi owładniętych polityczną gorączką i spalających się w nienawiści, poprzez wnikliwą interpretację fenomenu zła, aż po pracę z aktorami, która przyniosła znakomite rezultaty w postaci ról Piotra Adamczyka (Mikołaj Stawrogin), Jarosława Gajewskiego (Piotr Wierchowieński), Andrzeja Hudziaka (Wirgiński) i Marii Pakulnis (Maria Lebiadkin).

Z Zaleskim pracowali też nad cyklem legend o świętych: Krzysztofie, Mikołaju, Wojciechu i Antonim, który powstał na zamówienie Teatru Młodego Widza Telewizji Polskiej w latach 1996–1997. Inspirowany klasycznym tekstem kultury, *Złotą legendą* Jakuba de Voragine, ułożył się ten cykl w niebanalną serię apokryficznych opowieści, osadzonych w polskim pejzażu (plenerami były między innymi zamek w Chęcinach pod Częstochową, Pustynia Błędowska czy Słowiński Park Narodowy), co doskonale sprawdziło się w obiektywie kamery. Jednak nie tylko klasyka, lecz również literatura współczesna wchodziła w zakres ich współpracy. Ważna okazała się *Rysa* Pawła Mossakowskiego (2002), opowieść o przyjaźni kolegów ze szkolnej ławy, Polaka i Żyda, poddanej trudnej próbie w czasach przemian XX wieku. W spektaklu telewizyjnym realia epoki przywołane zostały za pomocą starannie zaprojekto-



fot. Wojtek Jargilo / PAP

Historyja o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim, reż. Jarosław Gajewski, scenogr. Marek Chowaniec, Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie i OPT Gardzienice (2022)

wanych wnętrz z typowymi meblami i detalami (na przykład portretem Stalina czy telewizorem), co pozwalało na bezbłędną identyfikację miejsc akcji: skromnego inteligenckiego mieszkania, siedziby Urzędu Bezpieczeństwa czy biura redakcji gazety. W każdym z czterech aktów (rozgrywających się kolejno w latach: 1942, 1951, 1961 i 1968) scenografia przenosiła widza w czasie, by w finale pozostawić go z dotkliwą wizualną kodą – niemal symbolicznym obrazem opustoszałego mieszkania emigrującego z Polski Szymka (Cezary Kosiński). Zwieńczeniem tych telewizyjnych realizacji stał się spektakl *Księżę Nocy* według prozy Marka Nowakowskiego (2004). Scenografia doskonale oddawała realia i klimat warszawskiego półświatka lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku i została nagrodzona na festiwalu „Dwa Teatry” w Sopocie w 2005 roku. Z tego dossier telewizyjnych spektakli warto jeszcze przypomnieć *Mieszkanie Zojki* Michaiła Bułhakowa (1999) i *Tajnego agenta* według Josepha Conrada (2006).

Co istotne, równolegle powstawały spektakle teatralne Zaleskiego ze scenografią Chowańca. W kameralnym *Garderobianym* Ronalda Harwooda (Teatr Ateneum w Warszawie, 1998), ze świetnymi rolami Gustawa Holoubka (Sir) i Mariana Kociniaka (Norman), oglądaliśmy na scenie teatralną garderobę, której surowość podkreślały ceglane ściany. W spektaklu *Kilka zdarzeń z życia braci Karamazow* na podstawie powieści Dostojewskiego (Teatr Wybrzeże w Gdańsku, 1997) scenografia była „skromna, ale znacząca”, udało się w niej zamknąć „mozaikę postaw i namiętności”³. W widowiskowej *Nie-boskiej komedii* Zygmunta Krasńskiego (Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie, 2006) była dla odmiany monumentalna i prosta jednocześnie. Zbudowana z drewnianych ścian i podestów, wchłonęła wszystkie miejsca akcji: kościół, szpital dla obłąkanych oraz ulicę podczas rewolucyjnego karnawału. Na tym tle świetnie prezentowały się stylizowane kostiumy i „piękne, pełne romantycznego zamglenia sceny ślubu i chrztu”⁴.

Ostatnia teatralna praca z Zaleskim, czyli *Wagon* według cenionych przez reżysera opowiadań Nowakowskiego, powstała w stołecznym Teatrze Współczesnym (2007). Na Scenie w Baraku wykreowano świat głębokiego PRL-u. Dyspozytyw sceny stanowiła niedosłowna konstrukcja, niby to przedział kolejowy z przezroczystymi okienkami w głębi. Na pierwszym planie stały dwie drewniane ławki, które w miarę upływu czasu/akcji, czyli zbliżania się do współczesności, zostały zastąpione przez miękkie kanapy ze skaju. W przyćmionym świetle przemieszczali się w tej przestrzeni ludzie w nieefekownych ubraniach, reprezentanci kilku pokoleń mieszkańców stolicy⁵. Jak pisał Jacek Wakar:

Jest w przedstawieniu [...] smak prawdziwej Warszawy. Tej dawnej, z czasów wojny i nieco późniejszej, powstającej z gruzów, brzmiącej gwarą Powiśla i Pragi, okrzykami pokątnych złodziei obrabiających kolejowe transporty. Na małej scenie Baraku Współczesnego jakby się czuło gryzący zapach alkoholu, aromat wyciąganych z puszek sardynek. Pije się szybko, je łapczywie. Pod osłoną nocy całuje dziewczyny i marzy. Jak w czasach młodości. Jest mit i duch dawnego miasta, jego wielkość i małość⁶.

Nie był to na pewno spektakl rozrachunkowy, raczej sentymentalna podróż w czasie, przywołująca świat fascynujący – mimo wszystko.

3.

Chowaniec pracował z wieloma reżyserami, na wielu polskich scenach, a także w teatrze telewizyjnym i na planach filmowych. Lista nazwisk jest długa⁷, kilka z nich się powtarza. Scenograf szybko znalazł wspólny język z nieżyjącym już Krzysztofem Nazarem. Najpierw spotkali się w gdańskim Teatrze Wybrzeże, gdzie zrealizowali sztukę Petera Weissa *Marat/Sade* (1998) jako totalny *grande spectacle*, atakujący wszystkie zmysły widza. Wkrótce potem, dzięki Nazarowi, Chowaniec spróbował swoich sił w nowym gatunku – operze. W tym samym



fot. Wojciech Surdziel / Agencja Wyborcza.pl

Romeo i Julia, reż. Janusz Józefowicz, scenogr. Marek Chowaniec, Torwar (2004)

roku przygotował scenografię do *Czarnej maski* Krzysztofa Pendereckiego.

Krakowska wersja niezwyklego dramatu-opery uradowała widzów znakomitą scenografią Marka Chowańca i wysmakowanymi kostiumami Zofii de Ines. Wielka sala domu burmistrza z pięknie rzeźbioną galerią sprzyjała rozgrywającym się przy okrągłym stole rozedrganym oblędem dialogom. Zza potężnych okien galerii wdierał się do niej karnawał i panująca w mieście zaraza⁸.

Dziesięć lat później Nazar przygotował *Damę pikową* Piotra Czajkowskiego również w Operze Krakowskiej (gościnnie wystawioną na deskach Teatru im. Juliusza Słowackiego). W roku 2010, w bydgoskiej Operze Nova zrealizowali jeszcze *Giocondę* Amilcare Ponchiello, uwspółcześniając realia siedemnastowiecznej Wenecji. Nazar tworzył pełne rozmachu i rytmu widowiska, które na długo zostawały w pamięci, choć budziły też kontrowersje. We wszystkich wspólnych realizacjach Chowaniec miał do dyspozycji bogate siły i środki. Potrafił je wykorzystać. Tworzył monumentalne, syntetyczne przestrzenie, w których umieszczał znaki identyfikacji odnoszące się do realiów epoki, czasu i miejsca akcji. Po raz kolejny ujawniła się tutaj jedna z najważniejszych cech jego prac. Są one bardziej architektoniczne niż malarskie, toteż śmiało można je wpisać w tradycję warszawskiej, a nie krakowskiej szkoły scenografii. Nie znaczy to wcale, że od koloru Chowaniec ucieka; nadzwyczajne malarskie efekty potrafi osiągnąć, posługując się światłem zarówno w kameralnych spektaklach, jak i w dużych widowiskach. Trzeba jednak

dopowiedzieć, że nie korzysta z możliwości operowania kolorem (i formą), jakie stwarza projektowanie kostiumów. Zdaje się w tej sprawie na znakomite specjalistki, jak wspomniana Zofia de Ines, Dorota Roqueplo czy Anna Adamek (notabene jego wychowanka i asystentka z ASP). Sam skupia się na architekturze przestrzeni, którą projektuje z imponującym znanstwem i biegłością techniczną. W jego archiwum artystycznym znajdują się perfekcyjne szkice techniczne na papierze milimetrowym obok sugestywnych artystycznych projektów w technice akwareli i tradycyjnych modeli przestrzennych w zmniejszonej skali. Przenosi te projekty na scenę z żelazną logiką i konsekwencją, dbając nie tylko o stronę wizualną, ale także o spójność świata przedstawionego i jego organiczną łączność z założeniami inscenizacji. A potem, jak mówi:

[...] przychodzi najpiękniejszy moment, kiedy widzę na scenie to wszystko, co było w wyobraźni, po długich bojach, harówce w pracowniach. Czasem bywa to moment ulgi, radości, bo jakiś cud dzieje się na scenie, i zapominam, że... ja to zrobiłem. Ale, szczerze mówiąc, rzadko to się zdarza.

4.

Zdarzało się to jednak i nadal zdarza również w innym rodzaju teatrze muzycznym. Najpierw na musicalowej scenie stołecznego Teatru Buffo, gdzie debiutował scenografią do recitalu *Bajor w Buffo* (1994). To początek jego trwającej do dzisiaj współpracy z Januszem Józefowiczem, która przyniosła ponad czterdzieści realizacji o różnym charakterze (ostatnia to *Upić się warto*, 2022). Były wśród nich spektakle teatralne, ale też koncerty oraz eventy, do których tworzył teatralne przestrzenie. Do najważniejszych realizacji należą musicale: *Tyle miłości* (1996),

Piotruś Pan ze zdumiewającymi efektami – ogromną wyspą, poruszaną za pomocą kilku silników i rozkładającą się jak muszla, pływającym pirackim statkiem i dziećmi fruującymi nad głowami widzów (2000), a także *Czarownice z Eastwick* (2003) oraz *Romeo i Julia* (2004). Premiera musicalowej wersji tragedii Szekspira odbyła się w warszawskiej hali Torwar. Ogromna inscenizacja obfitowała w liczne efekty, po scenie jeździły luksusowe auta i motocykle, a aktorzy szybowali w powietrzu. Powrotem do tego tytułu była premiera spektaklu *Romeo i Julia 3D* (2017), zrealizowanego w awangardowej technologii stereoskopowej. Wcześniej, korzystając z tej samej techniki, imponujące efekty wizualne uzyskał Chowaniec w *Policie* (2014). Natomiast ze wspomnianych już koncertów szczególnie istotna była przede wszystkim *Niedziela na Głównym*, poświęcona Wojciechowi Młynarskiemu, a przygotowana na galę Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu (2001). Z Józefowiczem zrealizowali też widowisko plenerowe na warszawskiej Agrykoli z okazji dwusetlecia powstania Księstwa Warszawskiego (2007).

Pozostając w kręgu widowisk muzycznych, warto przywołać również doświadczenia związane z Wojciechem Kępczyńskim i jego Teatrem Roma. Powstały tutaj spektakularne scenografie do musicalowych, pełnych życia i rozmachu widowisk z tłumem wykonawców. W *Miss Saigon* (2000) lądował na scenie helikopter, w *Grease* (2002) wjeżdżał na nią samochód.

5.

W ostatnim czasie Chowaniec pracował nad repertuarem, z którym wcześniej się nie mierzył. W nowo powstałej Pracowni Staropolskiej⁹ podjął się realizacji dawnych dzieł rodzimej literatury, co wiązało się z koniecznością stworzenia przestrzeni odwołującej się do historycznych konwencji teatralnych. Już w *Żywocie Józefa Mikołaja Reja* (2018) oglądaliśmy konstrukcję, która nawiązywała do konwencji sceny szopkowej. Powstała trzypoziomowa „machina do grania staropolszczyzny”, architektura nieduża, ale „wyjątkowo bogata” – jak ocenia badacz staropolszczyzny Patryk Kencki¹⁰. Ta drewniana konstrukcja imponowała funkcjonalnymi rozwiązaniami technicznymi, które dynamizowały przestrzeń (piramidy podnoszone przy pomocy ręcznej dźwigni, kubiki oznaczające między innymi studnię, a także arrasy jako tło, zmieniane w zależności od miejsc akcji). Reżyser spektaklu Jarosław Gajewski przyznaje, że inspiracją była „machina do grania Szekspira” Zofii Wierchowicz. Wyzwaniem zaś mobilność i łatwość montażu.

Prace Chowańca są bardziej architektoniczne niż malarskie, toteż śmiało można je wpisać w tradycję warszawskiej, a nie krakowskiej szkoły scenografii. Nie znaczy to wcale, że od koloru Chowaniec ucieka; nadzwyczajne malarskie efekty potrafi osiągnąć, posługując się światłem zarówno w kameralnych spektaklach, jak i w dużych widowiskach.

Scenograf wykonał to z nadzwyczajną pokorą, najwyższą klasą estetyczną i znakomitą funkcjonalnością – na swój sposób ta jego scenografia „oswajała” i „otwierała” każdą przestrzeń, w której ją stawialiśmy. W kluczowym momencie spektaklu stało w niej dziewiętnaście osób. Kierownik Techniczny i maszyniści z Teatru Narodowego nie mogli się nadziwić jej lekkości. Aktorzy bardzo ją lubili (co, jak mi wiadomo, jest jednym z celów pracy Marka...) ¹¹.

Ta sama konstrukcja sprawdziła się w *Uciechach staropolskich* według Hiacynta Potockiego, w reżyserii Jarosława Kiliana (2019). Została jednak zmodyfikowana według pomysłu reżysera. W jej centrum znalazł się zegar astronomiczny, symbol mijającego czasu i śmierci (wzorowany na zabytkowym zegarze z kolegiaty w Kartuzach); znaczącym elementem scenografii były też, naśladujące drzeworyty, rozwijane kurtyнки. W odmienionej nieco wersji trójpoziomowa „maszyna do grania staropolszczyzny” znalazła się w *Historii o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja Reja, wystawionej w lubelskim Teatrze im. Juliusza Osterwy z udziałem aktorów Ośrodka Praktyk Teatralnych Gardzienice (2022). Pomysł inscenizacyjny zaproponował sam Chowaniec, dla którego inspiracją stały się polichromie, swoista Biblia pauperum, zachowane i odrestaurowane w pochodzącym z XV wieku drewnianym kościele w Domachowie. W lubelskim spektaklu akcja misterium została ujęta we współczesną klamrę. Zespół konserwatorów pracuje na metalowych rusztowaniach nad odnowieniem polichromii w prezbiterium, ktoś znajduje tekst misterium i czyta didaskalia. Lekturę podejmują inni – aktorzy szybko zamieniają robocze fartuchy na biblijne szaty, dzięki czemu polichromie ożywają – rozpoczyna się gra o Zmartwychwstaniu. Ten pomysł zadecydował o całym porządku interpretacyjnym: charakterze postaci, specyfice zadań aktorskich (aktorzy grają po kilka postaci, na przykład Marek Szkoda kreuje Piłata, aptekarza Rubena, Noego, Anioła i Apostoła), a także o kostiumach, a nawet o części koncepcji muzycznej (Maria Pomianowska).

Także z Gajewskim Chowaniec zrealizował *Vatzlava* Sławomira Mrożka w Teatrze Klasyki Polskiej (2021). Jak wspomina reżyser:

Szukaliśmy sposobu na dochowanie wierności Autorowi, którego jedyną wskazówką scenograficzną (dotyczącą przestrzeni) jest: „Scena pusta. Podłoga-podest nachylona ku widowni. Żadnych dekoracji”. Pierwszym rysunkiem-projektem Marka była podłoga nachylona ku widowni, pokryta pięknym parkietem, i zamknięta horyzontem z piękną fotografią spokojnego morza. Zrozumiałem, że chodzi o piękno. Byłem tym zachwycony. Chowaniec umie zachwycać ¹².

1 • Wszystkie cytowane w tekście wypowiedzi Marka Chowańca pochodzą z rozmów z autorką, przeprowadzonych w marcu i kwietniu 2023 roku.

2 • O. Błazewicz, *Kto czuje bluesa?*, „Głos Wielkopolski” nr 58/1995.

3 • PG, *Bracia odeszli*, „Gazeta Pomorska” nr 248/2001.

4 • E. Mazgał, *Poezi i bolszewicy*, „Gazeta Olsztyńska” nr 55/2006.

5 • Spektakl nagrodzony Feliksem Warszawskim za najlepszą reżyserię w sezonie teatralnym 2006/2007.

6 • J. Wakar, *Czas nie fajrantu*, „Dziennik” nr 16/2007.

7 • M.in.: Marcin Jarnuszkiewicz, Tomasz Zygadło, Wojciech Nowak, Krzysztof Jasiński, Agnieszka Lipiec-Wróblewska, Waldemar Modestowicz, Piotr Szulkin, Grzegorz Chrapkiewicz, Krzysztof Zanussi, Márta Mészáros, Jerzy Gruza, Marcin Wrona, Łukasz Wylężałek, Andrzej Strzelecki, Maria Zmarz-Koczanowicz, Stanisław Różewicz, Wojciech Adamczyk.

8 • A. Ginał, *Szaleństwo w szaleństwie*, „Gazeta Krakowska” nr 236/1998.

9 • Pracownia Staropolska powstała jako projekt Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a jego współwykonawcami były Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie oraz Fundacja Uwaga na Kulturę! i Ursynowski Dom Kultury. Pracownia nie miała własnej sceny, spektakle grane były w różnych przestrzeniach.

10 • Wypowiedź z 3 maja 2023 roku, z archiwum autorki.

11 • Relacja z 12 maja 2023 roku, z archiwum autorki.

12 • Tamże.