

Teatr im. J. Słowackiego
w Krakowie

WOJCIECH BOGUSŁAWSKI, JAN STEFANI

C U D M N I E M A N Y, C Z Y L I K R A K O W I A C Y I G Ó R A L E

R E Ź Y S E R I A ■ C E Z A R Y T O M A S Z E W S K I



CUD MNIEMANY, CZYLI KRAKOWIACY I GÓRALE

R E Ź Y S E R I A ■ C E Z A R Y T O M A S Z E W S K I

Libretto **Wojciech Bogusławski**

Muzyka **Jan Stefani**

Adaptacja i dramaturgia . . **Iga Gańczarczyk, Daria Kubisiak**

Scenografia i kostiumy **Bracia**
(Agnieszka Klepacka, Maciej Chorąży)

Aranżacje i kierownictwo muzyczne . . **Tomasz Leszczyński**

Choreografia **Barbara Olech**

Przygotowanie wokalne **Mira Smrek**

Reżyseria światła **Jędrzej Jęcikowski**

Inspicjent **Anna Wójcicka**

Producent **Bartosz Jelonek**

OBSADA

BARTŁOMIEJ **Tomasz Wysocki**

DOROTA **Ewelina Cassette**

WAWRZYŃCOWA **Dorota Godzic**

STARA BABA **Lidia Bogaczówna**

BASIA **Katarzyna Zawiślak-Dolny**

BASIA **Agnieszka Kościelniak**

BASIA **Alina Szczegieliński**

STACH **Mateusz Bieryt**

JONEK **Dominik Stroka**

ZOSIA **Bożena Zawiślak-Dolny**

BARDOS **Daniel Malchar**

BRYNDAS **Antoni Milancej**

MORGAL **Rafał Szumera**

ŚWISTOS **Karol Kubasiewicz**

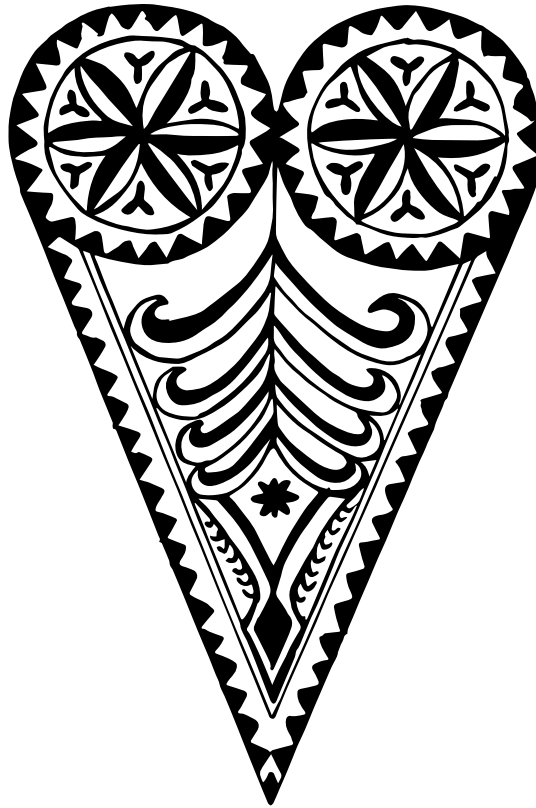
GÓRALKA **Karolina Kazon**

PASTUCH / KOŚCIUSZKO **Oskar Malinowski**

W spektaklu wykorzystano fragment sceny z filmu Andy'ego Warhola *Samotni kowboje*
oraz cytaty z książek: Michała Rauszera *Bękarty pańszczyzny* i Mony Chollet *Czarownice. Niezwyciężona siła kobiet*.

PREMIERA ONLINE 12 GRUDNIA 2020 | GODZ. 18.00 | DUŻA SCENA TEATRU IM. JULIUSZA SŁOWACKIEGO W KRAKOWIE

**Gdzie się w niewoli żyje,
Nie ma tam swej lubości,
Pies na powrozie wyje,
Kazdy pragnie wolności**



LUDZIE DRUGIEJ KATEGORII ▪ Michał Rauszer

Dokładnie 26 lat przed pierwszym wystawieniem *Cudu mniemanego, czyli Krakowiaków i Górali* w trakcie obrad sejmku przegłosowano przyjęcie prawa, które nazwano: „prawami kardynalnymi”. Składało się na nie potwierdzenie wolnej elekcji, nietykalności osobistej szlachty, możliwość wypowiedzenia posłuszeństwa królowi. Ogólnie rzecz biorąc prawa kardynalne gwarantowały dominującą pozycję szlachcie i nienaruszalność jej majątków, prawa własności i przywilejów. Było to potwierdzenie praw i przywilejów, jakimi szlachta cieszyła się dotychczas. Dlaczego więc musiał odbyć się sejm, żeby jeszcze raz powiedzieć to, co i tak było dość oczywiste? Sejm ten odbył się w okresie poważnego kryzysu państwowego. Patronował mu poseł rosyjski Nikołaj Repnin, który kazał oddziałom wojsk rosyjskich otoczyć miejsce obrad, a potwierdzanie praw zatwierdzono w 1775 roku na tak zwanym sejmie rozbiorowym. Gwarantem tych praw stała się cesarzowa rosyjska Katarzyna II, a Rzeczpospolita stała się faktycznie prowincją imperium.

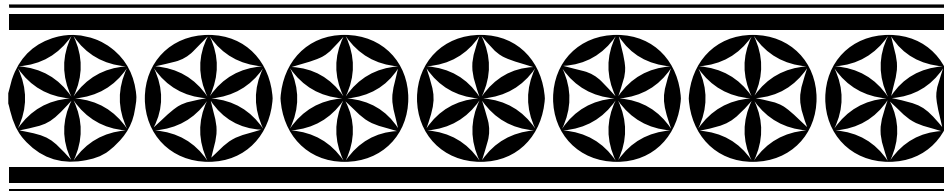
Jeżeliby jacyś chłopci śledzili obrady sejmku, zwróciliby z pewnością uwagę na artykuł XIII praw kardynalnych. Artykuł ten potwierdzał bezwzględne poddaństwo chłopów i utrzymywał pańszczyznę, ale wprowadzał też jedną ważną zmianę. Artykuł ten był pierwszym artykułem, który oficjalnie zakazywał zabijania chłopów. Oficjalnie do czasów uchwalenia tego prawa szlachcic miał prawo zabić chłopca i nie poniósłby za to żadnych konsekwencji. W swoich prywatnych dobrach, był panem i władcą. Prawa kardynalne zabraniały

mu zabijać chłopów, ale kary za to nadal były symboliczne. Morderca musiał zostać schwytany na gorącym uczynku, przy czym świadkami musiało być minimum dwóch innych szlachciców. Spora część szlachty była gotowa zgodzić się na utratę niepodległości byle tylko zachować swoje prawa, a szczególnie władze nad chłopami. Kiedy to zostało im zagwarantowane mogli wreszcie wrócić do swoich dworów i zajmować się ich sielankowością.

Gdybyśmy cofnęli się w czasie od momentu wydania *Krakowiaków* o 63 lata, to z korespondencji między ks. Józefem Pawłowskim a Antonim Lewandowskim dowiedzielibyśmy się, że żeby kupić chłopą należałoby wydać 120 grzywien, tymczasem chłopkę można było nabyć za połowę tej ceny. Ustalenie, choćby rynkowe, ceny za chłopów było ważne. Pozwalało uniknąć nieporozumień i zakłócających dworską sielankę sporów, kiedy takich chłopów sprzedawano, kupowano, przegrywano w karty, bądź oddawano za długi. Mogło się tak dziać dlatego, że około 200 lat wcześniej wprowadzono w Polsce zaostrzoną pańszczyznę. Był to rodzaj pracy niewolnej świadczonej przez chłopów na rzecz pana, której wymiar ustalano dowolnie. Mogła wynosić 1 dzień tygodniowo, mogła też wynosić 8 dni w tygodniu, wtedy poza samym chłopem pracę tę musieli wykonywać także inni domownicy. oza pańszczyznę chłopci płacili jeszcze na rzecz panów czynsze, podatki, dziesięcinę na rzecz kościoła oraz wiele innych opłat, danin i powinności. W tym momencie chłopci zniknęli też z prawodawstwa polskiego. Pan w swoich dobrach stał się władcą nieomalże absolutnym. W tym czasie też kształtował się ustrój Rzeczypospolitej oparty na złotej wolności szlacheckiej. Po połączeniu z wielkim Księstwem Litewskim i utworzeniu Rzeczypospolitej Obojga Narodów pojawił się jednak pewien drobny kłopot. Stan szlachecki rozszerzył się o szlachetnie urodzonych Rusinów, Prusaków i wiele innych języków, narodów, religii i kultur. Jak połączyć to wszystko w jeden organizm państwowy? Szlachta użyła do tego koncepcji narodu polskiego. Oto zdefiniowano polskość przez pryzmat szlacheckości. Pisano, że Polak jest wolny, ma prawo wyboru króla i posiada prawo własności. Polakiem był każdy szlachetnie urodzony. Ukuto wtedy powiedzenie „*gente Ruthenus, natione Polonus*” oznaczające: „z urodzenia Rusin, z narodowości Polak”. Chłopi żadnych z tych praw nie mieli, nie mieli też prawa czuć się Polakami i właściwie do początku XX wieku polskość była dla nich czymś obcym,

czasem niebezpiecznym. Chłopi Polakami stali się na dobrą sprawę dopiero w XX wieku. Zanim to się stało, byli traktowani jako ludzie drugiej kategorii. Nie mieli wpływu na decyzje polityczne dotyczących ich samych. Ich jednym prawem, była praca pańszczyźniana. Rzeczpospolita nie była tutaj wyjątkiem na tle innych państw. W każdym europejskim kraju można było wskazać warstwę posiadającą władzę polityczną czy ekonomiczną oraz warstwę tej władzy pozbawioną. W każdym kraju rządziła jakaś warstwa, która uważała, że ta władza należy się jej i wyłącznie jej z boskiego namaszczenia. W XVIII wieku zaczęło się to zmieniać. Pojawiło się oświecenie, pojawiły się koncepcje praw i wolności, pojawiło się wreszcie pojęcie obywatelskości. To wszystko nie tworzyło się w próżni, bardzo często wynikało z niezgody podporządkowanych na zastaną sytuację. Chłopi krajów europejskich zaczęli coraz głośniej zadawać sobie pytania: czy naprawdę naszym przeznaczeniem jest praca na rzecz innych? Wtórowali im w tym myśliciele i działacze polityczni, którzy jako pierwsi zaczęli zauważać, że każdy człowiek z natury jest wolny i w związku z tym powinien mieć prawa. Z prawem do decydowania o własnym życiu na czele. To właśnie z tych nurtów myślowych wywodziła się postępową szlachta, która zaczęła zauważać, że dotychczasowe zorganizowanie Rzeczypospolitej, opartej na bezwzględny wyzysku chłopów, grozi katastrofą. Państwo było w kryzysie, targane konfliktami religijnymi, cierpiało z braku ośrodka sprawowania niezależnej władzy, pańszczyzna zaczęła wyraźnie wskazywać, że jest systemem ekonomicznie i społecznie nieopłacalnym. Wszyscy ci ludzie postanowili coś z tym zrobić. W tym celu zaangażowano się w projekt, który znamy dzisiaj pod nazwą Konstytucji III Maja. Był to pierwszy dokument po latach, który przyznawał chłopom uniwersalne prawa. Była też szansa, że organizując państwo w oparciu o konstytucję, uda się przezwyciężyć te wszystkie problemy. Działacze odpowiedzialni za kształt i przyjęcie Konstytucji byli jednak w mniejszości i spotkali się z oporem sporej części szlachty, która gotowa była zmienić wszystko po to, żeby wszystko zostało po staremu. Szlachta ta była skłonna zgodzić się nawet na ograniczenie niepodległości i suwerenności kraju, byle tylko zachować swoje przywileje, pańszczyznę i władzę nad chłopami. To wszystko dała im Katarzyna II.

Kiedy 1 marca 1794 roku swoją premierę mieli *Krakowiaczy i Górale* to, że „górale” czyli chłopcy też powinni mieć pewne prawa i nie powinno się na nich patrzeć wyłącznie jako służących do pracy, nie było takie oczywiste. 11 dni po jej premierze w kraju wybuchła Insurekcja Kościuszkowska, w jej ramach Kościuszko przyznał chłopom pewne prawa, a w jednym z bohaterów bitwy pod Racławicami stał się chłop Bartosz Głowacki (właściwie Wojciech Bartos). Pierwszy chłop, który znalazł się w panteonie narodowych bohaterów. W nieodległej Francji wrzała już wtedy Rewolucja Francuska obalająca stary porządek. Do której zresztą wielu ze środowiska twórców Konstytucji III Maja i Insurekcji Kościuszkowskiej zbiegło. W reakcji na Rewolucję Francuską po całym świecie rozlały się mniejsze lub większe bunty podporządkowanych. Niewolnicy powstawali na Haiti, na które zresztą wysłano polskich żołnierzy walczących we Francji, do tłumienia rebelii. Polscy żołnierze schwytani bardzo często przechodzili na stronę powstańców i do dzisiaj w lokalnych dialektach można rozpoznać polskie słowa. Czy dzieło Bogusławskiego było dziełem rewolucyjnym? Z pewnością nie. Było jednak jednym z pierwszych utworów, które włącza chłopów do narodowego imaginarium. Ważność tego aktu możliwa była do odczytania dopiero po latach, kiedy to uznano je za pierwszą operę narodową. Gdzie naród rozumiany był w sposób nowoczesny: ukształtowany przez równość i sprawiedliwość, a nie wyjątkową rolę jednej warstwy.





QUEEROWE COUNTRY

**CZYLI O DZIWACZNYCH WIEŚNIAKACH, ZAMASKOWANYM HOMO-KOWBOJU
I PANSEKSUALNEJ CHRZEŚNICY DOLLY PARTON**

Grzegorz Stępiak

Moje najwcześniejsze świadome wspomnienie związane z muzyką country wyznacza rok 1995 i absolutny hit tamtego okresu – piosenka *Cotton Eye Joe* – notabene szwedzkiego zespołu o wymownej nazwie Rednex. Pamiętam nieustannie wyświetlany przez stację MTV teledysk do tego numeru, w którym grupa samozwańczych „wieśniaków” tańczy w obszarpanych ubraniach, długich, tłustych włosach i podskakuje rytmicznie w takt skocznej melodii. Na ironię zakrawa fakt, że tradycyjny folkowy utwór z połowy dziewiętnastego wieku, śpiewany przez dziesięciolecia przy akompaniamencie banjo lub gitary gdzieś na pustkowiach Teksasu i jego przeróbka, stały się przepustką do międzynarodowej kariery dla kapeli wyrastającego z zupełnie innego kontekstu. Na tym chyba jednak polega tzw. „mobilność kulturowa”, o której pisze chociażby Stephen Greenblatt. W okresie popularności piosenki Rednex zastanawiał mnie przede wszystkim image grupy, odbiegający znacząco od standardów prezentowanych przez muzyczne telewizje. Brudni, umorusani i rozczochrani muzycy oraz wokalistka z rozmazanym makijażem wydali mi się z jednej strony dziwaczni, z drugiej – intrygujący. I choć oczywiście można popatrzeć na wizerunek zespołu jako na utrwalający i powielający najbardziej powszechne i krzywdzące stereotypowe wyobrażenia o mieszkańcach wsi, to jednak muszę przyznać, nawet z perspektywy czasu, że był w tym element perwersyjnej subwersji. Wszak już sama nazwa – Rednex (dosłownie – „wieśniacy”) – przywołuje opresyjny język wykorzystywany przez mieszkańców miast do zaznaczenia swojej wyższościowej, uprzywilejo-

wanej pozycji. W rękach odwołującej się tak silnie do folkowych tradycji kapeli ten obraźliwy termin zostaje pozytywnie i przewrotnie przewartościowany, niczym na początku lat dwięćdziesiątych ubiegłego wieku zwrot *queer* – początkowo przecież oznaczający pogardliwe określenie na głównie homoseksualnych mężczyzn – jakie na język polski można by przetłumaczyć jako „ciota”. Dopiero ruchy aktywistów z grup ACT UP i Queer Nation – walczących o edukację i przerwanie zмовy milczenia amerykańskiego rządu wokół epidemii HIV/AIDS – nadały terminowi *queer* pozytywnych konotacji i uczyniły zeń dumny wyznacznik tożsamościowy. Szybko podchwycony przez teorytyków, którzy zaczęli opisywać płynne i zmienne w czasie modele (homo)seksualności, tworząc podwaliny nowej dyscypliny akademickiej – *queer studies*. Co więcej, muzycy z Rednex, ogrywali swoją dziwność, prezentując się konsekwentnie jako banda „wiejskich dziwadeł” i odsyłając tym samym do drugiego z istotnych oraz pierwotnych znaczeń terminu *queer* – związanych z byciem nieprzystającym do realiów i norm otusiderem. Oczywiście idealnie dla tego wstępu byłoby, gdyby pochodzili nie ze Sztokholmu czy nawet szwedzkiej wioski, ale na przykład z położonej w Tennessee miejsciny. Ale cóż, rok 2020 nauczył nas, że nawet w teorii nie można mieć wszystkiego.

Dwadzieścia kilka lat później po tym, jak na listach przebojów triumfy święciła kapela Rednex, niespodziewanie znalazłem się w jednym z nielicznych w USA gejowskich country barów – Oil Can Harry’s – położonym w Orange County, niedaleko Los Angeles. Razem z bandą wystylizowanych odpowiednio, najczęściej ubranych we flanelowe koszule, džinsy, kapelusze i kowbojki przedstawicieli lokalnej społeczności LGBTQIA, tańczyłem tzw. „line dancing”, którego nauka odbywa się w knajpie w drugi wtorek miesiąca. Ten wywodzący się z tradycji country taniec polega na wykonywaniu ściśle skoordynowanych z całą grupą partycypujących w nim ruchów, które wykonuje się w odpowiednio ustawionych rzędach. Idzie więc o to, żeby cała sala poruszała się w rytmie country piosenek, ale w uporządkowany i zdyscyplinowany sposób, tworząc rodzaj „tanecznych linii” – stąd zresztą wywodzi się jego nazwa. W pewnym momencie stojący na podwyższeniu DJ-homo kowboj -włączył nic innego jak numer *Cotton Eye Joe* i to w wersji Rednex, a cała sala zaczęła ruszać się rytmicznie w starannie rozstawionych rzędach. Pomyślałem wówczas o tak istotnym w procesie queerowego do-

rastania muzycznym zjawisku, które Karen Tongson określa jako „intymność na odległość” („remote intimacy”)¹. Numery muzyczne stają się w tym ujęciu wehikułem tożsamościowym dla dorastających na przedmieściach czy prowincjach queerowych nastolatków i dzieciaków, którzy słuchając ich wyobrażają sobie lepszy, wyzbyty uprzedzeń świat i własne dorosłe życie. A jednocześnie czują poprzez muzyczne medium więź z podobnymi im, mieszkającymi w różnych miastach, krajach czy na innych kontynentach.

Pewnie trochę sentymentalizuję własne doświadczenie, ale w momencie wykonywania „line dancing” w kalifornijskim gay barze, piosenka Rednex stała się dla mnie nie tylko retrospektywnym, bo istniejącym we wspomnieniach, wehikułem tożsamościowym, ale i kapsułą służącą do podróży do przeszłości. Zobaczyłem wtedy siebie z okresu dzieciństwa jak podskakuje nieudolnie do *Cotton Eye Joe* w realiach polskiej, wczesno-kapitalistycznej prowincji lat dziewięćdziesiątych. Tymczasem muzyka country, zderzona z całym queerowym sztafażem knajpy Oil Can Harry’s, sprowadziła mnie gwałtownie do teraźniejszości i zmusiła do pokornego wykonywania kolejnych tanecznych kroków z resztą niegdysiejszych homo-dzieciaków. I nie chwalcąc się, szło mi całkiem nieźle. Albo tak mi się zdaje.

W muzyce i kulturze country jest z pewnością coś, co sprawia, że wystarczy tylko nieco zmieścić optykę i odsłania się przed słuchaczami jej ogromny wywrotowy potencjał. Od swego zarania kojarzona z hiper-męskością, macyzmem, ultra amerykańską figurą „Marlboro Man” i silnymi oraz niestrudzonymi kowbojami – zdobywcami Dzikiego Zachodu – aż prosi się – żeby przyglądnąć się jej przez pryzmat homosocjalnych więzi, relacji i pragnień. e wszak, jak podpowiada Eve Kosofsky Sedgwick, w dużej mierze wyznaczają dynamikę męskich środowisk². Nic dziwnego więc, że wraz z ruchami emancypacyjnymi społeczności gejowsko-lesbijskich lat sześćdziesiątych XX wieku, zaczęto spoglądać na postacie kowbojów, emblematyczne dla kultury country, zwracając uwagę na ich homosocjalne uwikłania i konotacje. Idealnym przykładem jest tu undergroundowy film Andy’ego Warhola – *Samot-*

1 Zob. Karen Tongson, *Queer Suburban Imaginaries*, New York University Press, New York 2011.

2 Zob. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press 1985.

ni *Kowboje* z 1968 roku, który nie tylko wprost pokazuje homoseksualne napięcia pomiędzy tytułowymi bohaterami, ale też przepisuje konwencje westernu i kina drogi. Zdominowane dotąd przez heteronormatywne i patriarchalne wyobrażenia o nierozzerwalnie związanej z nimi maczystowskiej męskości. Podobną strategię *queerowania* (w rozumieniu – nadawania nienormatywnych konotacji) w stosunku do kultury country przyjął kilka dekad później inny amerykański reżyser – Gus Van Sant –opowiadając o lesbijskim ranczo w filmie *I kowbojki mogą marzyć* z 1993 roku. Dekonstruuując zdominowane przez seksistowsko ukształtowane schematy narracyjne modele opowiadania właściwe dla westernu. Trudno w tym kontekście nie wspomnieć o bodaj najśłynniejszym, hollywoodzkim odczytaniu kowbojskiego homoseksualizmu – czyli *Tajemnicy Brokeback Mountain* Anga Lee z 2005. W przeciwieństwie jednak do wspomnianych wcześniej filmów, na próżno szukać tu *queerowych* gatunkowych i kulturowych rewizji, a zamiast tego widzowie oglądają łzawy romans dwójki kowbojów, jaki ma odsłonić przed nimi „prawdy objawione” spod znaku rzekomo uniwersalnego melodramatyzmu.

Muzyka country, tak silnie związana i wyrastająca z terenów wiejskich, uznawanych za „gorszą Amerykę”, na pierwszy rzut oka nijak nie przystaje do kojarzonych z wielkomiejskością subkultur queer. Jack Halberstam określa odpowiedzialne za tę optykę zjawisko mianem „metronormatywności”, wskazując na opresyjne i deprecjonujące wieś narracje, przedstawiające ją jako przestrzeń, z której czym prędzej należy uciec do wielkiego miasta³. Ze sprzeciwu wobec „metronormatywności” wyrasta natomiast książka Scotta Herringa *Another Country. Queer Anti-Urbanism* („Inna wieś. Queerowy anty-urbanizm”). Autor kreśli w niej rodzaj nowej kulturowej mapy pokazującej różne sposoby, na jakie przedstawiciele wiejskich społeczności queerowych tworzą reprezentacje rozsadzające miejską hegemonię. Analizując przykłady zaczerpnięte z literatury, komiksu, performansu, mediów czy studiów nad modą, Herring nie tylko krytykuje metronormatywność, ale proponuje wielopłaszczyznową teorię queerowego anty-urbanizmu, odrzucającego przestrzeń miejską jako jedy-

3 Zob. Judith „Jack” Halberstam, *In a Queer Time & Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York University Press, New York and London 2005.

ną możliwą lokację dla doświadczenia queerowego. Postulat teoretyka wpisuje się w tzw. „rural turn” („wiejski zwrot”), jaki dokonał się w obrębie queer studies na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat. Herring zaznacza: „Ta książka odrywa anty-urbanizm od jego konserwatywnych inklinacji, przekształcając go w taktykę przyjętą przez niemiejsko identyfikujących się przedstawicieli społeczności queerowych: przedstawicieli różnych ras i o odmiennym etnicznym pochodzeniu, niepełnosprawnych, pochodzących z klasy pracującej i mieszkających w obrębie i poza właściwymi metropoliami”⁴. Anty-urbanizm oznacza więc tutaj rodzaj postawy zmierzającej do społecznej i kulturowej transformacji, dla której jedynym możliwym środowiskiem niekoniecznie musi być zindustrializowane miasto. Natomiast queerowy anty-urbanizm staje się strategią oporu wobec amerykańskiej „zbiorowej gejowskiej wyobraźni”, podług której miasto reprezentuje przestrzeń tolerancji i gejowską społeczność jako taką, wieś natomiast symbolizuje prześladowanie i gejowską nieobecność.

Z pewnością anty-urbanizm wpłynął na fakt, że dopiero na początku lat siedemdziesiątych XX wieku pojawili się pierwsi otwarcie queerowi muzycy country. Najsłynniejszym jest tu bez wątpienia Patrick Haggerty i jego zespół – Lavender Country. W dodatku, muzyka country przez dekady była postrzegana jako niezbyt przyjaźnie nastawiona w stosunku do mniejszości seksualnych. Na przestrzeni ostatnich lat wiele zmieniło się jeśli idzie o widzialność i obecność homoseksualnych artystów country. Wystarczy wspomnieć o bezapelacyjnym sukcesie czarnoskórego country rapera Lil Nas X i jego niekwestionowanego hitu ubiegłego roku – *Old Time Road*, z gościnnym udziałem legendy sceny Nashville – stolicy tego muzycznego nurtu – Billy’ego Ray’a Cyrusa. Czy o łzawej, homonormatywnej balladzie, opowiadającej o bolesnym procesie coming-outu przystojnego country-wokalisty – Brandona Stansella, żeby przekonać się, że na gruncie jednej z bardziej patriarchalnych muzycznych scen na naszych oczach zachodzą ogromne transformacje kulturowe. Zamiast jednak wyliczać kolejnych homoseksualnych country muzyków, co zdaje się procesem nieco nudnym, bardziej interesujące wydaje się przyjrzenie artystom, którzy *queerują* świat country nie tylko poprzez

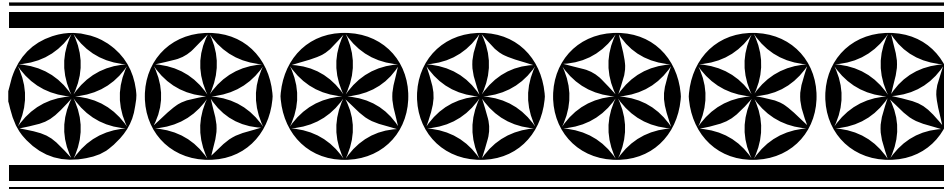
4 Scott Herring, *Another Country. Queer Anti-Urbanism*, New York University Press, New York and London 2010, s. 12; tłumaczenie własne.

swoją seksualność, ale bardziej może nawet – dziwaczność, dziwność i nienormatywność. Rozszerzając tym samym, zgodnie z obowiązującymi kierunkami i trendami, rozumienie *queeru*, wychodzące poza analizowanie i opisywanie modeli (homo)seksualności. Kanadyjski muzyk Orville Peck nigdy nie pokazuje swojej twarzy. Występuje za to zawsze w charakterystycznych, skórzanych maskach z frędzlami, a swój styl rozwijał już na długo przed światową pandemią. Jak donosi magazyn „Vogue” ma ich w swojej kolekcji już ponad dwadzieścia, a do tego dobiera kowbojskie kapelusze z szerokim rondem, buty z ostrogami i najczęściej satynowe dwuczęściowe garnitury w jasnych kolorach lub dżinsy i koszule z nadrukami rodem z Dzikiego Zachodu. To jednak nie strój jest tym co najbardziej wyróżnia go z krajobrazu anglosaskich country wokalistów, a otwarcie performowana gejowska tożsamość, jaką ściśle łączy w swoich tekstach i teledyskach z najpopularniejszymi i heteronormatywnie ukształtowanymi toposami kulturowymi rodem z amerykańskiego rodeo. Wyśpiewując głębkim barytonem chwytające za serce ballady o dawnych miłościach, utraconych marzeniach i uczuciach, męskich fascynacjach (przywodzące nieco na myśl rzewne, retro-songi Lany Del Ray), Peck przechadza się w pięknie zrealizowanych klipach po bezkresnych preriach, opuszczonych stacjach benzynowych, prowincjonalnych barach. Spotykając na swej drodze rozmaitego typu życiowych rozbitków i podobnych mu wyrzutków, nijak nie przystających do wyobrażeń o ultra-męskich kowbojach. Wokalista podkreśla, że zamaskowana persona, jaką stworzył nie jest bynajmniej jedynie artystyczną kreacją, ale immanentną częścią jego tożsamości homoseksualnego samotnego wędrowca, przemierzającego amerykańskie pustkowia. Natomiast elektryzujące, wystudiowane ruchy, jakie wykonuje w trakcie występów wynikają jego z baletowego treningu i wykształcenia. Uproszczeniem byłoby jednak określić Pecka jedynie mianem „gejowskiego country-kowboja”, choć należy przyznać, że ten image ma dopracowany w absolutnie każdym detalu. W jednym ze swoich hitów – *Queen of the Rodeo* – muzyk śpiewa o dojrzałej kobiecie samotnie udającej się na podbój lokalnych barów. A poetycki teledysk do tego utworu jest rodzajem feministycznej interwencji i rewizji ageistowskich oraz seksistowskich norm kobiecości, tak mocno kulturowanych w maczystowskim świecie country. Queerowość Pecka nie wynika, a przynajmniej nie jedynie, z otwarcie

performowanej homoseksualności czy umiejętnie prowadzanych gier z tradycyjną, patriarchalną i homofobiczną z gruntu kulturą amerykańskiego westernu. A polega, moim zdaniem, na konsekwentnym odmawianiu odstonięcia swojej twarzy (co można, a nawet trzeba odczytać jako wyraz buntu przeciwko normom widzialności w branży muzycznej). A przede wszystkim - na wszechobecnej w jego twórczości dziwności, która przenika i kształtuje nie tylko wizerunek, teksty, ruchy, głos i songi Pecka. Ale na modłę freudowskiego *das unheimliche* – unosi się nad samą muzyką country, co twórczo wykorzystuje wokalista.

Choć brzmi to cokolwiek górnolotnie, a na pewno esencjonalistycznie – Miley Cyrus country ma we krwi. Urodzona w amerykańskim epicentrum tego gatunku muzycznego – stanie Tennessee, w rodzinie muzyków (jej ojcem jest znany piosenkarz Billy Ray Cyrus, ten sam, który śpiewa we wspomnianym wcześniej super-hicie – *Old Time Road*) karierę zaczynała jako dziecko. I choć długo zajęło jej, żeby ostatecznie zerwać ze słodkim wizerunkiem gwiazdki Disney'a, utrwalonym przez serię filmów o Hannie Montanie (swoją drogą stylizację tej postaci odwołują się tradycji i mody country), w których grała tytułową rolę, to zdaje się, że ten etap ma już dawno za sobą. Podobnie jak etap mega-gwiazdy pop, ustanowiony przez takie hity, jak: *Party in the USA*, *Wrecking Ball* czy *We Can't Stop*. Jej matką chrzestną jest absolutna królowa sceny country, idolka amerykańskich społeczności LGBTQIA i ikona drag queens – Dolly Parton. Zresztą Miley wielokrotnie śpiewała hity ciotki, na czele ze szlagierem *Jolene* i występowała u jej boku. Przy okazji kilka lat temu wyrosła na naczelną skandalistkę rodzimego przemysłu rozrywkowego, a media zarzucały jej epatowanie seksualnością czy zawłaszczenia kulturowe afroamerykańskich ruchów, gdy na niechlubnej gali MTV Video Music Awards w otoczeniu czarnych tancerek dość bezmyślnie *twerkowała* na scenie (za co oberwało jej się w piosence rapera Jay Z). W tym roku rozwiodła się z aktorem Liamem Hemsworthem, ale już kilka lat wcześniej ogłosiła, że zupełnie nie czuje się heteroseksualna, a bardziej zakochuje się w osobach niż ich w płci czy wyglądzie. Oświadczyła przy tym, że identyfikuje się jako panseksualna, stając się jednym z najbardziej gorliwych sprzymierzeńców środowisk LGBTQIA.

To jednak nie tożsamość seksualna Cyrus czy nawet nie jej kolejne dziwaczne i szalone wybryki, na czele z ostentacyjnie eksponowanym językiem czy publicznym opowiadaniem o narkotykowych hajach sprawiają, że można popatrzeć na nią jako na bezapleacyjnie queerową artystkę, która wymyka się wszelkim kategoriom i definicjom. Wokalistka, obdarzona charakterystycznym, zachrypniętym głosem, miesza w swojej twórczości rozmaite gatunki muzyczne, od popu, przez dance, dźwięki elektroniczne, do rapu i glam rocka (do tej estetyki nawiązuje na najnowszej, New Wave'owej płycie *Plastic Hearts*). Pozostaje przy tym zawsze wierna swoim country korzeniom, a wpływy tej kultury można dostrzec zarówno w noszonych przez nią strojach, jak i, co bardziej istotne, w stylu występowania i sposobie wykonywania nawet najbardziej popowych numerów. Najlepiej widać to w cyklu akustycznych mini-koncertów, które odbywają się w ogrodzie Cyrus – pod szyldem *The Backyard Sessions*. Wokalistka często wykonuje podczas nich popularne hity country czy proponuje bardziej swojsko brzmiące covery własnych piosenek. Nie dając się przyszpilić żadnym etykietom, zmienia się na oczach słuchaczy praktycznie co sezon, jednocześnie świadomie eksponując swoje „wiejskie” zaplecze. A to na byciu w nieustannym ruchu właśnie, wymykaniu się i zaprzeczaniu binarnym opozycjom, normom seksualnym, ale też estetycznym, celebrowaniu dziwactw i dziwności polega *queer*. Również w odniesieniu do muzyki i kultury country, które tak umiejętnie i autorsko, choć na różne sposoby i skale *queerują* zarówno Orville Peck, jak i Miley Cyrus oraz Cezary Tomaszewski w swoim najnowszym spektaklu.



ROZMYŚLANIA STAREJ BABY O ETNOGRAFII

fragment scenariusza „Cudu mniemanego, czyli Krakowiaków i Górali”
autorstwa Igi Gańczarczyk i Darii Kubisiak

STARA BABA

Katalog problemów badawczych przyszłego ludoznawstwa:

„Już w II połowie XIX wieku brak dokładnie sprecyzowanych założeń i celów zbierania, a także wskazówek co i jak dokładnie opisywać na potrzeby etnografii, «obudził» głosy krytyczne i potrzebę przygotowania zawodowych «terenowców»”.

I widziałam, jak ci, którzy lud opisywali, robić tego nie lubili. Ale wielkim głosem wołali: patrzaj, jaki ten lud wierny dawnym pradawnym obyczajom, bogoboyny, w zgodzie żyje i w posłuszeństwie panu. I odpowiedział im jeden ze starców: źle się teraz dzieje na wsi, za moich czasów lepiej bywało, to jest, za pańszczyzny, a coś dopiero za Rzeczypospolitą! Mam tu dowód niejeden żywej tradycji, że dawna Polska rajem była dla chłopów. Chłop nie w kajdanach chodził, ale „jasnowłosy, błękitnooki, krzepki i zdrów był”. I słyszałam innego, który wołał, że wszystko, co swojskie, rodzime, jest dowodem wspólnoty i tradycji narodowej. I widziałam, że gwiazda spadła z nieba na ziemię i otworzyła studnię przepaści; i wystąpił dym z onej studni, i zaćmiło się słońce i powietrze od dymu onej studni. I spostrzegłam jak ludolub nasz i lud nasz ukochany obcy byli sobie. Biada jedno przeszło, a oto jeszcze idą dwa biada potem. Ratować tradycję! – wołało wielu. Uratować wszystko i za wszelką cenę! Obraz wsi

*roztańczonej i rozśpiewanej utrwalić! Oblicze ludu! I widziałam i słyszałam, jak krzyczeli: „Takimi, jakimi są, pamiątki ludowe przedstawić!”. Nic dodać ani ująć nie wolno, jeżeli wie-
nym chce się być. I widziałam, jak jedni wołali: prawdziwy naturalizm i autentyzm ratować
trzeba! A inni im odpowiadali: swojskość i swojszyzną naszą!*

**„Już sam dotychczasowy sposób gromadzenia materiałów stawia w świetle podejrzanym
wartość zebranych faktów. W większości wypadków pochodzą one z rąk misjonarzy lub zwy-
kłych podróżników. Jedni i drudzy są spostrzegaczami dorywczymi bez odpowiedniego przy-
gotowania naukowego. [...]”**

*I widziałam, jak opisy przyrody tworzyć zaczęli, a jeden z owych starców na jedno oko nie
widział. Ale najpierw krajobraz wszyscy kreślili, wsi spokojna, wsi wesoła, wołali, a następnie
dopiero typowych ludzi dostrzegli, bo im się z krajobrazem złali I zobaczyłam, jak wszyscy
to samo widzą: wijącą się wśród domów i ukrytą pomiędzy szeregami brzoź drogę, na niej
wóz, przy drodze wierzbę płaczącą, i potoczek szemrzący. I słyszałam, jak wołali: tylko ci głupi
i leniwi chłopci widok nam zasłaniają. A z daleka widok jest swojski.*

**„Co najwyżej można zaufać tylko opisom faktów zewnętrznych: sposobów przyjmowania
pokarmów, ceremoniału powitań, obyczajów weselnych, kostiumów itd. Dodać do tego wy-
pada, że «spostregacz» udaje się z głową naładowaną subiektywizmem”.**

*I widziałam, jak jeden ze starców zawołał, że chłopci panów oszukują, zepsute plony oddają,
kamieni dokładają, żeby były cięższe, i narzędzia psują, i ciągle źle się czują i do domu biegać
muszą i długo ich nie ma, i w ogóle nie pracują. I słyszałam, że wielu z nich zawsze chłopci*

mówiło, ale mówiąc chłopci, mieli też na myśli chłopki. Że głupi są. I głupie. Ale przede wszystkim, że widok zasłaniają.

Co można zrobić?

można odrzucić kontrast między miastem a wsią i opozycje takie jak: cywilizowany i prymitywny, zachodni i nie-zachodni, przeszłość i przyszłość

można odejść od sielankowych alegorii utraconego świata i porzucić etnografię ratunkową

można zapisać rezultaty indywidualnego doświadczenia badań, co pozwoli stworzyć rzeczywisty rachunek niezapisanego doświadczenia innej grupy lub osoby.

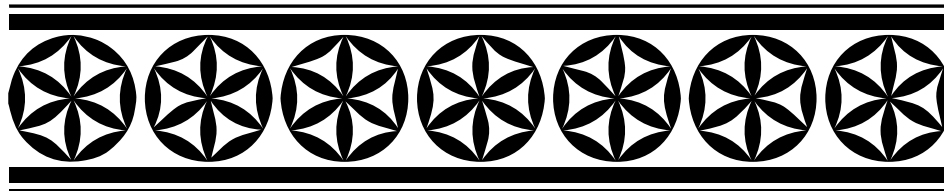
można stworzyć etnografię jako pojedynczy głos, dialog, wielogłosowość.

można zrobić jeszcze dużo więcej,

co i tak nie zmieni faktu, że doświadczenie i mowa zostaną zapisane

zarejestrowane jako „coś” z przeszłości

zabalsamowane z utrwalonym znaczeniem



JAK ADAPTOWANO „CUD MNIEMANY, CZYLI KRAKOWIAKÓW I GÓRALI”?

wybór fragmentów: Iga Gańczarczyk

„Ot, naiwna historia miłosna, kłótnia wiejskich chłopaków z dwu pobliskich, ale dość obcych sobie środowisk, o dziewczynę, zabawne perypetie młodej żony starego młynarza, która ma ochotę go zdradzić; wszystkie konflikty szczęśliwie uładzone przez wędrownego studenta. To niemal wszystko; to zasadniczy sens utworu przy czysto literackiej analizie. – Ale właśnie w tym rzecz, że ta literacka analiza jest całkowicie niewspółmierna z zakonspirowanym w *Krakowiakach* ogromnym ładunkiem myśli patriotyczno-postępowej. I dlatego widzowie prapremiery w Teatrze Bogusławskiego, choć uważają, że „polityczne zastosowanie tego utworu było nader dalekie i nic nie znaczące”, równocześnie notują w pamięci: „Trzeba było być bardzo zimnym, aby się nie dać unieść powszechnemu zapamiętaniu.” A sam Bogusławski zanotuje rzecz smutniejszą: „Stosowność, jakiej z ówczesnymi okolicznościami domyślano się w tej Operze, sprawiła, że po trzech ciągłych onej wystawieniach zakazana została.” Dlatego głównego nurtu utworu trzeba szukać w *Krakowiakach* nie w samej akcji, a przynajmniej nie w akcji rozumianej dosłownie. Trzeba pamiętać, że roi się tam od metafor, a w każdej z nich drugim członem jest samo życie. *Cud mniemany* to sztuka nie o kłótni parobczaków, lecz o rozłamanie społeczeństwa (...).

Pamiętać należy, że Krakowiacy bynajmniej nie stanowią jednolicie przeprowadzonej metafory, w której ten sam element odgrywa zawsze jednakową rolę.”

[Edward Csátó, *Bogusławski na scenach Polski Ludowej*, „Pamiętnik Teatralny” nr 3–4, 1954, s. 392)

**„CUD MNIEMANY, CZYLI KRAKOWIACY I GÓRALE”
INSCENIZACJA: WOJCIECH BOGUSŁAWSKI
TEATR NARODOWY W WARSZAWIE
PREMIERA 1 MARCA 1794 ROKU**

„Wiemy, że Bogusławski napisał ją [rolę Bardosa – dop.] dla siebie (grał ją na premierze, wokalna partia Bardosa jest napisana na baryton). W takich wypadkach zawsze dostosowywał sobie rolę do swoich upodobań i możliwości (...).

Wiemy na pewno, że już w premierowej wersji Bardos doprowadzał do zwycięstwa sprawiedliwości, poskramiał najezdniczych Górali, ale potem godził zwaśnione strony.

To zrozumiałe – można by powiedzieć. Cud mniemany jest operą komiczną, więc musi dobrze się kończyć. Rzecz należało przedłożyć cenzurze, już niezmiernie czujnej. A więc i z tego powodu pożądanym było zakończenie, które całą walkę obróciłoby w żart. (...)”

[Zbigniew Raszewski, *Bogusławski*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, t. 1, s. 332, 334]

**„KRAKOWIACY I GÓRALE”
INSCENIZACJA I REŻYSERIA: LEON SCHILLER
TEATR WOJSKA POLSKIEGO, ŁÓDŹ
PREMIERA 30 LISTOPADA 1946**

„[Leon] Schiller spróbował znaleźć jedność ideową przedstawienia przez nawiązanie do samej prapremiery, do samego teatru Bogusławskiego, teatru patriotycznego i walczącego. (...) Przedstawienie Schillerowskie, to nie zwykłe wznowienie Krakowiaków, to opowieść o dawnym teatrze dla współczesnego widza.

(...) Schiller wyszedł ze słusznego założenia, że komedio-opera Bogusławskiego w jej autentycznym kształcie nie może dziś swymi aluzjami dotrzeć tak daleko do serca widza, jak wówczas, gdy wyjaśniający ją materiał życiowy dosłownie „leżał na ulicy”. Dlatego zachowując bez zmian cały wątek fabularny, rozszerzył dygresje tak, że one zaczęły stanowić najistotniejszy rdzeń utworu, one zadecydowały o jego późniejszym kształcie. Z późniejszych Krakowiaków Kamińskiego wziął wiele piosenek i melodii, które bądź wspierały i rozszerzały patriotyczno-wolnościowe aluzje Cudu mniemanego, bądź też przygotowywały wrażliwość artystyczną widowni (...), zdobywały ją barwnym piękną narodowej, ludowej muzyki. Dodał jeszcze inne elementy muzyczne z ludowego repertuaru; również opracowanie tekstu zmierzało w kierunku jak najlepszego ukazania dziejowego momentu. Tak było z rolą Bardosa, który przybrał charakter nieco zbliżony do późniejszych emisariuszy, pracujących z ludem i dla ludu, tak było też z winkrustowanym w zakończenie manifestem Kościuszki. Niewątpliwie miał tu Schiller najpełniejsze prawo do takiej adaptacji, skoro leżała ona w tradycji utworu. (...) Zgodnie z tym obyczajem kończący utwór wodewil wzbogacał się w inscenizacji Schillera o kilka zwrotek nawiązujących już wyraźnie do naszej dzisiejszości.”

[Edward Csató, *Bogusławski na scenach Polski Ludowej*, „Pamiętnik Teatralny” nr 3–4, 1954, s. 394–395)

„CUD MNIEMANY, CZYLI KRAKOWIACY I GÓRALE”
REŻYSERIA: OLGA LIPIŃSKA
TEATR TV
PREMIERA 26 MARCA 2007

„Ja podkreśliłam sprawę zgody narodowej” – mówiła przed emisją reżyserka. W jej opinii bowiem w dzisiejszej Polsce – a spektakl powstał w 2007 roku – brakuje przede wszystkim zgody.

(...) Kuplety czy też wodewile końcowe Lipińskiej i Grońskiego wypadły. Jedyne Bardos śpiewał o zgodzie zamiast o sławie, budując przekaz polityczny spektaklu. Co ciekawe, Lipińska zmiłny dokonała w śpiewce Bardosa, którą i wcześniej przerabiano, by prowadziła na barykady. (...)”

„Konwencja widowiska telewizyjnego pozwoliła Lipińskiej stworzyć teatr w teatrze. Jesteśmy więc na scenie warszawskiego teatru (w nagraniu jest to Teatr w Starej Pomarańczarni) 1 marca 1794 roku. Tyniec jako Bogusławski mówi o tym, że czasy niespokojne i apeluje o rozwagę i zachowanie umiaru, jakby świadom tego, że byle aluzja może spowodować wybuch.

Lipińska zrekonstruowała i wstęp Bogusławskiego, i samo przedstawienie (...) Na widowni Teatru w Starej Pomarańczarni są bowiem aktorzy – ci sami, którzy grają na scenie aktorów grających prapremierowy spektakl *Krakoviaków i Górali*. (...)

Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że zadanie zrekonstruowanej publiczności było jedno – mianowicie uwiarygodnienie *Krakoviaków i Górali* jako tekstu politycznego. Nie chodziło o teatralny kontekst lecz o alibi, które reżyserce dawała konwencja rekonstrukcji.”

[Piotr Morawski, *Oświecenie. Przedstawienia*, Instytut Teatralny, im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017, s. 450, s. 457–458]

**„KRAKOWIACY I GÓRALE, CZYLI CUD MNIEMANY”
REŻYSERIA: KRZYSZTOF KOLBERGER
TEATR WIELKI – OPERA NARODOWA, WARSZAWA
PREMIERA 3 MAJA 1993**

„Po kupiecie wyśpiewanym przez Bryndasa „Państwo jest jak łódź-galara, lecz stąd nie wynika, że wystarczy ino wiara w nowego sternika, więc czyś młodziń, czy też piernik wiośluj z animuszem / powtarzając jak nasz sternik «Nie chcem, ale muszem» kamera robi zbliżenie na Lecha Wałęsę siedzącego w łoży w towarzystwie między innymi Hanny Suchockiej. (...) Do premiery przeszło dwa lata wcześniej doszło (...) w innych okolicznościach. Towarzyszył jej inny kontekst polityczny. Choć dla wszystkich było jasne, że bohaterem będzie Wałęsa. Dyrektor Sławomir „Pietras zaprosił na premierę prezydenta Wałęsę, zapewniając go, że tego dnia przejdzie do historii polskiego teatru” – donosił „Express Wieczorny”. I istotnie: Wałęsa miał do odegrania swoją rolę na widowni, jako wcielenie scenicznego studenta Bardosa, który za pomocą maszyny elektrycznej godzi Krakowiaków i Górali. Skojarzenie stocznioowego elektryka z maszyną elektryczną i przypisanie mu funkcji, którą w spektaklu pełnił Bardos, było być może najbardziej błyskotliwym rozpoznaniem Krzysztofa Kolberga. Bez względu na anachroniczną formę spektaklu, uczynienie jego głównym bohaterem Lecha Wałęsy dodawało mu mocy i siłą wpisywało w kontekst polityczny początku lat dziewięćdziesiątych w Polsce. (...) Co było do dopowiedzenia, dopowiadały w finale kuplety napisane przez Wojciecha Młynarskiego.”

[Piotr Morawski, *Oświecenie. Przedstawienia*, Instytut Teatralny, im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017, s. 461]

„KRAKOWIACY I GÓRALE”

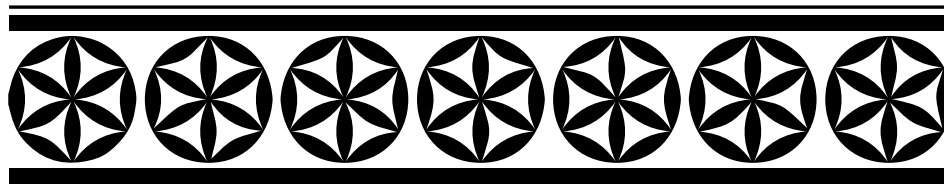
**REŻYSERIA: MICHAŁ KMIĘCIK, DRAMATURGIA: PIOTR MORAWSKI
TEATR POLSKI, POZNAŃ
PREMIERA 19 GRUDNIA 2015**

„Jerzy Got zauważył kiedyś, że *Krakowiacy i Górale* mają ciąg dalszy. Napisał go sam Bogusławski już po doświadczeniach insurekcji. Jego melodramat *Izakahar, króla Guaxary*, to znów historia o najeździe obcych – wcześniej byli to Górale, teraz do Inkasów przybywają Hiszpanie, siejąc spustoszenie. (...)

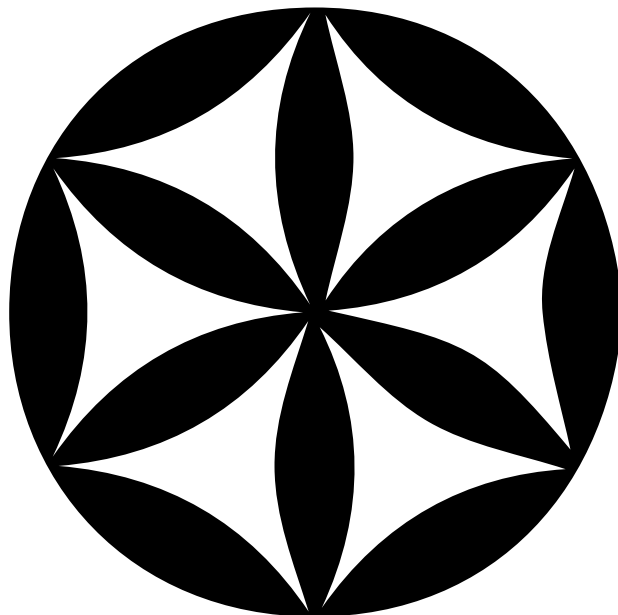
Inkasi i Hiszpanie to tylko kostium. W istocie chodzi o insurekcję: *Krakowiacy i Górale* mieli w 1794 roku wyprowadzić ludzi na ulice. Dać hasło do rewolucji; *Izakahar...* to jej podsumowanie (...). Wizja insurekcji jak ta z *Wieszania* zafascynowanego krwawą rewolucją Jarosława Marka Rymkiewicza...

A co by było, gdyby banalną historię o miłości Stacha i Basi z *Krakowiaków i Górali* wpuścić w opowieść o rewolucji z *Izakahara, króla Guaxary*? (...)”

[Piotr Morawski, Backstage: *Zanim się zacznie*, dwutygodnik.com nr 174/2015]



**Wy jednak choć w tej niedoli,
Która nas tak srodze boli,
Nie traćcie nigdy nadzieje,
Acej i do nas niebo się rozśmiej**



CUD MNIEMANY, CZYLI KRAKOWIACY I GÓRALE



Antoni Milancej, Karol Kubasiewicz, Karolina Kazon i Rafał Szumera



Ewelina Cassette

CUD MNIEMANY, CZYLI KRAKOWIACY I GÓRALE



Karol Kubasiewicz i Rafał Szumera

CUD MNIEMANY, CZYLI KRAKOWIACY I GÓRALE



Rafał Szumera, Antoni Milancej, Ewelina Cassette i Karol Kubasiewicz



Karolina Kazoni



Antoni Milancej, Karol Kubasiewicz, Karolina Kazon i Rafał Szumera,



Karolina Kazoni

Krzysztof Gluchowski

Dyrektor Naczelny i Artystyczny

Teatr
w Krakowie

im. J. Słowackiego

dom
machin

mo5
scena

dom
rzemiosł
teatralnych

INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA
MAŁOPOLSKIEGO


MAŁOPOLSKA

Partner premiery

harnas

Partnerzy Teatru

TOYOTA DOBRYGOWSKI
Bronowice

INGLOT

Bielenda
Pomyśl o sobie.

Patroni medialni premiery

VIVA! **URODA**
ŻYCIA

Patroni medialni

RADIO
KRAKÓW

lounge

ASB

Sesja zdjęciowa do spektaklu: Bartek Barczyk (Leica Camera Poland)
Na okładce wykorzystano motyw z plakatu Alicji Białej. Opracowanie graficzne programu: Katarzyna Godyń-Skoczylas.

Teatr im. J. Słowackiego
w Krakowie

INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA
MAŁOPOLSKIEGO



REZERWACJA BILETÓW

..... poniedziałek – piątek w godz. 9.00–16.00
..... tel. 12 424 45 25, 12 424 45 28
..... e-mail: bilet@teatrwwkrakowie.pl

TEATR IM. J. SŁOWACKIEGO W KRAKOWIE

pl. Św. Ducha 1, 31-023 Kraków
12 424 45 00, 12 424 45 11
www.teatrwwkrakowie.pl

SPRZEDAŻ INTERNETOWA

..... www.teatrwwkrakowie.pl

DOM MACHIN (MINIATURA)

pl. Św. Ducha 2, 31-023 Kraków

SCENA MOS

ul. Rajska 12, 31-124 Kraków

ZWIEDZANIE TEATRU

Zapraszamy do zwiedzania Teatru z przewodnikiem,
który przedstawi historię budynku i związanych z nim
artystów – tel. 12 424 45 25

DOM RZEMIOSŁ TEATRALNYCH

ul. Radziwiłłowska 3, 31-026 Kraków