



Paulina Wenderlich¹

Polityczny wymiar instytucji teatru. Analiza sporów społeczno-politycznych toczonych wokół wybranych spektakli teatralnych w Bydgoszczy

STRESZCZENIE Celem niniejszego artykułu jest ukazanie politycznego wymiaru instytucji teatru (z uwzględnieniem kontekstu lokalnego) w obliczu sporów dotyczących dwóch spektakli teatralnych (*Popieluszko* i *Truskawkowa niedziela*) stworzonych w Teatrze Polskim w Bydgoszczy w okresie (2006–2014), gdy dyrektorem instytucji był Paweł Łysak. Perspektywa instytucjonalna jest w tym przypadku szczególnie istotna, ponieważ stanowi jeden z wymiarów politycznego charakteru teatru. Teatr jako publiczna instytucja kultury podlega pod względem formalno-prawnym i ekonomicznym organom władzy państwowej lub/i samorządowej. Publiczne instytucje kultury będące jednocześnie przestrzenią sztuki zaangażowanej (np. instytucje teatru zaangażowanego) mogą być więc szczególnie narażone na zmiany orientacji politycznych, konteksty ideologiczne czy nieformalną cenzurę, np. pod groźbą odebrania lub obniżenia dotacji czy zmiany na stanowiskach dyrektorskich. W procesie badawczym wykorzystano analizę źródeł archiwalnych, tekstowych oraz obserwację uczestniczącą.

SŁOWA KLUCZOWE teatr zaangażowany, polityczność, instytucja, spór, spektakl

Wstęp

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie politycznego wymiaru instytucji teatru (z uwzględnieniem kontekstu lokalnego) w obliczu sporów dotyczących dwóch spektakli teatralnych stworzonych w Teatrze Polskim w Bydgoszczy w okresie 2006–2014, gdy dyrektorem instytucji był Paweł Łysak. Perspektywa

¹ Dr Paulina Wenderlich, Wydział Nauk o Polityce i Administracji, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, e-mail: paulina.wenderlich@ukw.edu.pl, ORCID: 0000-0003-0360-9324.

instytucjonalna jest w tym przypadku szczególnie istotna, ponieważ stanowi jeden z wymiarów politycznego charakteru teatru. Teatr jako publiczna instytucja kultury podlega pod względem formalno-prawnym i ekonomicznym organom władzy państwowej lub/i samorządowej. Publiczne instytucje kultury będące jednocześnie przestrzenią sztuki zaangażowanej (np. instytucje teatru zaangażowanego) mogą być więc szczególnie narażone na zmiany orientacji politycznych, konteksty ideologiczne czy nieformalną cenzurę, np. pod groźbą odebrania lub obniżenia dotacji czy zmiany na stanowiskach dyrektorskich. W procesie badawczym wykorzystano analizę źródeł archiwalnych, tekstowych oraz obserwację uczestniczącą².

Chcąc przeanalizować polityczny wymiar teatru, warto przywołać na wstępie pojęcie sztuki zaangażowanej (w literaturze przedmiotu określanej także mianem sztuki politycznej) i jej wymiaru instytucjonalnego. Sztuka zaangażowana (społecznie lub/i politycznie) koreluje z określeniem „uwikłanie” (posługując się terminologią z zakresu nauk o polityce³). Można je pojmować w kilku wymiarach. W pierwszym jako narzędzie propagandowe w danym systemie politycznym, wykorzystywane przez władzę do manipulowania społeczeństwem – charakter przedmiotowy. W drugim wymiarze sztukę można postrzegać jako działania opozycyjne ze strony społeczeństwa, mające na celu opór wobec systemu lub jego niedoskonałości – charakter podmiotowy (Gulczyński, 2010). W obu przypadkach występuje silne zaangażowanie zarówno władzy, jak i obywateli (społeczeństwa), zatem występuje tu wysoki poziom upolitycznienia zjawiska. Sztuka staje się narzędziem w polityce, nośnikiem określonych idei i wartości, sposobem artykulacji postulatów różnych grup społecznych i interesów politycznych. W trzecim wymiarze sztuka zaangażowana przejawia się poprzez wszelkiego rodzaju wydarzenia, tendencje społeczne, postaci historyczne, które stają się inspiracją do szerszej dyskusji poprzez sztukę i w sztuce. Zaangażowanie w „walkę” z kimś

² Autorka artykułu była obserwatorem i uczestnikiem większości analizowanych zagadnień realizowanych w bydgoskim Teatrze Polskim w badanym okresie; doświadczenia te były niezwykle istotne w dokonaniu rzetelnej analizy przypadku.

³ Wśród licznych publikacji na ten temat należy wymienić chociażby: Blok, 1999; Bodnar, 1978; Gulczyński, 2007, 2010; Karwat, 1996, 2010, 2012; Klementewicz, 2010; Krauz-Mozer, 2009; Minkner, 2014. Wieloaspektowość i wielowymiarowość zjawisk politycznych wykazują m.in. publikacje zbiorowe z cyklu *Metafory polityki* pod redakcją Bohdana Kaczmarka. Przykładem niech będą chociażby artykuły *Polityka jako homeostat systemu społecznego* Olgierda Cetwińskiego i Mirosława Karwata, *Polityka jako skoncentrowany wyraz ekonomiki* Karwata, *Polityka jako artykulacja interesów*, *Polityka jako proces organizacji życia społecznego* Kaczmarka czy *Polityka jako kultura* Bronisława Gołębiowskiego. Jak wykazują autorzy poszczególnych prac, określenie „metafora” nie jest tylko kategorią abstrakcyjną.

lub czymś jest mniejsze, to rodzaj opowieści, narracja obserwatora, interpretacja prezentowanych zjawisk społecznych/politycznych. Perspektywy patrzenia na sztukę zaangażowaną uzależnione są od momentu historycznego, aktualnej sytuacji politycznej w kraju (reżim demokratyczny lub niedemokratyczny) i tendencji globalnych (Jureńczyk i in., 2017, 2019). Im większe społeczne zagrożenie wolności, tym silniejsza potrzeba tworzenia alternatyw, zaś im mocniejsze poczucie wolności, tym większa rola sztuki na polu umacniania partycypacji i podmiotowości jednostek we wspólnocie (perspektywy emancypacyjne), a w efekcie kształtowania kulturowej tożsamości jej członków (Tabaczyński, 2016, s. 7–8). W tym kontekście sztuka z jednej strony bazuje na metaforach i języku ezopowym głównie w reżimach niedemokratycznych, np. sytuacja teatru w Polsce Ludowej (zob. Fik, 1991; Jarmułowicz, 2003; Jaworska, 2012; Krakowska, 2016; Przystek, 2005), a z drugiej może korzystać z języka bardzo czytelnego i dosadnego, czego przykładem są tematy poruszane przez twórców teatralnych w Polsce od drugiej połowy lat 90. (Jarząbek i in., 2010; Pietrzak, 2018; Godlewska-Byliniak & Lipko-Konieczna, 2017; Gruszczyński, 2003; Kosiński, 2010, 2016; Kościelniak, 2014; Krakowska, 2019; Lehman, 2011; Zimnica-Kuzioła, 2018). Polski teatr zarówno w warunkach niedemokratycznych, jak i w reżimie demokratycznym wykazywał/wykazuje sprawczość w jego oddziaływaniu na „pozateatralne” aspekty życia społecznego, publicznego (Wenderlich, 2022).

Dla części badaczy zjawisko sztuki zaangażowanej (w tym teatru, a może właśnie szczególnie teatru) ma inne znaczenie i wywodzi się z innych źródeł. Niektórzy naukowcy twierdzą wręcz, że teatr wnosi do problematyki politycznej nowe elementy. Według nich jest on polityczny ontologicznie, ponieważ przeznaczony jest do kolektywnego i społecznego odbioru. Taka interpretacja oznacza, że każde działanie w obrębie sztuki jest polityczne i służy ukazaniu stosunku do rzeczywistości, mechanizmów władzy (jej zdobycia i utrzymania), nierówności itp. (Przystek, 2005). Dotyczy to także warunków pracy twórców⁴. Takie ujęcie tematu nawiązuje do koncepcji krytycznych oraz relacji estetyki i polityki (Fischer-Lichte, 2008; Mościcki, 2008; Ranciere, 2007a, 2007b, 2008; Zimnica-Kuzioła, 2014).

⁴ Do przedstawicieli tego typu podejścia terminologicznego, wywodzącego się z koncepcji teatru postdramatycznego i krytycznego, we współczesnym polskim teatrze należą m.in.: Krystyna Duniec, Joanna Krakowska, Grzegorz Niziołek, Igor Stokfiszewski, Paweł Mościcki, Agata Adamiecka-Sitek, Marta Keil, Bartosz Frąckowiak.

Teatr polityczny⁵, odwołując się do definicji słownikowej, oznacza teatr zajmujący się konkretnymi wydarzeniami politycznymi i reprezentujący wobec nich określone stanowiska. Artyści tworzący spektakle zaangażowane posługują się bardzo różnymi środkami inscenizacyjnymi. Skupiają się na bieżących faktach społecznych i politycznych. Teatr polityczny w szerokim znaczeniu to utwory i realizacje sceniczne ukazujące mechanizmy życia politycznego, dotyczące moralnych aspektów władzy (Adamski, 1985; Primavesi, 2011; Przystek, 2005; Semil & Wysocka, 1990, s. 357). Teatr już od czasów starożytnych był miejscem, z jednej strony rozrywki dla tłumu (kontekst ludyczny), a z drugiej narzędziem propagandy i cenzury ze strony władzy państwowej (kontekst polityczny). Jego rola i funkcje zmieniają się w zależności od momentu dziejowego, politycznego i sytuacji społecznej. Spośród wszystkich dziedzin sztuki zajmuje on miejsce szczególne, ponieważ łączy literaturę, malarstwo (w sensie scenograficznym i kostiumowym), muzykę, taniec oraz film (często wykorzystywany we współczesnym teatrze). Jest sztuką opierającą się na komunikacji bezpośredniej, a zatem stanowi medium tworzące szczególną relację między twórcą a odbiorcą, jest zatem zjawiskiem społecznym (Falkiewicz, 1980; Gurvitch, 1987; Hausbrandt, 1983). Każdy pokaz spektaklu zawiera syndrom nieprzewidywalności i zmienności. W sali teatralnej mogą wydarzyć się sytuacje wbrew wcześniej ustalonym regułom, wbrew scenariuszowi.

Na teatr należy spojrzeć nie tylko z perspektywy kulturotwórczej, estetycznej, ale także socjologicznej i politologicznej. W tym ujęciu badaczka interesuje zarówno treść i forma praktyki twórczej/dzieła sztuki, jak i jej ramy instytucjonalne. Jeśli spojrzymy na sztukę/teatr w ten sposób, to dostrzeżemy inny jej charakter, który także możemy nazwać „zaangażowanym”. Teatr to instytucja kultury/sztuki. Jeśli do tego zestawu określeń dodamy przymiotnik „publiczna”, tzn. pod względem formalno-prawnym i ekonomicznym podległa władzy politycznej (państwowej lub/i samorządowej), jej społecznie i politycznie „zaangażowany” charakter wzrasta.

⁵ Terminu „teatr polityczny” użył po raz pierwszy Erwin Piscator (1893–1966) – niemiecki reżyser teatralny, reformator i teoretyk współczesnego teatru, twórca koncepcji artystycznej teatru masowego. Pojęcie to upowszechniło się poprzez tytuł jego książki *Das politische Theater*. Publikacja ukazała się w 1929 r. w Berlinie.

Spory wokół spektakli *Popiełuszko* i *Truskawkowa niedziela*

Koncepcję programową, którą realizował dyrektor Paweł Łysak w latach 2006–2014 w Teatrze Polskim w Bydgoszczy, określał on mianem „teatru wspólnego”, będącego formą teatru zaangażowanego. Łysak wykazywał także aktywność na polu tworzenia lokalnej polityki kulturalnej. Wizja teatru realizowana przez niego silnie korelowała z ówczesnymi tendencjami w podejściu do teatru dramatycznego. Artyści teatralni w Polsce od połowy lat 90. XX w. często i chętnie realizowali spektakle dotyczące bieżącego życia społeczno-politycznego, reinterpretowali klasyczne dzieła literatury polskiej i światowej, korzystali z treści publicystycznych i sztuk teatralnych pisanych z myślą o konkretnym temacie. Obszary eksplorowane wówczas przez twórców to m.in.: transformacja ustrojowa w Polsce (jej przebieg i skutki); przemiany i konflikty obyczajowe związane m.in. z emancypacją kobiet i grup LGBT; rewindykacje historyczne i rozliczenia z przeszłością (m.in. kontekst drugiej wojny światowej, PRL-u); aspekty dotyczące instytucji Kościoła w Polsce, kwestia władzy w życiu prywatnym i publicznym (oraz władzy w teatrze – w kontekście wspomnianej powyżej ontologicznej polityczności instytucji); rozczarowania i kryzysy społeczne oraz złożone kwestie związane z antysemityzmem (także współczesnym); krytyka neoliberalizmu (Krakowska, 2019, s. 9–10; zob. także: Zalewska, 2015). Teatr stał się miejscem testującym problemy i wyzwania współczesnego świata i Polski w procesie transformacji. Podstawą tego zjawiska była silna potrzeba poruszania problemów, z którymi mierzyło się polskie społeczeństwo w „dojrzewającej” demokracji, w tym (re)interpretacja historii i działań politycznych (Wenderlich, 2022).

Koncepcją programową realizowaną przez Łysaka w bydgoskim Teatrze także odnosiła się – w mniejszym lub większym stopniu – do tychże tematów, co wzbudzało z jednej strony entuzjazm i poparcie zwolenników teatru zaangażowanego, a z drugiej implikowało niezadowolenie i bunt osób oraz środowisk politycznych (przede wszystkim konserwatywnych), które nie zgadzały się z nadmiernym uwikłaniem teatru w tematy polityczne, a także ze sposobami (nierzadko budzącymi kontrowersje, spory i manifestacje) inscenizacyjnymi⁶.

⁶ Przedstawienia przybierały bardzo często nierozrywkowy charakter. Miały burzyć spokój, być niewygodne i nieprzyjemne, co wywoływało i wywołuje polemiki i kontrowersje. Rozrywka w teatrze dramatycznym była przez „nową teatralną falę” lekceważona, a wręcz nierzadko odrzucana.

Polityczne wymiary teatru (również w jego wymiarze instytucjonalnym) realizowanego w Bydgoszczy w latach 2006–2014 przez Łysaka zawierają się zatem w następujących obszarach:

1. Koncepcja programowa nazwana przez jego twórców „teatrem wspólnym” – dobór repertuaru i programu działań, kadry artystycznej, dobór tematów poruszanych w spektaklach. Na politykę repertuarową bydgoskiej sceny składały się nie tylko przedstawienia teatralne, ale także działania partycypacyjne, angażujące lokalną społeczność. Tworzono projekty edukacyjne dla młodzieży i osób starszych, spektakle z udziałem grup wykluczonych społecznie (np. osób z niepełnosprawnościami czy osadzonych w zakładzie karnym), warsztaty do konkretnych spektakli, tak by odnieść się do tematów poruszanych w konkretnym przedstawieniu.
2. Zaangażowanie Teatru Polskiego w działania na rzecz tworzenia polityki kulturalnej w Bydgoszczy (np. starania o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016⁷).
3. Manifestacje środowisk sprzeciwiających się polityce repertuarowej Łysaka oraz działania na rzecz jego odwołania z pełnionej funkcji.

W historii Teatru Polskiego w Bydgoszczy w badanym okresie odszukać można liczne tytuły spektakli, które wywołały krytykę ze strony części lokalnej społeczności. Jednak na szczególną uwagę zasługują dwa tytuły: *Popiełuszko* Małgorzaty Sikorskiej-Miszcuk w reżyserii Pawła Łysaka (spektakl poruszał problem tragicznej śmierci kapelana Solidarności – ks. Jerzego Popiełuszki) oraz *Truskawkowa niedziela* Artura Pałygi i Katheriny Gerickie w reżyserii Grażyny Kani (spektakl dotyczył wydarzeń z początku września 1939 r., tzw. krwawej niedzieli w Bydgoszczy).

Sezon artystyczny 2011/2012 opatrzono hasłem „OBURZENI!”⁸. Był to tytuł koncepcji i punkt wyjścia do artystycznych rozmów na tematy społecznie ważne, objawiające się m.in. buntem i obywatelskim nieposłuszeństwem. Inspiracją dla twórców był ruch Indignados – fala społecznych protestów zapoczątkowanych

⁷ W 2011 r. podpisano *Bydgoski pakt dla kultury*, który stanowił pierwszą w Polsce umowę społeczną zapewniającą kulturze kluczowe miejsce w polityce miasta.

⁸ Poza działaniami stricte artystycznymi realizowany był projekt edukacyjny – dla młodzieży z Bydgoszczy i okolic – *Oburzajcie się!*, rozpoczęty w lipcu 2012 r. Jego celem było zwrócenie uwagi młodych ludzi (za pomocą narzędzi artystycznych) na niesprawiedliwość społeczną, nadużycia władzy i różne wymiary przemocy.

w połowie maja 2011 r. w Hiszpanii⁹. W ramach projektu zrealizowano w Teatrze Polskim cztery z ośmiu premier sezonu. W skład cyklu inscenizacji weszły trzy spektakle napisane na zamówienie Teatru Polskiego oraz sztuka – zaliczana do klasyki światowej literatury – *Opera za trzy grosze* Bertolda Brechta i Kurta Weilla, wyreżyserowana przez Pawła Łysaka na rozpoczęcie sezonu teatralnego (premiera 24 września 2011 r.)¹⁰. Sztuki napisane na zamówienie to: *Wszyscy święci* w reż. Wojciecha Farugi (premiera 13 kwietnia 2012 r.), *Popiełuszko* w reż. Pawła Łysaka (premiera 9 czerwca 2012 r.) oraz *Źle ma się kraj* w reż. Weroniki Szczawińskiej (premiera 22 czerwca 2012 r.; ostatnia premiera w sezonie 2011/2012). Każda z nich spotkała się zarówno z uznaniem, jak i krytyką widzów, recenzentów teatralnych oraz środowisk politycznych. Jednak na szczególną uwagę, o czym wspomniano powyżej, zasługuje spektakl *Popiełuszko*.

W przedstawieniu niezwykle istotni byli dwaj główni bohaterowie – ks. Popiełuszko i Anty-Polak – człowiek, który zbuntował się przeciwko zawłaszczaniu wszystkich wartości (także tych, które uznać możemy za uniwersalne) przez Kościół (katolicki). Bohater ten czuł się Polakiem, ale nie katolikiem. Frustracje, które w nim narastały wywołały wybuch emocji i pytań dotyczących, m.in. ks. Jerzego i jego postępowania. Postawa i podejście Anty-Polaka ulegają zmianie, gdy zostaje on porwany przez trzech oprawców (symbolizowali oni funkcjonariuszy Służb Bezpieczeństwa), którzy wrzucają go do bagażnika Fiata 125p i każą mu patrzeć na śmierć ks. Jerzego. Osią dramaturgiczną spektaklu była zatem relacja między dwojgiem bohaterów i konfrontacja ich poglądów. Łysak deklarował, że sztuka dotyczy nie tylko sytuacji księdza, kapelana Solidarności,

⁹ W broszurze zapowiadającej sezon 2011/2012 czytamy: „Jeszcze kilka lat temu masowe rozruchy i protesty uznalibyśmy za przejaw anarchii. Dziś mamy do nich więcej wyrozumiałości. Porządek świata chwieje się na naszych oczach, przesuwa się bieguny gospodarcze. Społeczeństwa Zachodu zaczynają paraliżować trudne do zasypania podziały, związane z wykluczeniem ekonomicznym i społecznym. To podatny grunt dla fałszywych często proroków nowego porządku. W najbliższym sezonie chcemy poprzez nasze działania artystyczne zapytać o różne formy buntu – począwszy od apokaliptycznych przeczuć i buntu jako niezbywalnego elementu egzystencji, a skończywszy na publicystycznie i doraźnie wręcz rozumianych przejawach obywatelskiego nieposłuszeństwa. W Polsce nikt jeszcze masowo nie wyszedł na ulice. Ale świadectwem przesilenia jest narastający brak zaufania do władzy, instytucji i jakiegokolwiek hierarchii”. Program sezonu 2011/2012 Teatru Polskiego w Bydgoszczy; na temat alterglobalistycznego ruchu społecznego Indignados zob. też: Kuźliński, 2022.

¹⁰ *Opera za trzy grosze* została napisana w 1928 r. w czasie narastającego społecznego przesilenia i tuż przed wielkim ekonomicznym kryzysem. Autorzy sztuki poprzez losy swoich bohaterów i ich wybory ostro krytykowali kapitalizm i jego skutki. Łysak natomiast umieścił akcję swojej adaptacji w Londynie roku 2011 – miejsce koronacji królowej z oryginału sztuki zajął ślub księcia Williama i Kate. Na ekranie pokazywane były projekcje z fragmentami ceremonii. Drugie przeniesienie do Londynu to zamieszki z 2011 r. Program spektaklu *Opera za trzy grosze* oraz programy sezonów 2010/2011, 2011/2012 Teatru Polskiego w Bydgoszczy.

ale przede wszystkim kwestii uniwersalnych: wspólnotowości, solidarności, wolności, które są ważne dla każdego człowieka bez względu na wyznawaną religię czy poglądy polityczne. Reżyser podkreślał, że od początku pracy nad koncepcją spektaklu przyświecała mu myśl, że w latach 80. XX w. znaczna część polskiego społeczeństwa potrafiła zjednać się we wspólnej sprawie bez względu na światopogląd czy pomimo różnic ideologicznych. Obywateli łączył jeden cel – wolność i demokracja, a gdy został on osiągnięty, nastąpiła radykalizacja podziałów społecznych. W tym kontekście niezwykle ważna staje się postać kapelana Solidarności – kontekst jego życia, śmierci i faktu, iż nie jest on wyłącznie ikoną polskiego Kościoła, ale bohaterem Polaków o różnych światopoglądach. Twórcy spektaklu w błogosławionym ks. Jerzym widzieli łącznika – człowieka, który dając za przykład swoje życie, potrafił pogodzić zwaśnione ideologicznie strony. Stał się bohaterem uniwersalnym, ponieważ walczył nie tylko o wiarę. Ważne były dla niego kwestie wolności i godności. Łysak zaznaczał, że w postaci kapelana Solidarności interesował go temat ofiary, oddania życia za uniwersalne i wspólnotowe wartości. Spektakl stał się zatem opowieścią o człowieku, który potrafił zjednoczyć ludzi ponad podziałami i który dziś także miałby szansę stać się punktem wyjścia do rozmów na temat wspólnotowości (Tarnowska, 2012a)¹¹. Sikorska-Miszczuk podczas pisania tekstu korzystała z zapisków ks. Jerzego, dotarła także do niepublikowanych dokumentów na temat jego działalności. Na ich podstawie stworzyła historię, w której fakty historyczne połączone zostały z literacką fikcją. Jeszcze przed premierą spektakl został zbojkotowany przez przedstawicieli środowisk konserwatywnych, a autorka sztuki doświadczyła internetowego hejtu. W mediach społecznościowych i lokalnych portalach pojawiła się następująca informacja:

Stanowczo żądamy wycofania „pseudosztuki” Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk, pt. „Popiełuszko”, która stanowi szyderstwo z błogosławionego księdza Jerzego Popiełuszki. Domagamy się zamieszczenia przeprosin od autorki, p. Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk oraz dyrekcji Teatru za zamieszczenie tej haniebnej pseudosztuki w repertuarze publicznej instytucji finansowanej z naszych podatków. Opis „sztuki” jednoznacznie przypomina seanse nienawiści reżyserowane przez Goebbelsa stanu wojennego, rzecznika rządu komunistycznego, Jerzego Urbana. Niewątpliwie był on dla autorki autorytetem i inspiratorem. Nawet jeśli

¹¹ Informacje zawarte także w programie spektaklu *Popiełuszko* oraz materiałach przygotowanych przez Teatr Polski dla mediów.

wiara i Kościół katolicki oraz męczeństwo jego kapłanów są dla Państwa obce, nie macie prawa szydzić z tego co dla nas święte. Jeśli chcecie Państwo wykazać się odwagą i podobną chorobą fantazją, prosimy chociaż spróbować w podobny sposób wyśmiewać wyznawców Mahometa. Domagamy się zamieszczenia przeprosin od autorki, p. Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk oraz dyrekcji Teatru za zamieszczenie tej haniebnej pseudosztuki w repertuarze publicznej instytucji finansowanej z naszych podatków. Nie życzymy sobie, aby teatr był poligonem dla różnej maści degeneratów wychowanych na sowieckich wzorcach, bluźnierców i szyderców, którzy niczego nie wnoszą do polskiej kultury (e-teatr.pl, 2012).

Premiera spektaklu odbyła się 9 czerwca 2012 r., a dwa dni później ukazała się – na portalu bydgoszcz24.pl – recenzja *Antyklerykalna agitka w Teatrze Polskim* Krzysztofa Derdowskiego (2012), która wywołała odzew kolejnych osób niezadowolonych ze sztuki. Dzień po opublikowaniu recenzji pojawiło się oświadczenie podpisane przez m.in. Terenowe Biuro Radia Maryja, Związek Solidarności Polskich Kombatantów, Stowarzyszenie Osób Represjonowanych w PRL „Przymierze”, Obóz Narodowo-Radykalny, Narodową Bydgoszcz, Solidarnych 2010, w którym zbojkotowano spektakl oraz żądano odwołania Łysaka ze stanowiska dyrektora. Manifest przeciwko dyrektorowi Teatru Polskiego związany był nie tylko ze spektaklem *Popiełuszko*, ale z całą linią programową i repertuarem realizowanym na deskach bydgoskiej sceny. Łysakowi zarzucano osiągnięcie rozgłosu poprzez kontrowersje, naruszanie uczuć patriotycznych i religijnych. Oponenti sztuki oskarżali Łysaka o następujące, wg nich, nadużycia:

- wykorzystanie (jako rekwizytu) bagażnika esbeckiego samochodu, który jest symbolem wprowadzenia księdza;
- zbyt swobodne odśpiewanie przez aktorów pieśni *Chwalcie łąki umajone*;
- oskarżanie władz Kościoła o brak wystarczającej interwencji w sprawie obrony ks. Jerzego.

Ponadto dzień po premierze Teatr zaplanował otwartą debatę o tytule *Czy można być porządnym człowiekiem poza kościołem?*, w której uczestniczył m.in. ks. Adam Boniecki. Przedstawiciele bojkotu uznali także, że zapis słowa „kościół” małą literą jest oznaką lekceważenia instytucji Kościoła katolickiego. Pracownicy Teatru tłumaczyli, że taka forma zapisu nie miała na celu naruszenia świętości kościelnych i braku szacunku, a jedynie zaznaczenie potrzeby zdjęcia nadmiernego patosu z instytucji kościelnych. Przy okazji premiery podjęto rozmowę o wartościach i o tym, w jaki sposób są one determinowane przez wychowanie chrześcijańskie. Poruszono m.in. problematykę powierzchownej

wiary, kodeksu etycznego ateistów, a także faktu, iż dyskusje o instytucji kościoła dominowane są ówczesnie przez kontekst polityczny¹². Poniżej zamieszczam najistotniejszą, w kontekście niniejszego problemu, część oświadczenia upublicznionego przez krytyków spektaklu:

Teatr Polski w Bydgoszczy pod rządami Pawła Łysaka poprzez podważanie jednej z podstaw naszej cywilizacji kultury greckiej, podaje w wątpliwość inną, etykę chrześcijańską, atakując prawdę. W najnowszym spektaklu pod tytułem „Popiełuszko” jest wypaczana pamięć o kapelanie Solidarności. Co więcej, insynuowane są komunistyczne kłamstwa o współodpowiedzialności hierarchów Kościoła. Nie jest to jedyny przykład religijnych fobii dyrektora Teatru Polskiego w Bydgoszczy. W przeszłości dopuszczał się już prowokacji, które jednak można było poczytać jako nieudolną próbę zaistnienia w świadomości bydgoszczan. Dziś jednak antyspołeczne postępowanie Pawła Łysaka przyjmuje formę cyklu okraszonego pseudo-debatą. Stąd też żądamy odwołania Pawła Łysaka z funkcji dyrektora Teatru Polskiego w Bydgoszczy oraz przeprosin społeczeństwa w środkach społecznego komunikowania. Pod jego dyрекcją scena teatru stała się ostoją wulgaryzmów, ekshibicjonizmu, pustych prowokacji i kłamstwa. Z przykrością stwierdzamy, że Teatr Polski w Bydgoszczy stał się siedzibą antykultury, a widz idący do gmachu przy al. Adama Mickiewicza nie wchodzi do przybytku piątej muzy, a do kloaki, gdzie raz za razem wylewane są pomyje. Dlatego wzywamy wszystkich, którym kultura nie jest obojętna, do bojkotu przedstawień Teatru Polskiego w Bydgoszczy, póki nie zostanie z niego odwołany Paweł Łysak. Dla dobra polskiego teatru Paweł Łysak jako krzewiciel antykultury musi odejść! Teatr Polski w Bydgoszczy, jak wynika z samej nazwy powinien promować sztukę, która wyrasta z najlepszej tradycji polskiej, która jest suwerenną częścią Cywilizacji Łacińskiej (ps, 2012).

Należy zaznaczyć, że większość osób, które podpisały się pod oświadczeniem, nie widziało przedstawienia. Opierano się na opiniach o spektaklu i recenzji Derdowskiego, co wpłynęło na zapośredniczenie kolejnych opinii. Łysak skomentował słowa swoich oponentów poprzez zaproszenie do obejrzenia przedstawienia oraz do dyskusji bez używania obraźliwych epitetów w kierunku twórców spektaklu i pracowników Teatru. Na apel konserwatystów odpowiedział Roman Jasiakiewicz, ówczesny Przewodniczący Rady Miasta Bydgoszczy. W liście

¹² Spisana treść debaty znajduje się w zbiorach autorki.

otwartym bronił on dyrektora Teatru. Zaznaczał, że sztuka Łysaka poruszyła istotne moralne dylematy dotyczące postaw społecznych, wartości uniwersalnych, bohaterstwa, przenikania się dobra ze złem. Bojkot wymierzony w Teatr Polski uznał za zaprzeczenie ideałom Solidarności: wolności, tolerancji, demokracji, likwidacji cenzury (BOB, 2012). Konflikt został skomentowany również przez Prezydenta Bydgoszczy – Rafała Bruskiego:

[...] Rozgorzała dyskusja po spektaklu „Popiełuszko” w reż. Pawła Łysaka w Teatrze Polskim. Sztuki jeszcze nie widziałem. Podobnie jak większość osób zaangażowanych w dyskusję na jej temat. To już daje do myślenia i skłania do zastanowienia się nad celami tej nadzwyczajnej aktywności. Pod wystąpieniem krytykujących dyrektora teatru, oprócz imion i nazwisk, skrupulatnie zadbano o wykaz ugrupowań, niekiedy tzw. kanapowych. Wciągnięto sztukę w politykę. Paweł Łysak, jak każdy artysta, ma prawo do twórczej swobody i interpretacji tematu. Stawia sobie zawsze ambitne cele i konsekwentnie od nich dąży. I taka jest jego wizja teatru. Prawdziwie kochający SZTUKĘ to rozumieją! (Tarnowska, 2012b; Myga, 2012c).

Sprawę szeroko komentowano w mediach społecznościowych, prasie lokalnej i ogólnopolskiej¹³. Punktem kulminacyjnym sporu była debata, która odbyła się 23 września 2012 r. po pokazie *Popiełuszki*. W spotkaniu wzięli udział sygnatariusze bojkotu, którzy zostali zaproszeni także na spektakl, twórcy przedstawienia oraz inne osoby zainteresowane poruszaną problematyką. Oponenti zarzucali Łysakowi:

- zachwianie granicy pomiędzy *sacrum* a *profanum* (*sacrum* zostało sprofanowane; sceny, w których aktorzy śpiewają *Boże coś Polskę*);
- naruszenie rysu dokumentalnego i fałszowanie faktów;
- obrażanie przedstawicieli Kościoła i antyklerykalizm (wg przeciwników Łysaka w spektaklu nie zostało odpowiednio pokazane, jak bardzo przedstawiciele Kościoła walczyli z władzą komunistyczną o ks. Jerzego);
- nadużycie rekwizytu, jakim był bagażnik.

Twórcy sztuki wyjaśniali natomiast, że ich celem było przedstawienie ks. Jerzego przede wszystkim jako człowieka godnego podziwu, który jednoczył

¹³ Zob. m.in. artykuły prasowe: Jacka Cieślaka, *Kto wydał księdza*; Mike’a Urbaniaka, *Precz z Łysakiem!*; Jarosława Reszki, *Oburzenie święte i narodowe*; Piotra Rajkowskiego, *Obywatele Bydgoszczy!*; Macieja Mygi, *Debata o teatrze: kulminacja we wrześniu*.

społeczeństwo i dawał nadzieję, głosił uniwersalne wartości, co zostało dostrzeżone m.in. przez Pawła Schreibera w recenzji, która ukazała się na łamach miesięcznika „TEATR” (2012). Krytyk zaznaczył, że prosta forma, nieco dydaktyczny wydźwięk i posągowa postać księdza Jerzego mogą sprawić, że niejeden wyrafinowany teatroman nie będzie w pełni usatysfakcjonowany, lecz nie jest to spektakl dla wyrafinowanego teatromana, a dla obywatela. Schreiber podkreślił, że Teatr Polski zaprosił obywateli do rozmowy, najpierw pokazując głęboki podział, a potem przypominając, że są zjawiska/wydarzenia – takie jak śmierć ks. Popiełuszki – które Polaków łączą, nie likwidując różnic i konfliktów między nimi. Spektakl – według Schreibera – wpisał się w konwencję teatru obywatelskiego, który budował specyfikę bydgoskiego Teatru Polskiego w pierwszych latach dyrektury Łysaka (Schreiber, 2012). Podkreślano, że spektakl *Popiełuszko* nie został stworzony w ramach teatru dokumentalnego i nie należy sugerować się wyłącznie rysem historycznym – metafora jest podstawą języka sztuki. Debata przebiegła w atmosferze konfliktu, lecz bez radykalnych czynów. Żadna ze stron sporu nie przekonała oponentów do swych racji i poglądów. Należy jednak zaznaczyć, że analizowana debata przerwała spór dotyczący spektaklu *Popiełuszko*¹⁴. Sztuka nie została zdjęta z afisza, a Łysaka nie odwołano z funkcji dyrektora Teatru Polskiego.

Bydgoski Teatr w analizowanym okresie współpracował z niemieckimi miastami partnerskimi Bydgoszczy – Mannheim (umowa partnerska między miastami podpisana została 26 listopada 1991 r.) i Wilhelmshaven (umowa podpisana 19 kwietnia 2006 r.) (Górska & Dybowska, 2012). W ramach współpracy teatralnej powstały dwie koprodukcje – *Kill the kac* z Nationnaltheater Mannheim oraz *Truskawkowa niedziela* z Landesbühne Niedersachsen Nord w Wilhelmshaven. Drugi z wymienionych spektakli dotyczył budzącego silne emocje i nadal bardzo drażliwego tematu, jakim są wydarzenia z początku września 1939 r. w Bydgoszczy, czyli krwawej niedzieli (Chinciński & Machcewicz, 2008). Bydgoska premiera *Truskawkowej niedzieli* odbyła się 13 października 2012 r. podczas XI edycji Festiwalu Prapremier (była to pierwsza premiera Teatru Polskiego w sezonie artystycznym 2012/2013), a niemiecka – 12 listopada 2012 r. w Wilhelmshaven) (Pałyga, 2013)¹⁵. Twórcy postanowili poruszyć temat krwawej niedzieli z perspektywy polskich i niemieckich świadków wydarzeń,

¹⁴ Spisana treść debaty znajduje się w zbiorach autorki. Zob. także artykuł M. Mygi, *Popiełuszko kiedyś łączył. Teraz dzieli*.

¹⁵ Program spektaklu *Truskawkowa niedziela* oraz materiały przygotowane przez Teatr Polski dla mediów.

a także współczesnych młodych ludzi, którzy o niemieckiej dywersji w Bydgoszczy dowiadują się od swoich przodków. Podczas konferencji prasowej zorganizowanej przed premierą spektaklu Łysak podkreślał, że temat ten nadal budzi emocje, a historycy wciąż nie są zgodni, jaka jest prawda dotycząca ówczesnych wydarzeń. Zaznaczył także, iż zamiarem twórców i dyrekcji teatru było spojrzenie na wspólną historię Polaków i Niemców, która przez lata ciągle ewoluuje. Zanim dramaturdzy rozpoczęli pracę nad *Truskawkową niedzielą*, szczegółowo zapoznali się z publikacjami historyków i badaczy okresu drugiej wojny światowej (przygotowania do premiery trwały trzy lata¹⁶. Należy jednak zaznaczyć, iż przedstawienie nie miało charakteru *stricte* dokumentalnego). Pałyga przestudiował listę ofiar krwawej niedzieli. Przyznał, że tym, co było dla niego największym zaskoczeniem, był fakt, iż patrząc tylko na nazwiska, nie można jednoznacznie rozstrzygnąć, kto był Polakiem, a kto Niemcem. Niemiecka i polska wersja historii bardzo się od siebie różnią. Twórcy podkreślali, że spektakl nie odpowiada na pytania o winę, nie wskazuje ofiar i sprawców, nie daje jednoznacznych odpowiedzi: „W teatrze nie musimy rozstrzygać faktów, ale opowiadać o nich przez pryzmat jednostek” (Tarnowska, 2012c). „Podłoże historyczne jest wszystkim znane [...]. Dlatego my skupiamy się na relacjach międzyludzkich, na tym, czy współcześni Polacy i Niemcy mają z tymi wydarzeniami problemy. Niestety, okazuje się, że filmowy happy end z takim bagażem doświadczeń jest niemożliwy” (Dondajewski, 2012). „[...] nasz spektakl opowiada przede wszystkim o poszukiwaniu tożsamości. Życie w oderwaniu od historii jest niemożliwe” (Kucharska, 2012). Premiera *Truskawkowej niedzieli* odbyła się w sobotę, a po poniedziałkowym pokazie Teatr zaprosił bydgoszczan się otwartą debatę, która dotyczyła poruszanej problematyki. Nie ma zgody wśród bydgoszczan, co do wydarzeń z początków września 1939 r. To główny wniosek z burzliwej debaty oraz z recenzji (pozytywnych i negatywnych), które pojawiły się po premierze. Jednym z uczestników spotkania był prof. Włodzimierz Jastrzębski, historyk od lat badający temat wydarzeń z 3 i 4 września 1939 r. Jego zdaniem o dywersji niemieckiej nie może być mowy. Z tym kategorycznym stwierdzeniem nie zgadzali się inni badacze i osoby zainteresowane problemem (Tarnowska, 2012d).

¹⁶ Program spektaklu *Truskawkowa niedziela* oraz materiały przygotowane przez Teatr Polski dla mediów. Spektakl był współfinansowany ze środków Funduszu „Wanderlust”, w ramach współpracy z Niemiecką Federalną Fundacją Kultury (Die Kulturstiftung des Bundes), która wspiera sztukę i kulturę na płaszczyźnie państwowej. Jej celem jest wspieranie innowacyjnych programów i projektów w kontekście międzynarodowym.

Trzy miesiące po premierze (w styczniu 2013 r.) senator RP – Andrzej Kobiak zorganizował konferencję prasową, podczas której wyraził swój sprzeciw i oburzenie wywołane informacją, która przez pewien czas widniała w opisie spektaklu na stronie internetowej Festiwalu Prapremier: „Tematem spektaklu będą kontrowersje dotyczące tzw. Krwawej Niedzieli w Bydgoszczy, czyli wydarzeń z pierwszych dni II wojny światowej, podczas której doszło do masowych mordów na ludności niemieckiej, czego następstwem były czystki wśród ludności polskiej dokonywane przez żołnierzy niemieckich” (1944.pl, 2012)¹⁷. Polityk konsultował się w tej sprawie z prezesem Instytutu Pamięci Narodowej Łukaszem Kamińskim, który jednoznacznie uznał, że takie sformułowanie było nadużyciem i zniekształceniem faktów historycznych. Kobiak wystosował list do Łysaka z prośbą o wyjaśnienie i interwencję. Dyrektor Teatru podziękował senatorowi za zwrócenie uwagi na być może zbyt jednoznaczne sformułowanie odnoszące się do wydarzeń z początku września 1939 r., które mimo upływu lat wciąż budzą tak wiele emocji i jest dowodem, jak bardzo podjęcie tego tematu było w Bydgoszczy potrzebne. Zaznaczył, że można uznać określenie masowe mordy na ludności niemieckiej za niewłaściwe lub nieprecyzyjne. Łysak przywołał w swojej wypowiedzi niezwykle istotną i obszerną publikację IPN-u, na którą także powoływał się Kamiński (T. Chinciński, P. Machcewicz, *Bydgoszcz 3–4 września 1939. Studia i dokumenty*), a z której wynika, że w dniach 3 i 4 września 1939 r. w Bydgoszczy zginęło 225–300 obywateli pochodzenia niemieckiego, a jeszcze więcej w okolicach Bydgoszczy. Zgodnie z faktami opisanymi w publikacji zapewne właściwiej byłoby stosować sformułowanie doraźne egzekucje i samosądy, a nie mord, lecz – zdaniem Łysaka – liczba ofiar może świadczyć o jego masowym charakterze. Zaznaczył, że artyści nie są historykami, nie chcieliby wikłać się w tak szczegółowe interpretacje tematu. Zwrócił jednak uwagę, że w informacji, której dotyczyło zapytanie, twórcy spektaklu powstrzymali się od jednoznacznego sformułowania, jaka grupa etniczna za czyn odpowiadała, podkreślając bezsporny fakt czystek dokonywanych po wydarzeniach bydgoskich na Polakach przez Niemców. Dyrektor Teatru zaprosił senatora Kobiaka na najbliższe pokazy spektaklu i dodał, że byłoby wskazane, by dyskusja dotycząca Teatru toczyła się nie wokół noty informacyjnej, ale wokół spektaklu, gdyż dotyczy on nie tyle historycznych czy politycznych rozstrzygnięć, ale

¹⁷ Autorka artykułu nie odszukała w zbiorach Teatru Polskiego żadnych udokumentowanych wzmianek o niniejszym opisie spektaklu. Ostateczna nota o przedstawieniu jest inna, ponieważ została zmieniona.

stereotypów w relacjach polsko-niemieckich i bolesnych kart historii widzianych przez pryzmat indywidualnych losów¹⁸. Odpowiedź Łysaka zakończyła burzliwą dyskusję z Kobiakiem. Należy jednak przyznać, że podjęty przez Teatr Polski temat wywołał wiele emocji, ożywił społeczną pamięć oraz potrzebę obrony faktów historycznych, które – jak potwierdził analizowany przypadek – nie zawsze są jednoznacznie interpretowane i niepodważalne. Spór dotyczący *Truskawkowej niedzieli* został wywołany informacją opublikowaną przez Teatr Polski, która zawierała nieścisłości związane z faktami historycznymi. Przykład ten pokazał, że Teatr Polski powinien zachować szczególną wrażliwość, ostrożność i odpowiedzialność przy tworzeniu informacji i ich upublicznianiu.

Wnioski i konkluzje

Z powyższej analizy wynika, iż spektakle:

1. poruszały tematy drażliwe społecznie i politycznie;
2. dotyczyły lokalnego wymiaru wydarzeń – ks. J. Popiełuszko został zamordowany przez funkcjonariuszy Służb Bezpieczeństwa w drodze z Bydgoszczy, gdzie przeprowadził ostatnią w swoim życiu mszę świętą, a bydgoska krwawa niedziela do dziś budzi wiele emocji oraz polemik;
3. wywołały lokalne spory dotyczące współczesnego teatru oraz polityki repertuarowej prowadzonej przez ówczesnego dyrektora Teatru Polskiego;
4. uaktywniły dyskusję dotyczącą instytucjonalnego charakteru i publicznego wymiaru teatru zaangażowanego (zadawano pytanie: czy państwo i samorządy powinny finansować instytucje kultury, które – zdaniem krytyków – propagują „pseudosztukę”?);
5. postulowały usunięcie Łysaka z funkcji dyrektora instytucji; w tym kontekście pojawił się także wątek dotyczący trybów powoływania i odwoływania dyrektorów instytucji kultury (*Notatnik Teatralny* [Kłątwa] 84–85/2017, Przastek, 2017; Wenderlich, 2022; Zdebska-Schmidt, 2016; Zimnica-Kuzioła, 2018).

Oponenci zarzucali artystom i dyrekcji teatru naruszanie świętości, obrazę uczuć religijnych oraz upublicznianie błędnych danych dotyczących wydarzenia historycznego. W efekcie żądano usunięcia Łysaka ze stanowiska dyrektora, do czego ostatecznie nie doszło. Przeanalizowane przypadki wykazują, jak silne emocje nadal wywołują w Polsce różnice światopoglądowe i ideologiczne,

¹⁸ List znajduje się w zbiorach autorki.

a im sytuacja polityczna staje się bardziej napięta i spolaryzowana, tym konflikty, także te dotyczące sztuki, są bardziej widoczne.

W związku z tym, iż w polskich teatrach instytucjonalnych (przede wszystkim w ostatnim piętnastoleciu) rozwijał się nurt teatru zaangażowanego w tematykę społeczno-polityczną, pojawiły się publiczne dyskusje dotyczące transgresji teatru, który – wg przeciwników tego nurtu – nie prezentuje wartościowej estetyki, profanuje religijne i narodowe symbole, burzy porządek społeczny, wprowadza wulgarność. Oponenti (najczęściej osoby o konserwatywnych poglądach, ceniące tradycję) tego typu praktyk zarzucają twórcom i dyrekcji instytucji tworzenie „pseudosztuki”, czegoś, co nie stanowi wartości kulturowej i jest zaprzeczeniem „misyjności” instytucji kultury. Pod pojęciem „misyj” rozumie się służbę publiczną, dostępność wytworów kultury tzw. wysokiej, ochronę i zachowanie dziedzictwa kulturowego oraz edukację kulturalną członków społeczności.

Współcześni twórcy pojmują „misyjność” nieco inaczej. Tworzą wypowiedzi artystyczne w sposób odważny, często krytyczny i bezpośredni. Wykorzystują m.in. reinterpretację klasycznych dzieł literatury polskiej i światowej, publicystykę oraz nowe utwory dramatyczne nierzadko pisane z myślą o konkretnym temacie (Zimnica-Kuzioła 2018, s. 84–86). Angażują się w analizę rzeczywistości, zabierają głos w debacie publicznej, wypowiadają się na temat słabości i problemów dotyczących sfery społeczno-politycznej. Kategorie estetyczne zastępuje się potrzebą krytycznej analizy współczesnego świata, a nawet wygłaszaniem postulatów politycznych. Należy dodać, że przedstawienia tworzone w nurcie krytycznym i zaangażowanym przyjmują często charakter nierozrywkowy. Z założenia mają burzyć spokój, być nieprzyjemne w odbiorze, by sprowokować dyskusję. W związku z faktem, iż tego typu spektakle tworzone są najczęściej w publicznych teatrach instytucjonalnych subwencjonowanych z publicznego budżetu, pojawiają się skrajne głosy poparcia lub sprzeciwu. Z jednej strony brak zgody wobec finansowania przez państwo i samorządy „pseudosztuki”, którą promuje dyrektor instytucji, a z drugiej poparcie zwolenników, którzy twierdzą, że rolą współczesnego teatru jest także pobudzanie dyskusji w sprawach społeczno-politycznych (Wenderlich, 2022, s. 54). Opinie na temat spektakli, które odbiegają od standardowych ujęć i naruszają tabu, wywołują polemiki, kontrowersje i eskalują konflikty. Emblematyczny przykład stanowią przeanalizowane powyżej spektakle.

W aspekcie publicznego charakteru instytucji kultury należy zaznaczyć, że relacja między sztuką – w tym instytucją teatru zaangażowanego – a polityką jest dość silna. Zależność ta jest widoczna na płaszczyźnie ekonomicznej i prawnej.

Działalność publicznych instytucji kultury/sztuki (w tym teatru) uzależniona jest od subwencji ministerialnych lub samorządowych. Funkcjonują one w oparciu o konkretne rozwiązania prawne, na podstawie których wybierana jest dyrekcja instytucji. Zarysowuje się więc wpływ władzy, która przydziela dotacje, wybiera dyrektorów i określa wyznaczniki polityki kulturalnej. Ten typ „uwikłania”, czyli upolitycznienia, jest szczególnie wyraźny w reżimach niedemokratycznych, w których władza polityczna popiera głównie stworzone przez siebie rozwiązania propagandowe. Takie formy wpływu nie są obce także ustrojom demokratycznym. Władza, o której mowa, to aspekty wykonawcze, ustawodawcze i sędziowskie, a to implikuje konkretne możliwości sprawcze. Przykładem są właśnie publiczne instytucje kultury w Polsce. Funkcjonują one w oparciu w rozwiązania formalno-prawne stanowione przez władzę (Ustawa z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej), subwencjonowane są przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego lub/i odpowiedni organ samorządowy, rozliczają się (w sensie finansowym i frekwencyjnym) także z władzą i podległymi jej organami.

W tym kontekście pojawia się również, często artykułowany przez środowiska artystyczne, problem dotyczący współczesnych wymiarów cenzury. Maciej Nowak podkreśla, że cenzura w państwach demokratycznych jest ukryta i nieformalna. Działa za pomocą wyrafinowanych środków nacisku, np. ekonomicznych (groźba odebrania dotacji lub jej znaczne obniżenie). Politycy czy urzędnicy, którzy żądają usunięcia niewygodnych wytworów artystycznych, nie określają siebie mianem cenzora. Zdarza się, że cenzura przybiera także formę autocenzury. Dyrektorzy w obawie o dobro instytucji lub własne stanowisko nie dopuszczają do upublicznienia lub usuwają niewygodne prace artystyczne (Nowak, 2010).

Bibliografia

- Blok, Z. (1999). *Teoria polityki. Studia*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Nauk Politycznych i Dziennikarstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- BOB (2012, 14 czerwca). List otwarty Romana Jasiakiewicza. *Express Bydgoski*. Pobrano z lokalizacji: <https://expressbydgoski.pl/list-otwarty-romana-jasiakiewicza/ar/10991845> [dostęp: 14.07.2024].
- Bodnar, A. (1978). *Co to jest polityka?*. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- Chinciński, T. & Machcewicz, P. (red.) (2008). *Bydgoszcz 3–4 września 1939: studia i dokumenty*. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej.
- Cieślak, J. (2012, 11 czerwca). Kto wydał księdza. *Rzeczpospolita online*. Pobrano z lokalizacji: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/140892.html> [dostęp: 14.07.2024].

- Derdowski, K. (2012). Antyklerykalna agitka w Teatrze Polskim. Bydgoszcz24.pl. Pobrano z lokalizacji: <https://e-teatr.pl/antyklerykalna-agitka-w-teatrze-polskim-a138751> [dostęp: 20.03.2024].
- Dondajewski, B. (2012). W teatrze czas na Aneks. *Gazeta Pomorska* nr 237.
- e-teatr.pl (2012). Bydgoszcz. 10 dni przed premierą „Popiełuszko” już zrecenzowany. Pobrano z lokalizacji: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/140343.html> [dostęp: 14.07.2024].
- Falkiewicz, A. (1980). *Teatr, społeczeństwo*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk: Ossolineum.
- Fik, M. (1991). *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*. Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *Estetyka performatywności*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Godlewska-Byliniak, E. & Lipko-Konieczna, J. (red.) (2017). *Odzyskiwanie nieobecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*. Warszawa: Fundacja Teatr 21.
- Górska, I. & Dybowska, A. (2012). Współpraca międzynarodowa Bydgoszczy: podmioty, instrumenty, finansowanie. W: A.S. Kotowski & S. Sadowski (red.), *Bydgoszcz. Współczesne oblicze miasta*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Gruszczyński, P. (2003). *Ojcobójcy. Młodszy zdolniejsi w teatrze polskim*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Gulczyński, M. (2007). *Nauka o polityce: podręcznik akademicki*. Warszawa: AlmaMer Wyższa Szkoła Ekonomiczna.
- Gulczyński, M. (2010). *Politologia. Podręcznik akademicki*. Warszawa: AlmaMer Wyższa Szkoła Ekonomiczna.
- Gurvitch, G. (1987). Socjologia teatru. W: T. Pyzik & E. Udalska (red.), *W kręgu socjologii teatru na świecie*. Wrocław: Zakład Narodowy Im. Ossolińskich.
- Jarmułowicz, M. (2003). *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Jureńczyk, Ł., Szczutkowska, J., Trempała, W. & Wenderlich, P. (2017). Problem uchodźstwa wojennego w dziełach wybranych twórców kultury i sztuki w XXI wieku. W: Ł. Jureńczyk, J. Szczutkowska, W. Trempała & P. Wenderlich (red.), *Wojna jako źródło inspiracji w kulturze i sztuce – literatura, propaganda, tożsamość*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Jureńczyk, Ł., Szczutkowska, J., Trempała, W. & Wenderlich, P. (red.) (2019). *Zjawiska migracji i uchodźstwa w kulturze i sztuce XX i XXI wieku*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Hausbrandt, A. (1983). *Teatr w społeczeństwie*. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne.
- Jarząbek, D., Kościelniak, M. & Niziołek, G. (red.) (2010). *20-lecie. Teatr polski po 1989 roku*. Kraków: Ha!art.
- Jaworska, A. (2012). *Pomarańczowa Alternatywa w bezdebitowej prasie studenckiej, we wspomnieniach i w drukach ulotnych lat osiemdziesiątych XX wieku*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Kaczmarek, B. *Metafory polityki*. T. 1, 2, 3. Warszawa: ELIPSA.
- Karwat, M. (1996). Cecha polityczności i dziedzina teorii polityki. Uwagi o formalizmie pojęciowym. W: Skarżyński, R. (red.), *Carl Schmitt i współczesna myśl polityczna*. Warszawa: Dom Wydawniczy ELIPSA.

- Karwat, M. (2010). Polityczność i upolitycznienie. Metodologiczne ramy analizy. *Studia Politologiczne*, 17, 63–88.
- Karwat, M. (2012). *O karykaturze polityki*. Warszawa: Muza.
- Klementewicz, T. (2010). *Rozumienie polityki. Zarys metodologii nauki o polityce*. Warszawa: Dom Wydawniczy ELIPSA.
- Kosiński, D. (2010). *Teatra polskie. Historie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.
- Kosiński, D. (2016). Na nowo czy od nowa (s. 57–66). W: tegoż (red.), *Nowy teatr nie(po)rozumienia*. Szczecin: Teatr Lalek Pleciuga.
- Kościelniak, M. (2014). „Młodzi niezdolni” i inne teksty o twórcach współczesnego teatru. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Krakowska, J. (2016). *PRL. Przedstawienia*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut Sztuki PAN.
- Krakowska, J. (2019). *Demokracja. Przedstawienia*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut Sztuki PAN.
- Krauz-Mozer, B. (2009). Politologia z punktu widzenia metodologii sensu largo. W: A. Antoszewski i in. (red.), *Teoretyczne i metodologiczne wyzwania badań politologicznych w Polsce*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Kucharska, D. (2012). Truskawkowa tożsamość. *Express Bydgoski*, 239.
- Kuflński, M. (2022). Sprawiedliwości i chleba! Hiszpańscy Indignados jako alterglobalistyczny ruch społeczny. *Progress*, 11, 11–21. DOI: 10.26881/prog.2022.11.01.
- Lehman, H.T. (2011). Wie politisch ist Postdramatisches Theater. W: J. Deck & A. Sieburg (red.), *Politisch Theater machen: Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten* (s. 29–40). Bielefeld.
- Materiały tekstowe, które Teatr przygotował dla mediów.
- Minkner, K. (2014). Problem polityczności jako metateoretyczne wyzwanie dla politologii. *Atheneum. Polskie Studia Politologiczne*, 43.
- Mościcki, P. (2008). *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*. Warszawa: Krytyka Polityczna.
- Myga, M. (2012a). Debata o teatrze: kulminacja we wrześniu. *Gazeta Pomorska*, 138.
- Myga, M. (2012b). Popiełuszko kiedyś łączył. Teraz dzieli. *Gazeta Pomorska*, 223.
- Myga, M. (2012c, 18 czerwca). Prezydent Bruski broni Pawła Łysaka. *Gazeta Pomorska*. Pobrano z lokalizacji: <https://pomorska.pl/prezydent-bruski-broni-pawla-lysaka/ar/7290453> [dostęp: 14.07.2024].
- (ps) (2012). Nie chcą Łysaka w Teatrze Polskim i nawołują do bojkotu. e-teatr.pl. Pobrano z lokalizacji: http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/141048.html?josso_assertion_id=77BE8DD311E4BB14 [dostęp: 14.07.2024].
- Notatnik Teatralny* [Kłątwa], 84–85/2017.
- Nowak, M. (2010). Dlaczego wątroba?. W: R. Pawłowski (red.), *Wątroba. Słownik polskiego teatru po 1997 roku* (s. 7–9). Warszawa: Krytyka Polityczna.
- Pałyga, A. (2013). Krzewiciele antykultury. W: Ł. Chotkowski i in. (red.), *Teatr wspólny*. Bydgoszcz: Teatr Polski Bydgoszcz.
- Pietrzak, M. (2018). *Nowa retoryka teatru. Między wczoraj a dziś*. Warszawa: BEL Studio.
- Primavesi, P. (2011). Theater/Politik – Kontexte und Beziehungen. W: J. Deck & A. Sieburg (red.), *Politisch Theater machen: Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten* (s. 41–72). Bielefeld.
- Program spektaklu *Opera za trzy grosze*.

- Program spektaklu *Popiełuszko*.
- Programy sezonu 2010/2011, 2011/2012 Teatru Polskiego w Bydgoszczy.
- Przastek, D. (2005). *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR.
- Przastek, D. (2017). *Polityki kulturalne a wolność wypowiedzi artystycznej w Polsce w latach 1989–2015*. Warszawa: Dom Wydawniczy ELIPSA.
- Rajkowski, P. (2012, 14 czerwca). *Obywatele Bydgoszczy!*. Pobrano z lokalizacji: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/141215.html> [dostęp: 14.07.2024].
- Ranciere, J. (2007a). *Estetyka jako polityka*. Warszawa: Krytyka Polityczna.
- Ranciere, J. (2007b). Widz wyemancypowany. *Krytyka Polityczna*, 13, 310–319.
- Ranciere, J. (2008). *Na brzegach politycznego*. Kraków: Ha!art.
- Reszka, J. (2012). Oburzenie święte i narodowe. *Express Bydgoski*, 138.
- Schreiber, P. (2012). Porozmawiać o Polsce. *Teatr*, 10.
- Semil, M. & Wysiąska, E. (1990). *Słownik współczesnego teatru. Twórcy, teatry, teorie*. Warszawa:
- Adamski, J. (1985). *Teatr z bliska – pamiętnik teatralny z lat 1971–1981*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- Tabaczyński, M., Trempała, W. & Wenderlich, P. (red.) (2016). *Kultura zaangażowana. Szkice społeczno-polityczne*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Tarnowska, A. (2012a). Uniwersalnie o Popiełuszce. *Gazeta Wyborcza – Bydgoszcz*, 131.
- Tarnowska, A. (2012b, 19 czerwca). Prezydent Bruski broni dyrektora bydgoskiego teatru. *Gazeta Wyborcza Bydgoszcz online*. Pobrano z lokalizacji: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/141500.html> [dostęp: 14.07.2024].
- Tarnowska, A. (2012c, 11 października). Zobacz Krwawą Niedzielę w polsko-niemieckiej koprodukcji. *Gazeta Wyborcza Bydgoszcz online*. Pobrano z lokalizacji: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/148098.html> [dostęp: 14.07.2024].
- Tarnowska, A. (2012d, 16 października). Burza o Krwawą Niedzielę podczas debaty w teatrze. *Gazeta Wyborcza Bydgoszcz online*. Pobrano z lokalizacji: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/148420.html> [dostęp: 14.07.2024].
- Urbaniak, M. (2012, 14 czerwca). Precz z Łysakiem!. e-teatr.pl. Pobrano z lokalizacji: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/141150.html> [dostęp: 14.07.2024].
- Wenderlich, P. (2022). Przemiany w polskim teatrze dramatycznym w okresie transformacji politycznej po 1989 r. *Świat Idei i Polityki*, 21(2), 40–57.
- Zalewska, K. (2015). Rozpoznanie bojem. *Teatr*, 11.
- Zdebska-Schmidt, J. (2016). *Autorskie dyrekcje w teatrach instytucjonalnych*. Kraków: Wydawnictwo Attyka.
- Zimnica-Kuzioła, E. (2014). Polski współczesny teatr polityczny – refleksje na marginesie książek Zygmunta Hübnera i Pawła Mościckiego (s. 187–206). W: M. Jeziński & Ł. Wojtkowski (red.), *Sztuka i polityka: sztuki w izualne*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Zimnica-Kuzioła, E. (2018). *Spółeczny świat teatru. Areny polskich publicznych teatrów dramatycznych*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- 1944.pl (2012, 1 października). *Muzeum Powstania Warszawskiego*. Pobrano z lokalizacji: <https://www.1944.pl/artykul/festiwal-prapremier-bydgoszcz-2012,,3760.html> [dostęp: 14.07.2024].

The political dimension of theatrical institutions: Analysis of socio-political disputes surrounding selected theatrical performances in Bydgoszcz

SUMMARY The aim of this article is to reveal the political dimension of theater institutions (considering the local context) in the face of disputes concerning two theatrical performances (*Popiełuszko* and *Strawberry Sunday*) created at the Polish Theater in Bydgoszcz during the period 2006–2014 when Paweł Łysak was the director of the institution. The institutional perspective is particularly important in this case, as it constitutes one of the dimensions of the political nature of theater. As a public cultural institution, theater is formally, legally, and economically subject to state or local government authorities. Public cultural institutions, which also serve as spaces for engaged art (e.g., institutions of engaged theater), can be particularly vulnerable to changes in political orientations, ideological contexts, or informal censorship, such as the threat of funding cuts or changes in directorial positions. The research process utilized the analysis of archival and textual sources, as well as participant observation.

KEYWORDS engaged theater, politicality, institution, controversy, performance

Data przekazania artykułu: 12.07.2024; data zaakceptowania artykułu: 10.08.2024.