

WIELKI KAC ALBO GORZKI SMAK WOLNOŚCI

Najważniejszy jak zawsze pozostaje finał. Także dziś, choć jeszcze niedawno wydawało się, że nowa rzeczywistość unieważni tragiczną metaforę chocholego tańca. I *Wesele* pozostanie w annałach historii jako rzecz już całkowicie zdezaktualizowana. A jednak. Ze złotego rogu wolności nie wydobywają się wcale radosne melodie, jakby został na rozstaju dróg „pod figurą” gdzie go zgubił Jasiek „chylając się po czapkę z piór”. Do tańca, jak zwykle czyli od prawie stu lat, „tego gra” słomiane straszdyło z ogrodu. Tylko tym razem weselnicy kołują nie tyle zakłęci, co raczej niezdolni otrzeźwieć z gigantycznego kaca. Upojeni wolnością? Kaskadą bogoojczyźnianych zakłęć?, błazeńskich snów o potędze? A może po prostu radością z odzyskanego śmietnika, którego znów nie ma kto posprzątać. Bo i któż by sprzątał w czyjej głowie.

Nie wystawia się *Wesela* bez powodu, bez słynnej kwestii Gospodarza „w pysk wam mówię litość moję”, słowem bez politycznej potrzeby powiedzenia tego, co tu i teraz najważniejsze. Inaczej mówiąc nie wystawia się tej sztuki bez teatralnego pomysłu na finał, który nie jest po prostu mniej lub bardziej efektywnym zakończeniem spektaklu, lecz zawsze zapisem stanu społecznej świadomości.

W inscenizacji Dejmka, dopiero za sprawą chochoła pojawia się muzyka. Dziwna, całkiem nieweselna. Zgrzytliwe, kalekie dźwięki, które słomiany stwór usiłuje ułożyć w zorganizowaną linię melodii przełamują kompletną ciszę. Te pierwsze i jedyne takt muzyki odsyłały jednocześnie do skrzeczącej, zdeformowanej rzeczywistości. Więc, wydawałoby się, odmiana jest blisko, na wyciągnięcie ręki. Wystarczy niewiele, wyrzucić szaleńczego intruza albo odjąć jego muzyce chorobliwe brzęczenie. Lecz nikt nie czyni żadnego gestu, by wyrwać się z rytmu ironicznej parafrazy oszłoma, choć przecież niejednemu wystarczy

inteligencji i rozsądku, by owo szaleństwo rozpoznać.

Obawiam się jednak, że ci którzy nie widzieli wcześniejszej wersji *Wesela* (z roku 1984) subtelnej zmiany tonu, która dopuszcza do tego pesymistycznego obrazu odrobinę nadziei, mogą jej po prostu nie zauważyć. Mogą też nie pamiętać, że tamto *Wesele* rozegrane konsekwentnie bez jednego taktu muzyki, a więc także bez dynamicznego wirowania weselnych gości w „chacie rozśpiewanej”, kończyło się niemym korowodem postaci, zrezygnowanych i pozbawionych kontaktu z rzeczywistością. Zapatrzonych w portret Matki Boskiej Częstochowskiej wiszący nad wejściem do alkierza. Z braku jakichkolwiek perspektyw i nadziei bohaterowie „*Wesela w domu umarłych*” — pisał *Tygodnik Powszechny*, zdesperowani czekali na cud.

Wesele grane obecnie przy ulicy Karasia, pozostaje podobnie jak tamto, wizerunkiem małych, wydrążonych ludzi niedorośli do swoich ról, którzy zamiast dziś wziąć los w swoje ręce drepczą w takt fałszywej melodii. Zamknięci w przestrzeni bronowickiej chaty, której Krzysztof Pankiewicz dał rozmiary niemal Wawelsko-Piastowskiego dworu zbudowanego z ciężkich, surowo ciosanych bali drewna, wydają się jeszcze bardziej pomniejszeni. Kwestia architektoniczno-ludzkich proporcji, ale nie tylko, przede wszystkim interpretacji. Chata Dejmka to Polska cała, przestronna i jakby nie do końca zagospodarowana, próżno w niej szukać śladów codzienności. Owszem, po środku ogromny stół z weselną zastawą i świecznikami — siedmioramiennym żydowskim i ośmioramiennym ozdobionym polskim orłem. Obok wielka skrzynia malowana i podobnych rozmiarów mieszczańska kanapa, na ścianach obrazy Ostrobramskiej i Częstochowskiej, szable przypięte do

perskiego kobierca, a w kącie piec kaflowy na półtora piętra.

Jest więc wieś i miasto, lud i pany, lecz między sprzętami, podobnie jak między ludźmi, wielkie puste przestrzenie. Od pierwszego podniesienia kurtyny wiadomo, że tu będą rozważane narodowe sprawy, których nie może zakłócać weselna muzyka ani tańce. Dejmek świadomie rezygnuje z przepychu ludowych strojów, by broń Boże tonu serio nie zakłóciła przypadkowa cepeliada. Kostiumy o bardzo oszczędnej ornamentyce, dostrojone kolorystycznie do brązowo-ugrowej tonacji wnętrza jak na starej, sepiowej fotografii. Efekt oddalenia, przygaszonej świetności pogłębia jeszcze zimne światło i prowadzenie aktorów punktówką. Gdy w drugim akcie pojawiają się zjawy, upozowane wedle znaniej malarzkiej ikonografii wydadzą się bardziej kolorowe, niemal bardziej realne niż postacie dramatu. Tak jakby mity i tradycje były dla Polaków wciąż bardziej żywe niż zdegradowana rzeczywistość współczesna, albo jakby nie potrafili się oni uwolnić od ciężaru przeszłości wciąż nostalgią i kultem bohaterskiej świetności zastępując realne myślenie o tym, co tu i teraz, trzeba zrobić.

Konsekwencji Dejmekowi odmówić nie sposób, bohaterowie umieszczeni w tym surowo-monumentalnym wnętrzu od pierwszej sceny wydają się pomniejszeni, niedojrzali, nieodpowiedni, jakby z góry skazani na przegraną. A jednocześnie mało przekonujący w tych swoich solennych tyradach, namaszczonej powadze, niezdolni wypełnić emocjami wielkich pustych przestrzeni. Tylko nielicznym aktorom udaje się przekazać prawdziwe rozterki, wahania postaci, obronić w nich ludzką godność. Czy jest to sprawa nie zawsze doskonałego aktorstwa czy świadomej koncepcji reżysera trudno powiedzieć, dość że skompromitowani pozostają niemal wszyscy, szczególnie postacie chłopów potraktowane zostały jak marionetki nie odgrywające właściwie znaczenia, tak jakby rzecz dotyczyła tylko inteligencji. Bo rzeczywiście reżyser najmocniej godzi w tę warstwę narodu przed nią najważniejsze zadania i największa odpowiedzialność.

Nie było jeszcze Poety (Marek Barbasiewicz), który pozostawałby tak skończonym megalomanem zapatrzonym w urodę słów

jakie sam produkuje i urodę własną. Poety pozostającego tak obojętnym na to, co się wokół niego dzieje, nawet na kobiety, z którymi przecież nieprzymuszony flirtuje. Na przykład z Maryną, panną z własnej sfery, która tej nocy uległa zdumieniu dojrawszy żywioł uczuć objawiający się poza słowami, przez zmysły, wrażenia, doznania. Halina Łabonarska prowadzi swą rolę w skupieniu kontrapunktując za każdym razem liryzm i zachwyty mądrym sceptycyzmem. Przed takimi inteligentnymi pannami kabotyni uciekali zawsze gdzie pieprz rośnie, więc nic dziwnego, że jej rozmowy z Poetą toczą się jak dwa monologi. Natomiast Rachela wiotka, wysoka postać o rozedrganej poetycką melancholią wyobraźni powinna Poetę zainteresować. Zwłaszcza, że Hanna Stankówna rysuje Rachelę wyraźną, domkniętą kreską Beardsley'a raczej, niezupełnie więc jak chciał Wyspiański rozmazanymi pociągnięciami pędzla prerafaelity Burne-Jonesa. Taka skończona w rysunku postać powinna Poetę zainteresować choćby z powodów estetycznych, jako osobliwy gatunek w ogrodzie swojskości. Nic z tego, każdy dialog pozostaje z jego strony unikiem, jakby instynktownie bronił się przed Rachelą, wyczuwając jej talent poetycki o wiele silniejszy niż własny. Może tego pustego estety nie interesują kobiety wnoszące w świat myśli egzystencjalne miazmaty, cały brud życia.

Bezwolny, jakoś pospolicie skapcianiły wydaje się Pan Młody Damiana Damięckiego. Ot, zwyczajny inteligent z miasta, któremu bieda zjadła ambicje, z zadatkami na pantoflarza, tę rolę niechybnie zafunduje mu świeżo poślubiona małżonka. W interpretacji Olgi Sawickiej Panna Młoda staje się osobką butną, pewną siebie, która z prawdziwego ludu już się wysferzyła. Raczej jest córką bogatego badylarza z mercedesem, niż chłopą z morgami. Baczenie przypatruje się miastowym panom, bo sprytna i szybko chciałaby się zaadoptować do nowego środowiska.

Co wcale nie znaczy, że chciałaby dotrzeć do wartości innego świata, jeśli jeszcze istnieją. Jakże miałyby zrozumieć taka panna choćby Gospodarza, który z determinacją broni godności inteligenta. Broni form obyczaju i tradycji, w końcu one jak gorset trzymają nawet słaby charakter, choć go nie zastąpią. Gospo-

darz Zapasiewicza nawet gdy pijany stara się trzymać fason. Obca mu zupełnie szaleńcza dezynwoltura, niekontrolowane gesty. Powaga i dobre maniery wprawdzie kryją całkiem pospolite wady, ale i tak okazują się lepsze niż brak formy. Kindersztuba, oto co pozostaje dzisiejszym inteligentom. Chorym na brak woli, koncepcji sensownego działania, pobrząkującym anachroniczną szabelką, wiecznie ustrojonym w godnościowe role przejęte od przodków. Nos Bogdana Baera w pijacko-napoleońskich pozach świetnie obnaża cały mit szlachecko-ułańskiej dzielności.

Intencje reżysera pozostają aż nadto czytelne i trudno jego interpretacji odmówić przenikliwej trafności. Także goryczy, rzadko inteligencja polska, której przypadła rola przewodnika narodu sportretowana zostaje bardziej zjadliwie. Tak wyraźnego oskarżenia elit intelektualnych ślepych na rzeczywiste potrzeby społeczne, zajętych papuzim paplaniem frazesów, które sami co chwila dezawuuują, głuchych na to, co wartościowego tak blisko, czym żywi się kultura narodu, chyba jeszcze nie było.

Nie było chyba jeszcze inscenizacji tak świadome i konsekwentnie łamiącej teatralną tradycję. Wyeliminowanie muzyki, ruchu, barwnej ludowości opłaca się złamaniem artystycznej struktury utworu. Jak by nie było *Wesele* jest zabawą, ludowym festywnym, szopką, tragiczną wizją i ironicznym szyderstwem — tym wszystkim po trochu i tym wszystkim naraz — nie tylko, choć także, polityczną publicystyką. Nie jestem pewna czy dla czystości wyводу warto było dokonywać tak daleko idących uproszczeń. *Wesele* Dejmka pozostaje gorzką diagnozą, zjadliwą publicystyką i szyderczym ostrzeżeniem, jakże ważnym i jakże potrzebnym. Jednakże estetyka jego teatru solennie dostojnego, w którym się przede wszystkim słucha i myśli sprawia, że *Wesele* Wyspiańskiego, który pesymizm łagodził zachwytem nad urodą świata, nie błyszczy i nie porwa swoją bolesną prawdą, tak jakby mogło.

Andrzej Wajda wystawiając je w Starym Teatrze posłużył się zupełnie odmienną technologią reżyserowania. Pisał wprawdzie — „Niech więc poezja *Wesela* stanie się tym

razem jego głównym tematem, nurtem zmagania aktorów i reżysera. Może w ten sposób Nasza Publiczność poczuje się wolna i odnajdzie siebie w innym, nowym Kraju” — co mogło sugerować zupełny brak pomysłu poza zobowiązaniem zrealizowania narodowej sztuki na czerwcowe Sympozjum Konferencji Bezpieczeństwa i Współpracy w Europie, ale na szczęście, nie tylko poezja stała się tematem jego spektaklu. Wajda po raz kolejny zawieź tu co w teatrze najważniejsze — aktorem. Wspaniałym krakowskim aktorem, który oprócz tego, że zawsze chęć z nim pracować, choć rzadko ma dla nich dostateczną ilość czasu, to jeszcze potrafią niezawodną intuicją odgadnąć, co z substancji własnych osobowości i potocznych nawet doświadczeń może służyć sztuce. Żyjąc w Krakowie doskonale zdają sobie sprawę jak rzeczywistość prapremierowego *Wesela* odbija się jeszcze refleksami w żyjących tu ludziach i architekturze cudownie konserwującej obyczaje.

Każdy z nich musiał się znaleźć w mieszkaniu krakowskiej radczyni, dziennikarza, wszystko jedno, poety, profesora czy dziwaka by zakosztować smaku bufonady uprawianej nieustannie dla innych. Zrodzonej z nieusuwalnej potrzeby teatralizowania własnego życia. Krakowskie mieszczaństwo dawno odkryło sekret dominacji przez aktorstwo, i dziś jeszcze, niektórzy osiągnęli w tej konkurencji niedoścignione mistrzostwo. Gdzież trudniej niż w Krakowie o szczerą rozmowę bez fajerwerku ochów oraz zbędnych, a jakże malowniczych, gestów. Gdzież łatwiej o dobry jubileusz lub pogrzeb, przecież nie bez powodu tam zawsze się udają. Złośliwi mówią, że to kult tradycji; jedynym przemysłem żyjącym Golicie i Głódomerię były fety i truposze.

Każdy z aktorów mija nie tylko kwaciarki na Rynku, także na każdej ulicy wiejskie kobiety handlujące czym mają z koszyka, albo osobliwe typy w rodzaju staruszka sprzedającego, jak za czk monarchii, po niemiecku lub po polsku, czereśnie na kubki. Któż jak nie aktorzy tego zespołu znają lepiej lud krakowski z jego śpiewną mową, trzeźwym rozsądkiem i zamięłowaniem do parady.

Tylko pozornie są to sprawy drugorzędne nie mające specjalnego znaczenia. Wajda jed-

nak bardzo świadomie, podobnie jak w maratonie *Z biegiem lat, z biegiem dni* korzysta ze specyficznej atmosfery miasta. Doskonale zdaje sobie sprawę, że właśnie ci aktorzy potrafią nasycić postacie sztucznością jaką tylko tu posługują się na co dzień normalni ludzie, tak, by wykreować jej całkowitą naturalność. Że potrafią powtórzyć autentyczną intonację gwary z charakterystycznym zmiękczaniem głosek, by brzmiała ze sceny jak śpiewna poezja. I, że wreszcie mogą z tego co własne i cudze, prywatne i udane, autentyczne i pozorne wytworzyć niezwykle stop życia i sztuki jakim jest *Wesele*.

Odkryciem tego przedstawienia nie jest jakiś inscenizacyjny olśniewający pomysł, jak np. *Hamlet* w garderobie, jedna idea—wytrych podporządkowująca inne znaczenia lecz przede wszystkim aktorstwo. Intensywne, nasycone prawdą życia i prawdą sceny. Ale najważniejsze, że spod pozoru słów i masek jakie przywdziali na tę wesołą noc bohaterowie, wydobywające ich najbardziej prywatną, egzystencjalną prawdę.

Bardzo trudne przy tym do opisania bez paru wyjaśnień. Kluczem sukcesu pozostaje obsada, a jej najważniejszymi punktami Jan Peszek jako Pan Młody i Andrzej Grabowski w roli Jaśka. Obaj związani z twórczością Bogusława Schaeffera jako wykonawcy jego *Audencji*, *Scenariuszy* — utworów pisanych dla tzw. teatru instrumentalnego, prezentują odmienny rodzaj aktorstwa, odświeżający także innych autorów. Polega ono, najgrubiej mówiąc, na odkłamywaniu teatralnej rzeczywistości, demonstrowaniu sztuczności i pozorów w sposób tak jawny, że aktorzy bywają posądzeni o używanie własnej prywatności na scenie, podczas gdy jest to tylko świadome granie niższych rejonów egzystencji. W każdym razie obaj świetnie sobie radzą z pokazywaniem górnych i dolnych, duchowych i zmysłowych poziomów istnienia postaci. Wajda niezwykle wyczulony na to, co nowego robią inni, zawsze umiał spożytkować ich umiejętności, szczególnie już ukształtowanych aktorów, dla własnych celów.

Pan Młody Peszka jest tu zatem figurą modelową. Z początku jak wszyscy w wirującym tłumie, rozbawiony, tańczy, aż wióry lecą z podłogi. Entuzjazm usprawiedliwiony cał-

kowicie, wszak to jego wesele. W miarę upływu czasu coraz bardziej sceptyczny, coraz bardziej pijany i prywatny. W scenie z Jagusią (Dorotą Segdą) taką młodzieńką, wystrojoną jak lalka, i strasznie naiwną pojawia się ledwie zamyślenie, mimowiedny gest rozczarowania. W rozmowie z Radczynią jeszcze kaskadą słów — „byłe ładnie grajcy grali” — zagaduje własne wątpliwości; będzie dobrze, powinno być dobrze. Ale już w rozmowie z Rachelą bardzo sceptyczną i rozsądną coraz wyraźniej racjonalizuje — „kiedy pod spód nic nie wdziewam, od razu się lepiej miewam”, ale już wtedy wie, że pomysł ze ślubem był raczej kiepski i wiele nie rozwiąże. „Życie było zbyt zawite /miło snami uciec z życia” — to jego całkiem świadoma filozofia, więc teraz do faktów trzeba dorabiać ideologię, tylko coraz trudniej. Pan Młody Peszka stopniowo porzuca rolę szczęśliwego oblubieńca, entuzjazm na rzecz autorefleksji. Tym gwałtowniej u innych szuka potwierdzenia tego, czego nie znajduje w sobie. Na zewnątrz coraz bardziej sztucznie szczęśliwy, prowokujący, a „prywatnie” coraz bardziej przygnębiony i samotny; alkohol nie tłumii lecz pogłębia rozczarowanie, wyostrza świadomość wewnętrznej pustki.

Podobnej przemianie ulegną inne postacie, spod narzuconych sobie ról coraz jawniej ukazujące prawdziwe twarze. Choćby Poeta Jerzego Treli bardzo poważny i pewny siebie jeszcze w scenie z Maryną (Magda Jarosz) dziecinnie tu rozegzaltowaną może spokojnie odgrywać rolę wybrańca losu, rozpościerać pawi ogon własnej poezji. Ale już Rachelę Teresy Budzisz-Krzyżanowskiej kobieta nie obawiająca się autoironii, dojrzała, unikająca zupełnie patetycznych zachwytych wybije go z samozadowolenia. Ten co układać potrafi wielce melodramatyczne strofy o wichrach uczuć, burzach namiętności prowadzić nieobowiązującą salonową konwersację, stanie zdumiony przed kimś, dla kogo poezja ma smak czarnego chleba, zapach pól, barwę rozczarowania. Po tym spotkaniu samoocena Poety wyraźnie niżkuje, aż do całkowitej autodemaskacji marnego talentu nastrojonego na fałszywie romantyczne tony.

Także Dziennikarz Krzysztofa Globisza przyglądający się zimnym okiem zabawie, pobjędzie się złudzeń przede wszystkim na

temat polityki, w którą wciąż pozostaje zaangażowany. W roli Stańczyka z Matejkowskiego obrazu, zobaczy głównego błazna tej nocy — Pana Młodego. Zamiast kaduceusza mącącego narodową kadmę wetknie mu w rękę nie numer stańczykowskiego *Czasu* z przełomu stuleci, lecz współczesną gazetę krakowskich konserwatystów spod znaku ZCHN-u, o tym samym tytule.

Najbardziej wyraźnym kontrapunktem tego przedstawienia stała się rola Jaśka. Andrzej Grabowski gra pierwszego družbę z prostackim samouwiebieniem. Chamski i butny, pali papierosy dmuchając dymem w twarz panienkom. Gdy chrapliwym głosem fałszuje — „sprawię sobie złoty dwór” — to aż ciarki przechodzą po plecach, wiadomo jak bezwzględna potrafi być taka pazerność. Ten prymitywny chłop rozumie tylko tyle co jego, co się da zagarnąć pod siebie. Wysłany przez Gospodarza ze złotym rogiem długo sprawdza autentyczność kruszcu — zębem, pazurami. I wcale się nie spieszy, bo cóż z tego będzie miał? W końcu jedzie, zwęszył przygodę, coś nowego, awanturę. Gdy wraca bez rogu, ze sznurem na szyi, trudno go nawet obwiniać, bo czyż można mieć pretensje do durnia, że jest durniem. Lecz nagle w tym beznamiętnym stworzeniu budzi się dusza. Zrazu bezwiednie powtarzając „trza rznąć sieczki, paszę nieść”, Jasiek obiera kartofle z cebryka, by później rozpaczliwie krzycząc „chycicie, broni, chycicie broni” zrozumieć swą misję, niespełnioną szansę.

W finale dopiero widać przemianę jaką przeszli tej nocy bohaterowie. Nawet tak prymitywni barbarzyńcy jak Jasiek potrafili odzyskać świadomość, mimo wszystko. Mimo słomianego chochoła, którego wniósł do izby na własnych plecach. A tacy jak Czepiec (Jerzy Gralek), którzy cały czas szukali ujęcia zaprawionej wódką energii w bijatykach, całkiem wzięć w swe ręce narodowe sprawy, całkiem trzeźwo rozumując, że czynu trzeba, nie gadania.

Niestety, wprowadzicie inteligencji wyzbyli się sztucznych póz oraz złudzeń na własny temat, to i tak nie są zdolni niczego sensownego zaproponować. Przeganiani zresztą przez grożącego kosą Czepca z kanapy, cały czas udają, że nie rozumieją, o co mu chodzi. Pan Młody i Poeta parokrotnie podchodzą do drzwi lecz

„nie” widzą chłopów na błoniach, z nastawionymi kosami. Wołą rzeczywistość brać za majaki skacowanej wyobraźni. Udają bardziej pijanych niż są, naprawdę licząc wyraźnie na to, że za nietrzeźwością łatwiej ukryć kompromitację. Zresztą, mogą rzucić jakiś pomysł, ideę, nawet myśl! Proszę bardzo, w dowolnych ilościach. Ale żeby od razu brać się do działania, strzelać, walczyć, no nie, to zupełnie niesmaczne. Do wielkich spraw nie dorośli, to prawda, ale czy muszą się od razu tego wstydzić? Dlaczego? a czy inni się wstydzą choć tak samo nie dorośli? W normalnym kraju trzeba być serio, odpowiedzialnym, więc gdyby to był normalny kraj... Z tymi prymitywnymi chłopami, z tym zacofaniem, brakiem kultury robić politykę? No jakże?

Najbardziej chcieliby już niczego nie pamiętać jak gospodarz, przynajmniej smacznie się przespał. Tadeusz Huk gramoląc się z fotela rozespany ani rusz nie może sobie przypomnieć, kto tu w nocy był. Nie pomaga mowa Czepca, i tych co widzieli złotą podkowę mimo że nacierają z kosami. Dopiero Gospodyni podając dyskretnie kieliszek wódki, klina po prostu, przywraca mu pamięć. (Świetna rola Anny Dymnej — ciepłej, rozumiejącej więcej niż mówi żony niańczącej niemowlę).

Wernyhora nie przybywa, nie ma dokąd iść i po co. Żadnego „z polską szlachtą, polski lud” nie będzie. Łatwość z jaką Pan Młody, jeszcze przed chwilą zachwycający się witalnością chłopów wraca na kanapę do roli z założoną nogą na nogę, świadczy o tym aż nadto wymownie. Ci chłopci narwani jacyś, naprawdę go przestraszyli. Poetę i Dziennikarza także, o mało ich nie wyrzucili na pole, do broni. Na szczęście krzak róży owinięty w słomę przysiadł na malowanej skrzyni i na skrzypceczkach ładnie gra, och! jak ładnie.

Może to sprawa proporcji znów architektoniczno-ludzkich, że ironia tego spektaklu narasta i gęstnieje w bezruchu chocholego tańca. Chata jak chciał Wyspiański, „siwo bielona”, niska, družbowie pawimi piórami sięgają powały. Ciasno, wszyscy o siebie zawadzają, nawet gdy nie tańczą. Jadalnia ze stołem w głębi, izba weselna na proscenium, wszystko więc dzieje się bardzo blisko. Kameralna perspektywa wyostrza rysy bohaterów, to co czują i mówią widać dokładnie, prawie jak w telewizji.

Być może ta ciasnota i kameralność sprawiają,
że dopiero z bliska widać jak bardzo tym

Teatr Stary w Krakowie — *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Andrzej Wajda, scen. Krystyna Zachwatowicz, muz. Stanisław Radwan. Premiera 1 czerwca 1991 r.

Teatr Polski w Warszawie — *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Kazimierz Dejmek, scen. Krzysztof Pankiewicz. Premiera 5 grudnia 1991 r.

ludziom do siebie daleko, jak nic poza frazesami nie mają sobie do powiedzenia. I jak nic ich nie łączy poza wódką i upodobaniem do teatralizacji życia, nieustannej potrzeby zmieniania ról, w której to konkurencji niektórzy osiągnęli prawdziwe mistrzostwo.

Elżbieta Baniewicz