PIOTR TOMASZUK

DOKTOR HONORIS CAUSA
UNIWERSYTETU W BIAŁYMSTOKU





Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

WYDAWNICTWO PRYMAT

PIOTR TOMASZUK

DOKTOR HONORIS CAUSA

UNIWERSYTETU W BIAŁYMSTOKU

Białystok, 28 października 2026 roku

Redakcja tomu: Jarosław Ławski, Robert Szymula, Elwira Tomczyk

Współpraca redakcyjna: Mariusz Śliwowski

Fotografie w aneksie i całym tomie: Magdalena Rybij

Skład: Ewa Frymus-Dąbrowska (Wydawnictwo PRYMAT)

Streszczenia: Native Speakers Group

Na okładce za zgodą Autora wykorzystano plakat Stasysa Eidrigevičiusa do *Polowanie na lisa* wg Sławomira Mrożka (premiera: BTL, 15 stycznia 1989)

©Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2026

ISBN 978-83-7657-619-0

Wydawnictwo Prymat, Mariusz Śliwowski
ul. Hetmańska 42, 15-727 Białystok, tel. 602 766 304, 881 766 304,
e-mail: prymat@biasoft.net, www.prymat.biasoft.net

PIOTR TOMASZUK

DOCTOR HONORIS CAUSA

UNIVERSITATIS
BIALOSTOCENSIS

Białystok MMXXVI



Piotr Tomaszuk. Fot. Magdalena Rybij

SPIS TREŚCI

Wstęp 9

Uchwała nr 3689 Senatu Uniwersytetu w Białymstoku z dnia 8 lipca 2026 r. w sprawie nadania tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu w Białymstoku Panu Piotrowi Tomaszukowi 11

Piotr Tomaszuk – *curriculum vitae* 13

Piotr Tomaszuk – osobistość polskiego oraz europejskiego teatru i dramatu.
Laudacja wygłoszona 28 października 2026 r. przez Promotora, prof. dr. hab. Jarosława Ławskiego 23

Człowiek i figura
Wykład doktorski Pana Piotra Tomaszuka wygłoszony 28 października 2026 r. podczas uroczystości w Auli Wydziału Filologicznego 37

Prof. dr hab. Piotr Biłos
(Inalco, Paryż)
Piotr Tomaszuk: teatr słowa, rany i zmartwychwstania. Opinia w sprawie nadania Panu Piotrowi Tomaszukowi tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu w Białymstoku 47

Prof. dr hab. Wiesław Czołpiński
(Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie)
Recenzja w postępowaniu o nadanie Panu Piotrowi Tomaszukowi tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu w Białymstoku 65

Prof. dr hab. Dariusz Kosiński
(Uniwersytet Jagielloński)
Recenzja dorobku Pana Piotra Tomaszuka w postępowaniu dotyczącym nadania Mu tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu w Białymstoku 71

Dokumentacja 79

Uchwała nr 17/2025 Rady Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku z dnia 2 lipca 2025 r. w sprawie wystąpienia z wnioskiem o wszczęcie postępowania w sprawie nadania tytułu honorowego doktora honoris causa Panu Piotrowi Tomaszukowi 79

Uchwała nr 1/2026 Rady Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku z dnia 16 grudnia 2025 r. w sprawie wskazania kandydatów na promotora oraz recenzentów w postępowaniu w sprawie nadania tytułu honorowego doktora honoris causa Panu Piotrowi Tomaszukowi 80

Uchwała nr 2/2026 Rady Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku z dnia 16 grudnia 2025 r. w sprawie ustalenia projektu treści dyplomu doktora honoris causa zawierającego opis głównych zasług Pana Piotra Tomaszuka 81

Piotr Tomaszuk i jego teatr – aneks fotograficzny. Fotografowała Magdalena Rybij 83

Résumé 131

Summary 137

Zusammenfassung 143

Indeks nazwisk 151

WSTĘP

Dnia 8 lipca 2026 roku Senat Uniwersytetu w Białymstoku podjął Uchwałę nr 3689 w sprawie nadania Panu Piotrowi Tomaszukowi zaszczytnego tytułu doktora honoris causa tejże uczelni. Zasługi nowego Doktora Honorowego ujęto na dyplomie doktorskim w łacińskiej formule, która po polsku brzmi następująco:

„Wybitnemu reżyserowi teatralnemu, współtwórcy Teatru Wierszalin, dramatopisarzowi i scenarzyście, w uznaniu jego wkładu w rozwój światowego i polskiego teatru, za twórcze teatralne interpretacje nowożytnej literatury polskiej i powszechnej, w tym dzieł Adama Mickiewicza, osadzone w realiach kulturowych i historycznych Europy, dawnej Rzeczypospolitej i współczesnego Podlasia".

To dopiero trzeci – po wyróżnionych wybitnych badaczkach romantyzmu: prof. Halinie Krukowskiej i prof. Alinie Kowalczykowej, które uhonorowano w 2018 roku – doktorat przyznany przez uczelnię na wniosek Wydziału Filologicznego i szczycącego się sześćdziesięcioletnią tradycją środowiska białostockich filologów: literaturoznawców i językoznawców.

Procedura nadania tytułu rozpoczęła się od „Uchwały nr 17/2025 Rady Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku z dnia 2 lipca 2025 r. w sprawie wystąpienia z wnioskiem o wszczęcie postępowania w sprawie nadania tytułu honorowego doktora honoris causa Panu Piotrowi Tomaszukowi". Promotorem w postępowaniu został wyznaczony prof. Jarosław Ławski, kierownik Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód" i zarazem dziekan Wydziału Filologicznego. Powołano trzech wybitnych recenzentów

dorobku kandydata: prof. Piotra Biłosa z paryskiego Narodowego Instytutu Języków i Kultur Orientalnych (Inalco), badacza literatury polskiej i europejskiej XX i XXI wieku; prof. Wiesława Czołpińskiego, profesora nauk o sztuce, reżysera, rektora Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie; prof. Dariusza Kosińskiego z Uniwersytetu Jagiellońskiego, jednego z najwybitniejszych polskich teatrologów, badacza tradycji performatywnej.

W uroczystości 28 października 2026 r. wzięli udział JM Rektor UwB prof. Mariusz Popławski, prorektorzy, dziekani i senatorowie uczelni, a także licznie zgromadzeni goście ze środowiska artystycznego, aktorzy, badacze i studenci, przedstawiciele władz regionalnych.

Przedkładana Państwu książka jest świadectwem procesu, który doprowadził do punktu kulminacyjnego: uroczystości wręczenia dyplomu doktora honoris causa wybitnemu reżyserowi i dramaturgowi – Panu Piotrowi Tomaszukowi. Do Wspólnoty Uniwersyteckiej włączyliśmy niezwykłą postać człowieka sceny, współtwórcę i dyrektora Teatru Wierszalin, oryginalnego interpretatora klasyki polskiej i światowej, obrońcę i współtwórcę kanonu dramatu i teatru współczesnego, Wybitnego Białostoczanina i Supraślanina, człowieka „stąd". Kogoś, kto podniósł podlaskie uniwersum kulturowe do rangi ogólnoludzkiego, katarktycznego doświadczenia artystycznego, zrozumiałego dla widzów na całym świecie.

Jarosław Ławski, Robert Szymula, Elwira Tomczyk

BR.0211.88.2026

Uchwała nr 3689
Senatu Uniwersytetu w Białymstoku
z dnia 8 lipca 2026 r.

w sprawie nadania
tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu w Białymstoku
Panu Piotrowi Tomaszukowi

Na podstawie § 33 ust. 1 pkt 10 Statutu Uniwersytetu w Białymstoku (t.j. Obwieszczenie nr 4/2025 Rektora Uniwersytetu w Białymstoku z dnia 1 października 2025 r.) Senat Uniwersytetu w Białymstoku uchwala, co następuje:

§ 1

Senat Uniwersytetu w Białymstoku nadaje tytuł doktora honoris causa Uniwersytetu w Białymstoku Panu Piotrowi Tomaszukowi.

§ 2

Uchwała wchodzi w życie z dniem podjęcia.

Przewodniczący
Senatu Uniwersytetu w Białymstoku
prof. dr hab. Mariusz Popławski


UNIVERSITAS BIALOSTOCENSIS
1997

PIOTR TOMASZUK – CURRICULUM VITAE

Urodzony 17 czerwca 1961 roku w Białymstoku. Reżyser teatralny i telewizyjny, dramaturg, scenarzysta, współzałożyciel Towarzystwa Wierszalin-Teatr, współtwórca Teatru Wierszalin. Od 2006 roku dyrektor Teatru Wierszalin. Trzykrotny zdobywca nagrody Fringe First na Festiwalu w Edynburgu za spektakle: *Turlajgroszek* (1993), *Merlin* (1994) i *Medyk* (1997).

Ukończył Wydział Reżyserii Lalkowej w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Białymstoku. Pracę teatralną zaczynał w 1984 roku jako asystent reżysera w Białostockim Teatrze Lalek. W 1986 roku zadebiutował przedstawieniem *O medyku Feliksie* według Gustawa Morcinka.

Spektaklem przełomowym, który przyniósł Tomaszukowi ogólnopolskie uznanie, był *Turlajgroszek* wyreżyserowany w Teatrze Lalki i Aktora „Miniatura" w Gdańsku w 1990 roku, wystawiany na scenach Polski, Japonii, Stanów Zjednoczonych i Australii. W pracy nad przedstawieniem pomagał Tomaszukowi dramaturg i krytyk teatralny Tadeusz Słobodzianek. Powstał wtedy zespół aktorski, z którym jeszcze w tym samym roku Tomaszuk i Słobodzianek założyli w Supraślu Towarzystwo Wierszalin-Teatr.

Tomaszuk i Słobodzianek nadali teatrowi profil artystyczny – według nich, Wierszalin miał być teatrem lalkowo-aktorskim, szukającym widza raczej wśród dorosłych niż dzieci. Również miejsce jego powstania, wieś białostocka, z dala od centrów kulturalnych, na styku wpływów polskich i białoruskich, łacińskich i bizantyjskich, prawosławnych i katolickich było rozstrzygające dla

repertuaru – teatr ów czerpał z legend, opowieści ludowych regionu, a potem także ze skarbca kultury całej Europy. *Merlin. Inna historia* Tadeusza Słobodzianka (1993) nawiązywał do cyklu arturiańskiego, *Głup* według tekstu własnego Tomaszuka (1996) powstał z inspiracji opowieściami starych ludzi z okolic Supraśla, podstawą *Ofiary Wilgefortis* (2000) były średniowieczne hiszpańskie żywoty świętych. Piotr Tomaszuk wyreżyserował w Wierszalinie *Klątwę* Stanisława Wyspiańskiego (1994), która przybrała kształt ludowego rapsodu (dramat Wyspiańskiego w innej wersji wystawił ponownie w 2008 roku). Powrócił do wątków opisywanych w *Głupie* (1996) w moralitecie *Pasja Zabłudowska* (1998), będącym jego, *Głupa*, nową wersją. W transowym moralitecie o średniowiecznym rycerzu *Świętym Edypie* (2004) na motywach m.in. Biblii i powieści Thomasa Manna podejmował tematy związane z przeznaczeniem, ludzką rozpaczą i ciałem – zmysłowym i pięknym, grzesznym i przeklętym. O mrokach szaleństwa opowiadał w przejmującym autorskim widowisku *Nižyński* na motywach *Dzienników* legendarnego tancerza. Kolejnym spektaklem, dla którego inspiracją stała się biografia, było przedstawienie *Wierszalin. Reportaż o końcu świata* (2007), które jednocześnie odwoływało się do korzeni powstania teatru z Supraśla. Jego bohaterem stał się prorok Ilja Klimowicz, który w latach 30. XX wieku założył na Białostocczyźnie heterodoksyjną sektę i rozpoczął budowę Nowego Jeruzalem, zwanego Wierszalinem. *Marat-Sade* Petera Weissa (2008) był z kolei teatralną formą ekspresji rozpaczy w momencie kulturowo-historycznego przełomu.

Tomaszuk wiązał się z tradycyjnym teatrem, przede wszystkim ze scenami lalkowym. W latach 2001–2003 był dyrektorem naczelnym i artystycznym Teatru Lalek Banialuka w Bielsku-Białej. Od 2005 roku był kierownikiem artystycznym warszawskiego Teatru Guliwer. Zrealizował między innymi spektakle: w Teatrze Lalek Banialuka w Bielsku-Białej *Cyrk Dekameron* według Giovanniego Boccaccia (2002), w Teatrze Guliwer: *Olbrzym* Philippe'a Dorina (2003), *Podróże Guliwera* według Jonathana Swifta (2005), *Stoi na stacji*

lokomotywa według Juliana Tuwima (2006), *Czerwony kapturek* według Jana Brzechwy (2007) oraz *Jaś i Małgosia. Bajka znana – przepisana* (2009).

W 2010 roku Piotr Tomaszuk zainaugurował otwarcie Sali Novej we Wrocławskim Teatrze Lalek, wystawiając *Statek błaznów* na podstawie tekstu Sebastiana Branta *Das Narrenschiff*.

Następnie reżyserował *Lisa* Marty Guśniowskiej (2010, Białostocki Teatr Lalek), *Traktat o manekinach* Brunona Schulza ze stworzonymi specjalnie dla tego przedstawienia videodekoracjami (2011, Teatr Wierszalin), *Pchłę Szachrajkę* Jana Brzechwy (2011, Teatr Lalek Guliwer w Warszawie), *Anatomię psa* (2011, Teatr Wierszalin), *Mazepę* Juliusza Słowackiego (2012, Teatr Polski w Warszawie), *Wszystkich świętych. Zabłudowski cud* (2012, Teatr Wierszalin), *Matkę Joannę od Aniołów* Jarosława Iwaszkiewicza (2013, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy), a także *Złoty deszcz* (2015, Teatr Wierszalin). Inne spektakle w reżyserii Piotra Tomaszuka zrealizowane w Teatrze Wierszalin to: *Wziołowstąpienie* (2015), *Historyja o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*, inscenizacja misterium wielkanocnego, zredagowanego pod koniec XVI wieku przez Mikołaja z Wilkowiecka (2016), *Faust. Nowa historia*, w oparciu o teksty Ch. Marlowe'a, A.E.F. Klingemanna i J.W. von Goethego (2018), *Teatr, którego nie było*, zainspirowany *Sędziami* Wyspiańskiego (2019), *Nie-Boska komedia* na podstawie dramatu Krasińskiego (2021).

Tomaszuk jest wybitnym inscenizatorem klasyki teatralnej. Warto wymienić choćby głośne spektakle: *Klątwę* oraz *Wyzwolenie* według Stanisława Wyspiańskiego, a także inscenizacje tekstów Adama Mickiewicza: *Dziadów*, *Ballad i romansów*, *Liryków lozańskich*, *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* i prelekcji paryskich. Stale poszukuje nowych form teatralnego wyrazu. W 2022 roku zainaugurował projekt *Tańczyć Konrada* będący próbą interdyscyplinarnego wydarzenia artystycznego, łączącego muzykę, teatr i taniec, mającego na celu wypracowanie nowatorskiej taneczno-słowno-muzycznej formy ekspresji artystycznej. Widowisko nawiązuje do *Dziadów* Adama Mic-

kiewicza, proponując widzom zderzenie słów *Wielkiej Improwizacji* uwięzionego w celi Gustawa-Konrada (w aktorskiej interpretacji Rafała Gąsowskiego) z tańcem jego symbolicznie i realnie wyobrażonej „wolnej duszy". Gra aktorska łączy się tu z etiudą taneczną improwizowaną przez artystę Polskiego Baletu Narodowego Bartosza Zyśka, ilustrowaną muzycznie improwizacjami fortepianowymi Aleksandry Świgut. Spektakl miał swoją premierę w czasie II edycji Festiwalu „Między Wierszami" w 2022 roku. W 2023 roku *Tańczyć Konrada* wystawiono w Japonii, a w 2024 na Litwie, między innymi na Uniwersytecie Wileńskim.

W 2023 roku odbyła się premiera spektaklu *Wyzwolenie* na podstawie dramatu Stanisława Wyspiańskiego. Po wystawieniu *Ślubu* Witolda Gombrowicza (2024) Piotr Tomaszuk powrócił w 2025 roku do swego pierwszego światowej sławy przedstawienia „w odnowionej formie", czyli do *Turlajgroszka*. *Historii naiwnej*, według Słobodzianka i Tomaszuka. W 2026 roku reżyser zaprezentował publiczności *remake* spektaklu *Ofiara Wilgefortis*.

Reżyser chętnie współpracuje z Uniwersytetem w Białymstoku oraz Filią Uniwersytetu w Białymstoku w Wilnie. 11 maja 2021 roku w siedzibie Teatru Wierszalin na zaproszenie prof. Krzysztofa Korotkicha z Wydziału Filologicznego Piotr Tomaszuk wygłosił wykład z serii „Prelekcje Mistrzów" pod tytułem *Mój Mickiewicz*. Powiedział w nim między innymi: „W Mickiewiczu najwspanialsze jest to, że – przynajmniej z mojego punktu widzenia – to artysta skupiony na tym, aby jego życie się nie odrywało od tego, co napisał w swoich dziełach, aby było integralnym świadectwem literatury, aby było słowem wcielonym. Uważam, że można wyróżnić dwa rodzaje artystów. Pierwszy z nich to artysta progresywny, to znaczy dążący do pewnego domknięcia tego, co jest jego artyzmem w życiu, a drugi – degresywny, czyli taki, który zamyka się tylko na scenie, wiersze chowa do szuflady i właściwie nie interesuje go życie i efekty jego dzieł w komunikacji społecznej. Dalej, artysta progresywny, a tym z całą pewnością był Mickiewicz, odruchowo dąży do tego, żeby jego

dzieło stało się jego życiem, aby jego dzieło zagarnęło to wszystko, co jeszcze dziełem nie jest. Żyje po to, żeby tworzyć, a jeżeli coś przetwarza, to co, jak nie przede wszystkim swoje życie i życie tych wszystkich, którzy go otaczają? […] Progresywność, poszukiwanie łączności między swoim dziełem a życiem, jest również charakterem naszej działalności jako teatru, jako zespołu" (P. Tomaszuk, *Mój Mickiewicz*, red. K. Korotkich, Białystok 2022, s. 7–8).

Choć dokonania Teatru Wierszalin kierowanego przez Piotra Tomaszuka bardzo mocno osadzone są w przestrzeni kulturowej Podlasia, mają charakter uniwersalny, światowy. Teatr Wierszalin w swojej historii występował kilkakrotnie w Japonii, Stanach Zjednoczonych, Indiach, Meksyku, w większości krajów europejskich, w tym na Wystawie Światowej w Hanowerze (Niemcy) w 2000 roku.

Nagrody i odznaczenia:

1989 – „Polunima" – nagroda za wybitne osiągnięcia artystyczne uzyskane środkami teatru lalek; Nagroda zespołowa za przedstawienie *Polowanie na lisa* Sławomira Mrożka w Białostockim Teatrze Lalek na 28. Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu.

1989 – Nagroda Prezesa Rady Ministrów za twórczość dla dzieci i młodzieży.

1991 – 1. nagroda za najlepszy dramat – za tekst *Turlajgroszek* (wspólnie z Tadeuszem Słobodziankiem); Nagroda dziennikarzy dla przedstawienia *Turlajgroszek* w Teatrze Lalki i Aktora „Miniatura" w Gdańsku; Nagroda prywatna Marii Nurowskiej dla zespołu grającego przedstawienie *Turlajgroszek* oraz Nagroda widzów Klubu 1212 za reżyserię przedstawienia *Turlajgroszek* na 29. Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu; Nagroda wojewody gdańskiego za przed-

stawienie *Turlajgroszek* Tadeusza Słobodzianka i Piotra Tomaszuka w Teatrze Lalek Miniatura w Gdańsku.

1991 – Nagroda za utwór dramatyczny napisany dla teatru lalek – za tekst dramatu *Turlajgroszek* (wspólnie z Tadeuszem Słobodziankiem) na 15. Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu.

1993 – Nagroda wojewody białostockiego dla Towarzystwa Wierszalin; Nagroda jurora Janusza Majcherka dla przedstawienia *Merlin* Tadeusza Słobodzianka w Towarzystwie Wierszalin na Ogólnopolskich Zderzeniach Teatralnych w Kłodzku.

1993 – Fringe First dla Towarzystwa Wierszalin za przedstawienie *Turlajgroszek* Tadeusza Słobodzianka i Piotra Tomaszuka na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Edynburgu.

1993 – Nagroda im. Konrada Swinarskiego za reżyserię przedstawień *Turlajgroszek* i *Merlin*.

1994 – Fringe First za spektakl *Merlin* Towarzystwa Wierszalin według sztuki Tadeusza Słobodzianka na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Edynburgu.

1994 – Grand Prix oraz Nagroda jurorki Hanny Baltyn za przedstawienie *Klątwa* według Stanisława Wyspiańskiego w Towarzystwie Wierszalin na Ogólnopolskich Zderzeniach Teatralnych w Kłodzku.

1995 – Nagroda główna dla spektaklu *Klątwa* według Stanisława Wyspiańskiego na Opolskich Konfrontacjach Teatralnych; Wyróżnienie dla przedstawienia *Klątwa* według Stanisława Wyspiańskiego w Towarzystwie Wierszalin na Festiwalu „Na Granicy" w Cieszynie.

1996 – Wyróżnienie za reżyserię przedstawień *Głup* i *Medyk* Towarzystwa Wierszalin na Spotkaniach Teatrów Lalkowych w Toruniu.

1997 – Fringe First dla spektaklu *Medyk*, nagroda specjalna za całokształt twórczości dla Towarzystwa Wierszalin oraz „Diabełki" przyznane przez pismo „The Herald" za pokonanie wyjątkowych trudności w dowiezieniu spektaklu na festiwal na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Edynburgu.

1997 – Pierwsza nagroda za reżyserię spektaklu *Medyk* Towarzystwa Wierszalin na Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalkowych w Opolu.

1998 – Nagroda Sekcji Krytyków Teatralnych Polskiego Ośrodka ITI dla Towarzystwa Wierszalin za popularyzację polskiej kultury teatralnej na świecie; 3. miejsce w plebiscycie publiczności przeglądu dla spektaklu *Medyk* Towarzystwa Wierszalin podczas Warszawskiego Pałacu Teatralnego.

1999 – Wyróżnienie za dramat *Bumper Story* w konkursie zamkniętym na utwór dramatyczny ogłoszony przez Telewizję Polską; Nagroda zespołowa dla Towarzystwa Wierszalin za przedstawienie *Pasja Zabłudowska* oraz Nagroda za jego reżyserię w 5. Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej w Warszawie;

2000 – Wyróżnienie dla przedstawienia *Ofiara Wilgefortis* w Towarzystwie Wierszalin na 6. Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej w Warszawie.

2001 – Nagroda za scenariusz słuchowiska *Ofiara Wilgefortis* na 1. Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa Teatry" w Sopocie.

2002 – Nagroda za najlepsze widowisko i najlepsze aktorstwo dla spektaklu *Medyk* w Teatrze Lalek Banialuka w Bielsku-Białej na 16. Przeglądzie Teatrów Alternatywnych „Koprziva" w Czechach.

2002 – Grand Prix dla spektaklu oraz Nagroda za reżyserię *Ofiary Wilgefortis* w Teatrze Banialuka w Bielsku-Białej na 20. Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Lalkarskiej w Bielsku-Białej.

2004 – Wyróżnienie za tekst sztuki *Święty Edyp* na 10. Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej w Warszawie; ATEST za rok 2003 – Świadectwo Wysokiej Jakości i Poziomu Artystycznego – dla przedstawienia *Olbrzym* Philippe'a Dorina w Teatrze Guliwer w Warszawie.

2006 – Srebrny Medal Gloria Artis – Zasłużony Kulturze; Grand Prix oraz Nagroda publiczności dla Teatru Guliwer z Warszawy za przedstawienie *Olbrzym* Philippe'a Dorina na 5. Międzynarodowym Festiwalu Teatrów dla Dzieci w Bielsku-Białej.

2006 – Nagroda dla najlepszego przedstawienia festiwalu, spektaklu *Bóg Niżyński* Towarzystwa Wierszalin na 13. Międzynarodowych Toruńskich Spotkaniach Teatrów Lalek.

2007 – Grand Prix dla przedstawienia *Bóg Niżyński* Towarzystwa Wierszalin na Przeglądzie Teatrów Alternatywnych „Koprziva" w Czechach; ATEST – Świadectwo Wysokiej Jakości i Poziomu Artystycznego za rok 2006 dla przedstawienia *Stoi na stacji lokomotywa* Juliana Tuwima w Teatrze Guliwer w Warszawie.

2007 – Nagroda za reżyserię spektaklu *Wierszalin. Reportaż o końcu świata* Towarzystwa Wierszalin na 14. Międzynarodowych Toruńskich Spotkaniach Teatrów Lalek; Wyróżnienie za reżyserię autorskiego przedstawienia *Bóg Niżyński* Towarzystwa Wierszalin na 13. Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej w Warszawie.

2007 – Nagroda główna dla przedstawienia *Bóg Niżyński* Towarzystwa Wierszalin na 2. Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych R@Port w Gdyni; Nagroda publiczności dla spektaklu *Bóg Niżyński* na 15. Alternatywnych Spotkaniach Teatralnych „Klamra" w Toruniu.

2008 – Złote Klucze białostockiego „Kuriera Porannego" za osiągnięcia artystyczne w 2007 roku.

2008 – Nagroda zespołowa za najlepsze przedstawienie konkursu, spektakl *Wierszalin. Reportaż o końcu świata* Towarzystwa Wierszalin w 14. Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej w Warszawie.

2008 – Wyróżnienie honorowe za reżyserię przedstawienia *Czerwony Kapturek* Jana Brzechwy w Teatrze Guliwer w Warszawie na 15. Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek „Spotkania" w Toruniu; wyróżnienie dla przedstawienia *Wierszalin. Raport o końcu świata* na 3. Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych R@Port „za skuteczne teatralnie wskazanie zagrożeń, jakie stwarzają dla społeczeństwa cyniczne manipulacje fałszywych proroków".

2009 – Nagroda Prezydenta Miasta Gliwice za umiejętność wpisania w ruiny gliwickiego Teatru Miejskiego spektaklu *Marat-Sade* Petera Weissa Towarzystwa Wierszalin na Gliwickich Spotkaniach Teatralnych.

2011 – Tytuł Honorowego Ambasadora Województwa Podlaskiego.

2013 – Nagroda Województwa Podlaskiego.

2023 – Złoty Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis".

2023 – Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski.


UNIVERSITAS BIALOSTOCENSIS
1997

Jarosław Ławski
Uniwersytet w Białymstoku

PIOTR TOMASZUK – OSOBISTOŚĆ POLSKIEGO ORAZ EUROPEJSKIEGO TEATRU I DRAMATU

– LAUDACJA WYGŁOSZONA 28 PAŹDZIERNIKA 2026 ROKU PRZEZ PROMOTORA, PROF. JAROSŁAWA ŁAWSKIEGO, W CZASIE UROCZYSTEGO NADANIA GODNOŚCI DOKTORA HONORIS CAUSA UNIWERSYTETU W BIAŁYMSTOKU

Magnificencjo Rektorze, Wysoki Senacie,
Wielce Szanowny Doktorze Honorowy, Dostojni Goście!

Artysta, którego dziś białostocka Alma Mater ma zaszczyt zaprosić do swej Wspólnoty Akademickiej jako doktora honoris causa, w wykładzie wygłoszonym na tej uczelni w 2021 roku mówił: „Uważam, że można wyróżnić dwa rodzaje artystów. Pierwszy z nich to artysta progresywny, to znaczy dążący do pewnego domknięcia tego, co jest artyzmem w życiu, a drugi – degresywny, czyli taki, który zamyka się tylko na scenie, wiersze chowa do szuflady i właściwie nie interesuje go życie i efekty jego dzieł w komunikacji społecznej. Dalej, artysta progresywny, a tym z całą pewnością był Mickiewicz, od-

ruchowo dąży do tego, żeby jego dzieło stało się jego życiem, aby jego dzieło zagarnęło to wszystko, co jeszcze dziełem nie jest. Żyje po to, żeby tworzyć, a jeżeli coś przetwarza, to co, jak nie przede wszystkim swoje życie i życie tych wszystkich, którzy go otaczają"[1].

Trudno o trafniejszą autocharakterystykę nowego Doktora Honorowego: to człowiek teatru, polski artysta, który całym sobą zagarnia i ogarnia rzeczywistość, przetwarza ją w świat artystycznie doskonały, a potem oddaje wspólnotom, z których wyrósł: lokalnej i ogólnoludzkiej, uniwersalnej. Artysta „progresywny" Tomaszuk – wbrew czarującej magii słowa *progresywny* – nie goni za wszystkim, co modne, „pokupne". Przeciwnie: niesie w sobie artystyczną przekorę, krnąbrność, nonkonformizm! Taki też był wykład Piotra Tomaszuka, „przedstawiony" 11 maja 2021 roku w niełatwej popandemicznej rzeczywistości. Wykład, w którym opowiedział o *Moim Mickiewiczu*: zamiast tradycyjnej prelekcji mistrzowskiej – zobaczyliśmy rodzaj przestawienia, performance'u transmitowanego *online*, angażującego wszystkich uczestników wydarzenia[2]. Ta niezwykła prelekcja mówiła coś więcej: że Tomaszuk to jego teatr, a jego teatr to jego znakomity zespół aktorski. Zespół, który w zasadniczej jego części chciałbym tu szczególnie powitać w osobach Rafała Gąsowskiego, Katarzyny Wolak-Gąsowskiej i – oczywiście! – Dariusza Matysa…

Artysta mówił o tym, czym jest dla niego klasyka, kanon, kim jest klasyk klasyków – wielbiony i kontestowany przez Polaków Mickiewicz, ów idealny

---

1 P. Tomaszuk, *Mój Mickiewicz*, red. K. Korotkich, Seria Naukowo-Literacka „Prelekcje Mistrzów", t. 28, Białystok 2022, s. 8.

2 Współorganizatorem, współuczestnikiem tej niezwykłej „sytuacji wykładowej" był, co chcę podkreślić, dr hab. Krzysztof Korotkich, prof. UwB, mocno zaangażowany wraz z kołem studenckim Klub Humanistów w nawiązywanie kontaktów między Teatrem Wierszalin a Wydziałem Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Duże zasługi w dziele budowania mostów między wspólnotami Uczelni i Teatru z Supraśla mają, co również chcę tu wydobyć na jaw z całą mocą, dr Elwira Tomczyk i dr Robert Szymula, entuzjaści i znawcy sztuki scenicznej Piotra Tomaszuka.

„artysta progresywny": „Progresywność, poszukiwanie łączności między swoim dziełem a życiem, jest również charakterem naszej działalności jako teatru, jako zespołu. Jeżeli w sposób poważny, istotny i pozytywny różnimy się od innych zespołów, a przynajmniej od znacznej części, to właśnie tym, że dążymy do pewnej spójności tego, co mówimy, z tym, co myślimy prywatnie. Nie chodzi o to, że chodzimy z Mickiewiczem pod pachą na zakupy, ale raczej o to, że odczuwamy w naszych inspiracjach jego dominację, którą określiłbym jako przewagę sensownej literatury nad bezsensowną inscenizacją"[3].

Trzeba od razu dodać, że Mickiewicz łączy naszego nowego Doktora Honorowego z bohaterkami pamiętnej uroczystości nadania tytułu honoris causa dwóm wybitnym damom polskich badań nad romantyzmem i XIX wiekiem – prof. Aliną Kowalczykową, edytorką *Pana Tadeusza* w Serii Biblioteki Narodowej, i prof. Haliną Krukowską, autorką *Nocy romantycznej*, twórczynią istniejącej od 1994 roku do dziś Naukowej Serii Wydawniczej „Czarny Romantyzm". 11 kwietnia 2018 roku nadaliśmy im honorowe tytuły[4]. To zaś wydarzenie, które tu dziś przeżywamy, jest zaledwie trzecią taką uroczystością nadania doktoratów honoris causa w 60-letniej historii białostockiego środowiska filologicznego.

To znak, że mamy do czynienia z niezwyczajnym mistrzem i artystycznym mistrzostwem, ujawnionym na rozległym polu jego aktywności artystycznej i literackiej. Piotr Tomaszuk reprezentuje typ mistrzostwa angażującego emocjonalnie i intelektualnie nawet niewzruszonych sceptyków; takiego, które

---

3 P. Tomaszuk, *Mój Mickiewicz*, dz. cyt., s. 8–9.

4 Zob. *Profesor Alina Kowalczykowa. Doktor honoris causa Uniwersytetu w Białymstoku*, red. J. Godlewska, A. Janicka, J. Ławski, Białystok MCMXVIII; *Profesor Halina Krukowska, Doktor honoris causa Uniwersytetu w Białymstoku*, red. J. Godlewska, A. Janicka, J. Ławski, Białystok MCMXVIII; J. Ławski, *Uroczyste wręczenia doktoratów honoris causa Uniwersytetu w Białymstoku prof. Halinie Krukowskiej i prof. Alinie Kowalczykowej, Wydział Filologiczny, Białystok, 11 kwietnia 2018 roku. Sprawozdanie*, „Bibliotekarz Podlaski" 2018, z. 4.

zawłaszcza przestrzeń, wciąga, emanuje swą odmiennością, oryginalnością. To teatr promieniujący energią, formalnie przemyślany, taki, wobec którego nikt z nas, tu obecnych, nie może pozostać obojętnym – czy kocha teatr, czy go dyplomatycznie unika. Promieniowanie to ma swoje źródło w niewielkim budynku w Supraślu. Supraślu, którego nazwa na zawsze zrosła się z nazwą Teatru Wierszalin. Jego widownia liczy nie więcej niż 60 miejsc! (Chcielibyśmy, Magnificencjo Rektorze, by ta nowa, wielka Aula białostockiej humanistyki zyskała choć część tej mocy oddziaływania, jaką zyskała magiczna scena Teatru Wierszalin!).

Wszystko, co tu powiedziałem, to niechybny znak tego, iż honorujemy dziś prawdziwego artystę, spełnionego, ale wciąż poszukującego człowieka teatru. Reżysera i twórcę dramatu, który teatr uwewnętrznił całym sobą i który to teatr odpłacił się mu, Piotrowi Tomaszukowi, sowicie: artysta stworzył oryginalną formułę teatru i dramatu. Oryginalność – jakże trudna do określenia swoistość estetyczna, jedyność, autorska niepowtarzalność – jest tym, czego poszukują wszyscy twórcy, tym, co jest najrzadsze w sztuce. W twardym, czasem okrutnym świecie sztuki i piękna tylko ona zapewnia kulturowe trwanie poza czasem życia, jaki został artyście powierzony. Tomaszuk zdobył się – nie sam, co zawsze podkreśla, lecz z ludźmi, którzy go otaczali, z teatrem, swym zespołem – otóż zdobył się na to samoprzekroczenie, które odróżnia młodego, zafascynowanego teatrem i dramatem adepta od twórczej indywidualności, którą otoczenie pasuje na mistrza!

1

Przypomnijmy w najwyższym skrócie drogę twórczą Piotra Tomaszuka:

Urodził się, co dla nas Białostoczan nie jest bez znaczenia, 17 czerwca 1961 roku w Białymstoku. Jest absolwentem Wydziału Reżyserii Lalkowej w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Białymstoku. Progi teatru jako jego pracownik przekroczył w 1984 roku jako asystent reżysera w Białostoc-

kim Teatrze Lalek. Dwa lata później debiutował spektaklem *O medyku Feliksie* według prozy Gustawa Morcinka. Dał się poznać jako artysta wszechstronny: reżyser teatralny, ale też telewizyjny, dramaturg, scenarzysta, współzałożyciel Towarzystwa Wierszalin-Teatr, współtwórca Teatru Wierszalin, którym kieruje od 2006 roku. W pracy nad przełomowym w jego karierze *Turlajgroszkiem* współpracował z dramaturgiem i krytykiem teatralnym Tadeuszem Słobodziankiem, z którym współtworzyli zespół aktorski i zakładali w Supraślu Towarzystwo Wierszalin-Teatr.

Turlajgroszek wyreżyserowany w Teatrze Lalki i Aktora „Miniatura" w Gdańsku w 1990 roku przyniósł Tomaszukowi uznanie i rozgłos, był potem wystawiany na scenach Polski, Japonii, Stanów Zjednoczonych i Australii. *Merlin. Inna historia* według Słobodzianka (1993), *Głup* podług tekstu Tomaszuka (1996), *Ofiara Wilgefortis* (2000) oparta na apokryfie, *Klątwa* Wyspiańskiego (1994), moralitet *Pasja Zabłudowska* (1998), *Święty Edyp* (2004) na motywach biblijnych i powieści Manna, wreszcie *Wierszalin. Reportaż o końcu świata* (2007) oraz *Marat-Sade* Petera Weissa (2008) – to tylko niektóre ze spektakli, które Tomaszuk i Teatr Wierszalin wprowadziły do najwyższego rzędu teatralnych zjawisk osobnych, klasycznych, oryginalnych. Tylko potwierdza ten fakt trzykrotne zdobycie nagrody Fringe First na Festiwalu w Edynburgu za spektakle: *Turlajgroszek* (1993), *Merlin* (1994) i *Medyk* (1997).

Tomaszuk i Słobodzianek stworzyli w momencie założycielskim teatr o osobnym rozpoznawalnym rysie artystycznym – teatr lalkowo-aktorski, adresowany do widza dorosłego. Kluczowy był inny aspekt aktu założycielskiego: żywy, świeży pomysłami teatr powstawał oto z dala od centrów teatralnych, na prowincji wschodniopolskiej, gdzie odbywa się kulturowa fuzja wpływów polskich, białoruskich, łacińskich, bizantyjskich, prawosławnych i katolickich (i innych: tatarskich, żydowskich, ukraińskich, litewskich); to teatr zanurzony w świecie wieści gminnej, legend, ludowych przeświadczeń, zabobonu, czasem

przygranicznego herezjotwórstwa, który świat wyobraźni Podlasia skonfrontował z mitami kultury całej Europy.

Dziś, po wielu latach, Piotr Tomaszuk powraca do najgłośniejszych spektakli, tworząc ich artystyczne wizje dopełnione, które są właściwie czymś innym niż klasyczny *remake*. Przypominają oszlifowane z nadmiaru przedstawienia, którymi zdobył sławę, nie gubiąc mocy ich pierwotnego artystycznego wyrazu. Tworzy od nowa przedstawienia takie, jak wstrząsająca *Ofiara Wilgefortis*, której streszczenie fabuły ze strony Teatru Wierszalin chcę tu powtórzyć: „Średniowieczny apokryf o świętej WILGEFORTIS opowiada o dziewczynie, którą Chrystus na znak miłości obdarował… brodą, upodabniając w ten sposób jej twarz do swego boskiego oblicza. Lud dostrzegł w tym zdarzeniu fakt cudowny, ojciec zaś widział znak hańby i działalności szatana. Ukrzyżował Wilgefortis ze słowami: „Skoro on jest twoim kochankiem, to umrzesz jak on!". Lud przechował wizerunek świętej Wilgefortis – ukrzyżowanej dziewczyny z twarzą Chrystusa. Spektakl zadziwia wielkimi, ruchomymi figurami przypominającymi mansjony. Aktorom przewodzi demoniczny Mistrz Widowiska – MAGISTER LUDENS – postać wyprowadzona ze średniowiecznych misteriów. Obrazem, który zamyka widowisko i jednocześnie stanowi jego ideowe przesłanie, jest ukrzyżowana KOBIETA Z TWARZĄ JEZUSA CHRYSTUSA. Sztuka na motywach opowieści Olgi Tokarczuk *Dom dzienny, dom nocny*"[5].

Tylko Tomaszuk może w ten sposób przeczytać i zarazem przekroczyć dzieło Tokarczuk. Wspomniany „lud" w sposób zadziwiający łączy tę narrację teatralną na temat wzięty z apokryfu (premiera 19 IV 2000, *remake* 3 VII 2026) z granym równocześnie od lat arcypodlaskim, „tutejszym" *Turlajgroszkiem*, którego po premierze w 1987 i 1990 r. wystawił Tomaszuk ponownie 4 lipca 2025 r. Tym, co spaja te dwa różne źródłowe światy, są mit i obrzęd,

[5] *Ofiara Wilgefortis: Teatr „Wierszalin" w Supraślu*, https://wierszalin.pl [dostęp: 12.09.2026].

lalka, rekwizyt, ikona i ciało aktora jako sposoby docierania do najgłębszej prawdy o człowieku. Tomaszuk to twórca w pełni samoświadomy, tworzący własną antropologię scenicznego ucieleśnienia obrzędu przez aktora i lalkę, słowo, światło, muzykę, rytm i mrok.

Opinię o wysokim poziomie artystycznym spektakli Tomaszuka podzielają trzej wybitni recenzenci jego dorobku:

Prof. Piotr Biłos z francuskiego Narodowego Instytutu Języków i Kultur Orientalnych podkreślił w recenzji: „W tej twórczości wszystko splata się stopniowo coraz mocniej: słowo, ciało, muzyka, obraz, rytuał, wspólnota, pamięć miejsca, romantyzm, chrześcijaństwo, pogranicze, szaleństwo, ofiara i zmartwychwstanie. Są to różne odsłony jednego pytania: jak nadać formę temu, co w człowieku przekracza zwykły porządek świata? Jak nie zdradzić intensywności duszy, a zarazem nie pozwolić jej rozpłynąć się w bezkształcie? Jak przeprowadzić słowo przez ciało, ciało przez rytm, rytm przez wspólnotę, wspólnotę przez próbę, próbę przez pamięć? Można więc powiedzieć, że dzieło Piotra Tomaszuka jest jednym z tych nielicznych zjawisk, które przywracają teatrowi jego pełną powagę. Dlatego właśnie dorobek Piotra Tomaszuka zasługuje na najwyższe uznanie akademickie i artystyczne. Nie tylko jako zbiór wybitnych realizacji, lecz jako całość, która wzbogaciła polski i europejski teatr o język własny, konsekwentny, głęboko przemyślany i duchowo niepowtarzalny”[6].

Prof. Wiesław Czołpiński z Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie zaakcentował znaczenie romantyzmu dla modelu teatru, jaki stworzył artysta: „Szczególne miejsce w twórczości Tomaszuka zajmuje dialog z polskim romantyzmem, a zwłaszcza z dorobkiem Adama Mickiewicza. Reżyser konsekwentnie podejmuje próbę reinterpretacji roman-

[6] P. Biłos, *Opinia w sprawie nadania Panu Piotrowi Tomaszukowi tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu w Białymstoku: Piotr Tomaszuk: teatr słowa, rany i zmartwychwstania, Paryż, 1 kwietnia 2026 r.,* tekst w niniejszym tomie.

tycznego imaginarium, wydobywając z niego wymiar wspólnotowy, duchowy oraz antropologiczny. Jego inscenizacje – inspirowane m.in. *Dziadami*, *Balladami i romansami*, lirykami lozańskimi czy *Księgami narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* – nie mają charakteru rekonstrukcyjnego, lecz stanowią autorską transpozycję, w której tekst Mickiewicza podlega twórczemu przekształceniu w żywy rytuał sceniczny. Tomaszuk odczytuje romantyzm jako przestrzeń dialogu między światem widzialnym i niewidzialnym, między historią a mitem, co pozostaje spójne z estetyką Teatru Wierszalin, zakorzenioną w duchowości pogranicza. Tomaszuk pokazuje *Dziady* jako dramat o charakterze obrzędowym, rekonstruując ich rytualny wymiar i przywracając im funkcję doświadczenia wspólnotowego. W jego praktyce teatralnej Mickiewiczowski tekst staje się impulsem do budowania widowiska jako aktu performatywnego, w którym granice między sceną a widownią ulegają osłabieniu, a teatr zyskuje status przestrzeni mediacji między światem żywych i zmarłych, historią i teraźniejszością, sacrum i profanum”[7].

Z kolei prof. Dariusz Kosiński z Uniwersytetu Jagiellońskiego wydobył afektywny aspekt dorobku twórcy: „Tomaszuk od początku nadawał i wciąż nadaje Wierszalinowi swoje autorskie piętno – artystyczne i ludzkie. Odważyłbym się powiedzieć nawet, że to w tej chwili jedyny istotnie żywy i nadal twórczy polski teatr autorski, a więc taki, którego koncepcja i działalność stanowią wyraz zainteresowań, potrzeb, skłonności i pasji jednej wybitnej jednostki. Ta formuła, kiedyś wręcz podstawowa dla najważniejszych polskich zespołów niezależnych (by wymienić tylko Cricot 2 i Teatr 13 Rzędów), jest dziś uważana za anachroniczną; często też wskazuje się na potencjalne niebezpieczeństwa, jakie się z nią wiążą. Nie negując ich, nie sposób jednak nie zauważyć, że wielką siłą teatru autorskiego była i jest konsekwencja poszu-

[7] W. Czołpiński, *Recenzja w postępowaniu o nadanie Panu Piotrowi Tomaszukowi tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu w Białymstoku, Warszawa, 31 marca 2026 r.,* tekst w niniejszym tomie.

kiwań, odwaga w realizacji niekłamanej pasji, gotowość do walki o to, co uważa się w sztuce za najważniejsze, a także – do realizowania własnych artystycznych pragnień, dążenia do odpowiedzi na dręczące pytania czy – by znów odwołać się do Grotowskiego – podążania za własną *pokusą główną*. To rodzi wiele konfliktów, staje się nawet źródłem dramatów, ale zarazem zapewnia twórczości artystycznej wysoką temperaturę, sprawia, że staje się ona nie zawodem wykonywanym z mniejszym lub większym powodzeniem, ale kluczową sprawą życia. Na tle polskiego teatru współczesnego, stygnącego w skądinąd szlachetnej trosce o dobrostan wszystkich, Wierszalin Piotra Tomaszuka jawi mi się jako jedno z ostatnich miejsc płonących takim twórczym żarem"[8].

Do tych bez wyjątku pozytywnych opinii dodam jeszcze jedną. W 1993 r. po sukcesie *Turlajgroszka* w Edynburgu, warszawski recenzent „Życia Warszawy", odnosząc się do podlaskiego świata tego spektaklu, pisał tak, jakby oddalony był on, ów podlaski świat, od Warszawy o tysiące kilometrów: „Sukces *Turlajgroszka* Towarzystwa Wierszalin na Festiwalu Edynburskim, można uznać za jedno z najważniejszych wydarzeń kulturalnych 1993 roku. Trudno uwierzyć, że spektakl tak prowincjonalny, tak mocno związany z kulturą dzisiejszych Kresów, zdołał wybić się wśród 900 innych z całego świata. Ale Fringe First '93 jest faktem, jak też faktem jest, że prywatna, objazdowa trupa z Białostockiego dała w stolicy Szkocji ponad 20 przedstawień, co było również rekordem festiwalu. Teatr Piotra Tomaszuka, 33-letniego absolwenta Wydziału Wiedzy o Teatrze warszawskiej PWST i Wydziału Reżyserii Teatru Lalek w jej białostockiej filii, od trzech lat przebojem zdobywa widzów i festiwale"[9].

---

8 D. Kosiński, *Recenzja dorobku Pana Piotra Tomaszuka w postępowaniu dotyczącym nadania Mu tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu w Białymstoku, Kraków, 24 marca 2026 r.,* tekst w niniejszym tomie.

9 BAL, *Teatr Wierszalin zadziwił Turlajgroszkiem*, „Życie Warszawy" 23 XI 1993, nr 299, cyt. za: Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl [dostęp 2.09.2026].

W konkluzji recenzent stwierdzał: „Wierszalin jest na tyle indywidualny, że bez nadużycia można go wpisać na listę obok Cricot II, Gardzienic czy Sceny Plastycznej KUL. Jest najmłodszy – najwięcej przed nim nowych odkryć i pomysłów. Już dokonał rewolucji, burząc stereotypy dzielące teatr *prawdziwy* od *kukiełkowego*"[10].

Wierszalin i Tomaszuk przez te prawie czterdzieści lat pozostali młodzi, żywiołowi, odważni, czasem też skandalizujący (*Ofiara Wilgefortis* to spektakl „dla widzów dorosłych"). Przez lata byłem świadkiem odbioru ich spektakli, słyszałem ciszę, z jaką odbierano *Turlajgroszka*, i czułem fascynację, którą wywoływał *Bóg Nižyński*. Widziałem szwajcarskiego teoretyka feminizmu zachwyconego tym spektaklem – i innego przedstawiciela nauki z Zachodu, który ze słowem „skandal!" wybiegł z teatru w czasie spektaklu *Statku błaznów* w 2011 roku – w przedstawieniu dopatrzył się on antychrześcijańskiego bluźnierstwa. Byłem wśród uczestników konferencji o *Królu-Duchu* Słowackiego, wybitnych badaczy romantyzmu, z najwyższym uznaniem – a byli to widzowie surowi – mówiących po spektaklu o *Dziadach* Tomaszuka[11]. Ale czytałem też napaść na Teatr i reżysera po wystawieniu znakomitego *Wykładu* z 2017 r. opartego na mesjanistycznych *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* Mickiewicza. Uczestniczyłem w sytuacji niezwykłej: w czasie przedstawienia na scenie i widowni zapadła zupełna ciemność. W najwyższym skupieniu przesiedzieliśmy dobre pięć minut, by zrozumieć, gdy zabłysły lampy, że nie był to kolejny eksperyment formalny Tomaszuka, lecz przerwa w dostawie prądu. Nabożność, z jaką trwaliśmy w ciemności, wiele mówi o Tomaszuku i Wierszalinie, którzy wychowali sobie publiczność, nie popadając w akademizm i rutynę.

10 Tamże.

11 Chodzi o Ogólnopolską Konferencję Naukową „*Król-Duch* Juliusza Słowackiego. Tekst – dzieje lektury – interpretacje – konteksty komparatystyczne", Białystok, 6–7 V 2016 r.

Tylko tu, w Wierszalinie, u Tomaszuka, pogranicze polsko-białoruskie spotyka się z zachodnioeuropejskim apokryfem; tu *Dziady* Mickiewicza wystawiane są obok *Ślubu* Gombrowicza, czyli pisarza, który wyrósł na kontestowaniu romantycznej „poezyi"; to tu szaleństwo artysty z *Boga Niżyńskiego* spotyka się z metafizycznym poszukiwaniem, widocznym w każdym przedstawieniu Wierszalina. Poszukiwaniem, którego wehikułem Tomaszuk uczynił Teatr z podlaskiego miasta, pogranicznego miasteczka: Supraśla.

To jest sztuka prawdziwa: wydarza się ona gdzie chce, lecz mówi przez wybranych, do których zaliczają się Piotr Tomaszuk i jego Teatr, jego zespół.

Teatr i dramat to droga wysłana kolcami, stale narażająca na porażkę, obmowę, konflikty. Tomaszuk wiele zapewne mógłby o tym ciemniejszym aspekcie życia teatralnego powiedzieć. Nie opuszcza mnie przeświadczenie, że wszystkie etapy drogi teatralnej, także te trudne, traktował jako progi – i szukał dalej. Widać w nim człowieka twardego pogranicza z Białegostoku, z Podlasia, lecz przede wszystkim artystę, którego autorski teatr od początku prowadził do Celu.

2

Pora na konkluzję. Spróbujmy w najprostszy sposób wyrazić zasługi Piotra Tomaszuka dla Wspólnoty, która przyznała mu owo honorowe wyróżnienie. Zasługi dla sztuki w ogóle.

Po pierwsze, jego podlaskość, bycie stąd – z Białegostoku i regionu. Oczywiście, Tomaszuk wprowadził całe imaginarium podlaskie, świata polsko-białoruskiego, pogranicza łacińsko-bizantyjskiego do sztuki. Myślę, że gest twórczy Tomaszuka, który sięgnął po prace Michała Federowskiego[12], polskiego etno-

[12] M. Federowski, *Lud białoruski na Rusi Litewskiej. Materyały do etnografii słowiańskiej zgromadzone w latach 1877–1905*. T. 4, *Przysłowia, żarciki, wyrażenia stałe oraz zagadki ludu, mieszczan i zagrodowców z okolic Grodna, Sokółki, Białegostoku, Bielska, Wołkowyska, Słonima, Nowogródka, Słucka, Lidy, Wilejki, Święcian i Oszmiany*, Warszawa 1935.

grafa z ziem białoruskich, przypomina w sposób głęboki strategię pisarzy nie tylko polskich XIX w. To, co swojskie, nasze, „prowincjonalne", podnieśli oni do rangi uniwersalnego. Nie każdy jednak regionalizm staje się uniwersalizmem (jakże często przeobraża się on w etnograficzną lokalność lub w artystyczny prowincjonalizm). Tomaszuk tymczasem potraktował materiał „stąd" jako narrację uniwersalną, odsyłającą do samych źródeł kultury: mitu, symbolu, opowieści, rytuału, lalki, totemu, sacrum, wyrażających od wieków te same pragnienia zrozumienia „miejsca człowieka w kosmosie", by użyć formuły Maxa Schelera[13].

Po wtóre, tę źródłową, mityczną opowieść Tomaszuk opowiada w teatralny sposób jemu tylko właściwy, w sposób oryginalny: tworząc teatr obrzędowy, totemiczny, lalkowy, ikono-morficzny, w którym postaci sceny, aktor, lalki tworzą mistrzowską jedność, jedno-świat. Miejsce teatralnego agonu, dialogu zajmuje w nim ucieleśniona forma mitu, który wyłania, wyobraża świat z przedkosmogonicznej Ciemności, opowiada go i odprowadza po katharsis do jego Początku. To, co wyłania się na scenie między nocą a nocą, ciszą a ciszą, jest w najwyższym stopniu zrytmizowaną, ucieleśnioną narracją spektaklu. To w niej historia dziecka z kresu świata, Turlajgroszka, zostaje podniesiona do wysokości przekazu, przemawiającego do wszystkich: pokazuje wspólny nam wszystkim kosmiczny rytm istnienia, którego nie ma bez słowa, ciała, mitu, świato-sceny i obrzędowych artystów, aktorów, którzy są lub stają się wioskowymi grajkami i zarazem mistagogami.

Po trzecie, Tomaszuk w sposób odważny sięga po klasykę, po kanon – bardzo zresztą różny: od opowieści o Merlinie, od biografii wielkich postaci sztuki, po Mickiewicza, Wyspiańskiego i Gombrowicza. Daje to dwojaki efekt: z jednej strony klasyczne dzieła – jak *Dziady* – oświetlane są przez reguły kreacyjne oryginalnego teatru Tomaszuka. *Dziady* zostają ucieleśnione,

[13] M. Scheler, *Miejsce człowieka w kosmosie* [*Die Stellung des Menschen im Kosmos*, 1928], [w:] tegoż, *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, przekład, wstęp, przypisy S. Czerniak, A. Węgrzecki, Warszawa 1987.

mówią ciałem, nie gubiąc własnego rytmu właściwego misterium. Lecz także, z drugiej strony, to dzieła klasyczne oświetlają w teatrze Tomaszuka „zwykłe" opowieści o prowincji podlaskiej (o Turlajgroszku, o proroku Ilji) – i na odwrót: klasyka przegląda się w pierwotnych narracjach źródłowych, we wciąż istniejących narracjach mitycznych, dla odnalezienia i wydobycia których potrzebny jest gest odważnego artysty.

Tym gestem, to po czwarte, Tomaszuk odsłania „jakieś" nowe regiony myśli, samowiedzy, samorozumienia, których nie znaliśmy, które niepokoją. Nie oferuje „powrotu do mitu" podobnego do XVIII-wiecznego „powrotu do natury", nie daje mitycznej, lalkowej kołysanki, lecz wydobywa niepokojące wymiary świata i nas samych: taki jest Turlajgroszek, tacy są szamocący się z ciałem i myślą Niżyński, Prorok Ilja i Mickiewiczowski Konrad, taka jest Wilgefortis odsłaniająca niepokojącą androgyniczną, kobieco-męską metafizykę Boskiego Ciała, Prawzoru i Boskiego Odbicia. Nigdy jednak niepokój, jaki niesie teatr Tomaszuka, nie zostaje wyjęty z obrzędowej konstrukcji jego teatru. Człowiek i sztuka muszą bowiem mieć swój byt: tworzą go ryty, przestrzeń, słowo, ciało i rytm. I to coś więcej, co jest symbolicznym, metafizycznym naddatkiem.

Gdybym miał wymienić piąty, ostatni aspekt dokonań nowego obywatela honorowego naszej Wspólnoty Akademickiej, powiedziałbym coś niezwykle oczywistego: przywraca on wiarę w artystę, w sztukę, w żarliwość sztuki i w odwagę poszukiwania, wiarę w teatr, w istnienie zespołów teatralnych i – aktorów!

To właśnie dlatego miałem zaszczyt przedstawić Państwu Piotra Tomaszuka, artystę teatru i ucieleśniającego się na scenie słowa.

Panie Doktorze Honorowy Uniwersytetu w Białymstoku, Dyrektorze Teatru Wierszalin, Artysto, Reżyserze, Pisarzu – dziękujemy za Pańską sztukę, artystyczną wiarygodność, za przeżycia piękna, które Panu i Teatrowi Wierszalin zawdzięczamy.

Ełk, 6 września 2026 r.



Okładka tomu Piotra Tomaszuka wydanego w 2022 r. w Serii Naukowo-Literackiej „Prelekcje Mistrzów”

Piotr Tomaszuk
Teatr Wierszalin, Supraśl

CZŁOWIEK I FIGURA

WYKŁAD DOKTORSKI PANA PIOTRA TOMASZUKA WYGŁOSZONY 28 PAŹDZIERNIKA 2026 R. PODCZAS UROCZYSTOŚCI W AULI WYDZIAŁU FILOLOGICZNEGO

Jest w obecności człowieka na scenie coś z gruntu niedoskonałego.
To fakt jego cielesności.
Ciało w istocie ogranicza aktora.
Żeby przezwyciężyć ciążenie, potrzebne są liny,
Żeby zadać śmierć, potrzebna jest farba i szminka,
Żeby wytworzyć prawdę, potrzebna jest umowność.

Umowności nie potrzebuje figura.

Figurze można zadać cierpienie poprzez prawdziwą chłostę albo wbicie prawdziwych gwoździ. Można zniszczyć integralność figury, rozbić ją na kawałki.

Na scenie umiera naprawdę tylko figura.

Prowokujący, wręcz wyzywający dla ludzkiej wyobraźni jest fakt ruchomości ciała w przestrzeni czarnej sceny.
Prowokuje nas jednak równie mocno nieruchomość figury.

Potencjalność ciała to ruch.
Potencjalność figury to bezruch lub ruchu ograniczenie.

Tak czy inaczej figura to odmiana ikony.

Czy ciało na scenie kreuje piękno przez ruch?
A figura, czy kreuje piękno i akcję przez swoją nieruchomość?

Nagie ciało jest wyzywające dla naszej prywatności, dla poczucia komfortu.

A co czyni z naszą podświadomością figura obecna na scenie?
Jest tylko dekoracją, skoro podkorowo działa na nas jak totem?

Ciekawi jesteśmy ciała w sąsiedztwie figury.

Jeśli będzie to ciało nagie, figura chronić je będzie przed prywatnością obnażenia.

Totem/figura wytwarza więc wokół siebie swoistą, wieloznaczną przestrzeń, którą nazwałbym jeśli nie przestrzenią „świętą", to na pewno przestrzenią „odmienioną".

Zadaniem figury jest domknięcie skojarzeń w ramach świata przedstawionego na scenie.

Figura zaczyna funkcjonować jak ikona i ostatecznie odrywa widza od poczucia realności.

Odrywa też od realizmu jako jedynego pola odniesienia dla uruchomionej wyobraźni widza.

Ciało aktora korzysta z ikony i wchodzi z nią w dialog trwający od pierwszej do ostatniej minuty przedstawienia.

Możliwość metaforyzacji tej relacji, uczynienie jej przestrzenią dialogu z widzem, jest zasadnicza!

Ma kluczowe znaczenie, ale rodzi też pytania:

Kto w konsekwencji jest autorem figur? Jakiś podmiot zewnętrzny, samodzielny scenograf, czy może to kolejna emanacja reżysera?

Czy postać tworząca figury ukryta jest za jednym z bohaterów świata przedstawianego – jak w *Turlajgroszku*?

A może to jakiś opowiadacz-lalkarz, a może szaman lub demiurg?

A może Magister Ludens z *Ofiary Wilgefortis*, tworzący swoje figury w zaciszu już umarłego teatru?

A kim w takim ujęciu stają się postaci dysponujące realnym aktorskim ciałem, skoro ich cielesność została zastąpiona cielesnością figury?

Czy są to jakieś alternatywne „ja" bohaterów? Ich wewnętrzne przeciwieństwa? Taki obdarzony ciałem, chodzący „monolog wewnętrzny"?

Czy może są to byty niezależne?

A jeżeli zależne – to jak?
A jeśli zespolone – to czym?

A w jaki sposób „dialog" ciała i figury wpływa na końcowy przekaz przedstawienia?

Te pytania przychodzą do głowy, stanowią bowiem podstawę wszelkiego opisu i interpretacji.

Jednak przychodzi również do głowy inne pytanie, a mianowicie: czy one wszystkie (wcześniejsze pytania) są w ogóle ważne!

Bo przecież normalny widz odbiera teatr na poziomie percepcji intuicyjnej!

Dla normalnego widza percepcja intuicyjna jest najważniejsza. To z percepcji intuicyjnej rodzi się w widzu emocja i w konsekwencji katarktyczne oczyszczenie.

Może więc jakakolwiek obecność elementu innego niż ciało i słowo jedynie zakłóca czystość przekazu, jest „udziwnieniem", jest nowinką formalną, jest tylko... zrobieniem czegoś „inaczej"?

Pytanie niebagatelne, bo dotyczące kwestii, czy w ogóle komuś, do czegoś jest potrzebne, aby w sztuce coś czynić „inaczej"?

Dlaczego, jako ludzie, dostrzegamy fakt odmienności, a w sztuce odmienności właśnie nadajemy wartość specjalną i przydajemy nadzwyczajne znaczenie?

Więc „inaczej"... Ale dlaczego?

Świadomość, że coś może wydarzyć się lub wyglądać inaczej, niż wydarzało się i wyglądało do tej pory, jest dla człowieka jako gatunku skokiem ewolucyjnym na miarę wynalezienia koła.

Zwierzę nie wie, że coś może wydarzyć się inaczej. Zwierzę jest wręcz zaskoczone, kiedy coś dzieje się na tyle inaczej, że wymaga modyfikacji zachowań wyuczonych.

Dla człowieka świadomość, że coś może zdarzyć się lub istnieć inaczej, to podstawa jego kombinatoryki i wyróżnik inteligencji.

Zdolność zauważenia, że coś może przebiegać inaczej, niż biegło do tej pory, stanowi sedno postępu ludzkości i jej sukcesu wśród innych form oraz gatunków życia.

A nic nie rozwija lepiej ludzkiej kreatywności niż sztuka.
Sztuka – wieczny żywioł kreowania „inności".

„Inaczej" ma więc znaczenie... znaczenie ewolucyjne.

I może dlatego „sztuka" towarzyszy człowiekowi już od samego początku?

Sztuka jako przestrzeń treningu wyobraźni, przestrzeń nieustannie pojawiającej się inności.

Sztuka jako akt społecznej aktywności dedykowany wyłącznie treningowi kreatywnych możliwości mózgu *homo sapiens*.

Znak obrysowanej dłoni odbity w jaskini poświadcza, jak wcześnie z gromady ludzkiej wyłoniło się indywidualne „ja" artysty, czyli kogoś zdolnego do przeprowadzenia intrygującej narracji (wizualnej) o ważnym wydarzeniu (obfite polowanie).

Symbole zwierząt i ludzi odwzorowują rzeczywistość umownie, a więc „inaczej". Wymagają komentarza.

Rysunki kryją emocje artysty, są w istocie zaczynem narracji, która wyjdzie z ust malującego, w czasie kiedy będzie opowiadał o tym polowaniu innym (współplemieńcom, słuchaczom, widzom).

Jesteśmy tu świadkami nie tylko praźródeł malarstwa.

Jesteśmy również u źródeł teatru, gdzie figura bądź ikona służą do szamańskich obrzędów, a więc... prowokują do gestów, odtworzeń, tańca, muzyki i rytmów, prowokują widowiskowość, a więc rodzą ze swego wnętrza materię przyszłego teatru.

Tu również rodzi się narracja dramaturgiczna, bowiem ktoś musi zdarzenia na polowaniu opowiedzieć w jakieś kolejności, w jakichś słowach, z jakąś dramaturgią.

Tu rodzi się również scenografia, czyli charakter tła przedstawianej opowieści. Tło może być bardzo umowne albo perfekcyjnie dokładne w odwzorowaniach, może być mniej lub bardziej ekspresyjne, może działać skalą, formą i kolorami.

Reasumując:

Wyłonienie się z gromady ludzkiej indywidualnego „ja" wymusza ciąg następstw, na którego końcu jest widowisko, w którym „ ja" popisuje się przed tłumem „onych".

„Oni" uczestniczą w obrzędzie, „JA" obrzęd prowadzi.

Ale teatr to nie tylko obrzęd *sensu stricto*, ale również! – obrzęd udawany, czyli mit przechwycony przez opowieść, przez odkrycie wariantywności świata, przez zgaduj zgadulę zaczajoną w każdym człowieku: jak tym razem gra się zakończy?

W takiej opowieści wolno więcej, błąd nic nie kosztuje, grzechem jest tylko nuda, czyli naturalny odpływ zainteresowania widowni.

Utrzymać to zainteresowanie obserwujących można na dwa sposoby:

– albo doskonaląc wykonanie znanego schematu (rytualizacja; coraz doskonalej tańczę dla bogów, coraz więcej zwierząt udaje się upolować);

– albo przez zerwanie ze schematem i poszukiwanie „innego" stanu świadomości, innych zachowań, innych zaklęć, czyli wszystkiego, co nazywaliśmy później boskim szaleństwem lub boskim opętaniem.

W obu powyższych sposobach uruchomienia narracji o polowaniu naturalnym partnerem szamana staje się totem. W jego występie totem oznacza BOGÓW i patrzy w ich imieniu. INNI uczestnicy obrzędu są świadkami tej relacji. Oceniają szamana za to, jak rozmawia z bogami, bo szaman rozmawia z totemem.

Ta ikona stanowi centrum i punkt odniesienia, wobec którego snuta jest fabularna opowieść.

W relacji szaman/aktor – totem/figura jest więc coś bardzo pierwotnego i archetypicznego.

Dla zaistnienia obrzędu niezbędny jest jego uczestnik, dla zaistnienia teatru niezbędny jest widz, ale! –
zarówno widzowi, jak i uczestnikowi obrzędu potrzebny jest totem/figura, aby nadać sens przestrzeni otaczającej szamana/aktora.

Wynika z tego, że to właśnie totem/figura sakralizuje szamana/aktora.

Totem/figura zagarnia wokół siebie przestrzeń i czyni ją przestrzenią magiczną.
To właśnie totem/figura sprawia, że szaman/aktor odprawić może swoje nabożeństwo wobec istoty wyższej, ucieleśnionej jedynie symbolicznie.

Profanum i *sacrum* figury i ciała.

Ciało ludzkie nie należy do żadnej sfery.
Nie jest *a priori* ani święte, ani diabelskie.

Ciało na scenie determinują przestrzeń i okoliczności.

Im bardziej odarte jest ciało aktora z kostiumu, tym bardziej jest wyzwolone. Wyzwolone z wszelkiej interpretacji.

Ciało aktora jest w istocie zawieszone pomiędzy *profanum* a *sacrum*; jest określone jako ciągły ruch, jako możność wyboru, jako balans pomiędzy boskim a nieboskim.

Ale grając Boga, człowiek może być jedynie o Boskość podejrzanym. Figura natomiast może być prawdziwym bogiem; jest możliwością zaistnienia prawdziwego *sacrum* wobec prawdziwego *profanum*.

Profanum ciała ukryte jest w przebranym Aktorze.
Sacrum ciała ukryte jest w ubranym w strój rytualny Szamanie.

Jeżeli figurze przyznamy rolę totemu, to funkcjonujące wobec niej ciało aktora zyskuje odcień szamański i nabywa tym samym zupełnie nowych możliwości.

Ruch szamana nie musi być ruchem realistycznym i naśladowczym w stosunku do realności. Szaman widzi duchy i zna język bogów.

Ruch szamana dlatego staje się tańcem.

Ruch jego ciała staje się ruchem poddanym konwencji, staje się ruchem skodyfikowanym, ruchem, w którym wszystko ma odrębne, umowne

znacznie, bo zadaniem, które stawia sobie szaman, nie jest wytworzenie piękna, lecz wytworzenie „właściwej komunikacji".

Komunikacji z kim?

W pierwszym rzędzie z bóstwem! A więc z totemem/figurą!

Wtórnie zaś, komunikacji z uczestnikami obrzędu.

A na końcu, czyli dzisiaj, wytworzenie komunikacji z widzem. Oczywiście, tym widzem, który obrzędu i obecności *sacrum* jeszcze w teatrze oczekuje i poszukuje.

Mówię o tym, bowiem pytania o człowieka i figurę i ich wzajemne relacje na scenie zawsze stanowiły rodzaj wyzwania w Teatrze Wierszalin.
W skojarzeniu obecności aktora i figury, czasem wręcz zniwelowaniu różnicy pomiędzy figurą a ciałem, zawierało się nasze artystyczne „inaczej", zawierała się „nasza inność"...

nasza odmienność
tak ważna na targowisku próżności, jakim stał się współczesny teatr.

Dzięki naszemu „inaczej" aktor w Teatrze Wierszalin do dziś przywdziewać może kostium szamana i nie będzie wydawał się śmiesznym, bo Faun w *Bogu Nižyńskim* śmieszny nie jest... jest bluźnierczy, orgiastyczny, diabelski.

Dzięki istnieniu figur i przestrzeni, w której naturalnymi wydają się totemy..., możliwy był jeszcze obrzęd, który do dziś odprawiamy. Obrzęd sprawowany na niby, bo sprawowany w teatrze, ale przez to właśnie – prawdziwy...

Teatr jest miejscem dla tych, którym nie wystarcza kościół... No właśnie. Nie trzeba lepszego przykładu.

Ukryta tęsknota, która drzemie w każdym z nas, to również tęsknota za tym, aby na ścianie w jakieś jaskini zrobić kreskę... dwie kreski... odbić rysunek dłoni...

W JASKINI ŚWIATA
NA ŚCIANIE
ODBIĆ RYSUNEK DŁONI...
RYSUNEK
JEDYNY JAK PODPIS,
RYSUNEK
ZŁOŻONY NA ZAWSZE...

Ja jeszcze skrobię na ścianie...
jeszcze dorysowuję...
Ale
Pod rysunkiem jest podpis:
TEATR WIERSZALIN

Supraśl, 30 września 2026 r.

Prof. dr hab. **Piotr Biłos**
Kierownik Katedry Studiów Polskich
Narodowy Instytut Języków i Kultur Orientalnych (Inalco), Paryż, Francja

PIOTR TOMASZUK: TEATR SŁOWA, RANY I ZMARTWYCHWSTANIA

OPINIA W SPRAWIE NADANIA PANU PIOTROWI TOMASZUKOWI TYTUŁU DOKTORA HONORIS CAUSA UNIWERSYTETU W BIAŁYMSTOKU

I. Punkt wyjścia: słowo wobec ciała

Gdybym miał wskazać, gdzie szukać początków teatru Piotra Tomaszuka, odpowiedziałbym krótko: w doświadczeniu świata, który utracił oczywistość sensu, oraz w uporczywej, niemal profetycznej woli, by sens ten przywrócić za pomocą słowa. Niech wolno będzie powiedzieć, że w teatrze tym chodzi o ukazanie, jak fundamentalną siłę stanowi słowo i jak wielokierunkowa potrafi być energia, którą zostaje obdarzone. Może ono być wezwaniem, ale także raną, wyrokiem, objawieniem czy pocieszeniem. Może jednak stać się również pokusą – a ta prowadzi często na manowce, ku obłędowi, przemocy i samozagładzie.

Teatr Tomaszuka rodzi się z przekonania, że człowiek współczesny dotarł do punktu, w którym przychodzi mu zatańczyć na grobie świata –

„Obiecałem mu: Sierioża, zatańczę na Twoim grobie", mówi Niżyński na wieść o śmierci swojego mentora i demona, Diagilewa. W tym sensie teatr Tomaszuka jest tańcem na grobie świata, ale zarazem wyrasta z przekonania, że człowiek nigdy nie zaczyna się od zera. Świat, w który wchodzą postaci, został już bowiem nazwany i pozostaje obciążony pamięcią, historią, obrzędem, językiem religii i polityki. Ufundowany jest również na dynamice miłości i zdrady.

Człowiek, którego widzimy w tym teatrze, w radykalnym sensie nie istnieje poza słowem. Słowo przychodzi do niego najpierw z zewnątrz – określa go, piętnuje, wyznacza mu miejsce. Niekiedy unosi, częściej jednak rani. Dlatego teatr Tomaszuka nie wyrasta z czystej cielesności ani z przedjęzykowego impulsu, lecz rodzi się z reakcji na słowo.

Na tym właśnie polega zasadnicza różnica wobec Jerzego Grotowskiego. Grotowski stwierdzał: „jeżeli żyjemy w pełni, słowo rodzi się z reakcji ciała. Z reakcji ciała rodzi się głos, a z głosu mowa". W perspektywie twórcy Teatru Laboratorium to ciało stanowiło źródło: żywy impuls, przechodząc w głos, stawał się mową, a mowa – strukturą sceniczną. U Tomaszuka jednak kierunek ten zostaje odwrócony. Można powiedzieć, że zamiast ciała generującego słowo mamy tu słowo poruszające ciało.

Tu mowa nie rodzi się z impulsu cielesnego. To ciało zostaje pochwycone przez mowę, zmuszone do odpowiedzi i przez to wprowadzone w rytm, śpiew, taniec, ale także w cierpienie, z którego wyłania się figura ofiary.

W *Bogu Niżyńskim* mechanizm ten uruchamia się od pierwszych chwil spektaklu, ponieważ sama przestrzeń sceniczna okazuje się nośnikiem historii, a historię tę główny bohater przytacza w tych słowach: zanim pokój był kaplicą, był stróżówką; zanim był stróżówką, był piekarnią; zanim był piekarnią, był składnicą kolejową. Jest to zarazem sugestia, że każde miejsce stanowi palimpsest wcześniejszych znaczeń, a człowiek wchodzi zawsze w przestrzeń już naznaczoną cudzym losem, pracą, modlitwą, oczekiwaniem i śmiercią. Widz

rozumie wtedy, że skoro historia nas określiła, każdemu z nas przyjdzie kiedyś określić się wobec niej.

Słowo Diagilewa wobec Niżyńskiego działa podobnie. Przekracza ono role kochanka, impresaria, opiekuna czy tyrana. Staje się słowem władzy: ustanawia zależność i formuje tożsamość. Nadając rolę, odbiera zarazem wolność. Jeżeli Niżyński zostaje przez to słowo określony, nie może w nim pozostać. Musi mu odpowiedzieć. Odpowiada więc słowem absolutnym: „Bóg Niżyński". A takie samookreślenie ma charakter progu. Nie tyle odzwierciedla stan psychiczny, ile powołuje nowy porządek, w którym człowiek usiłuje zająć miejsce przekraczające ludzką miarę. I to właśnie dopiero od tej chwili słowo – przejęte przez reagujące na nie indywiduum – zaczyna pobudzać do życia ciało, gest, taniec i śpiew, tworząc muzykę i choreografię istnienia uporczywie dążącego do ponownego ustanowienia siebie i świata.

Ten sam mechanizm widać w *Dziadach. Nocy pierwszej*. W IV części *Dziadów* formuła „bądź zdrowa" funkcjonuje jako słowo rozstania, choć daleko jej do neutralnego pożegnania. To słowo graniczne, ustanawiające utratę. Gustaw nie cierpi po prostu dlatego, że został opuszczony; cierpi dlatego, że ostatnie słowo ukochanej nadal w nim działa. „Bądź zdrowa" wraca jako rana, jako pamiątka, jako wewnętrzny wyrok i… materializuje się w gałązce cyprysu, będącej zarówno znakiem żałoby, jak i relikwią rozstania. Słowo wypowiedziane raz nie przemija. Przeciwnie – rozrasta się, przerasta podmiot i staje się strukturą jego egzystencji.

Do tej samej logiki należy również obrazek ukochanej, który Gustaw przechowuje, czyniąc z niego przedmiot kultu. Żywa relacja zostaje przeniesiona w znak, a znak zaczyna zastępować rzeczywistość. Ukochana znika jako osoba; pozostaje obraz, który niczym pułapka zaciska się wokół adoratora. W ten sposób słowo i obraz działają wspólnie: utrwalają ranę, ale zarazem zamykają bohatera w kręgu własnej projekcji. To, co miało ocalać pamięć, staje się narzędziem izolacji. Miłość przemienia się w kult, kult w samotność, samotność w paranoję.

W *Wykładzie*, opartym na *Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego*, Tomaszuk podnosi ten mechanizm do wymiaru historycznego i politycznego. Słowo pokazuje tu swoją ambiwalencję w skali wspólnotowej. Z jednej strony może nieść pocieszenie, organizować pamięć, nadawać sens cierpieniu narodu. Z drugiej strony może zostać zawłaszczone przez władzę i przekształcone w narzędzie zniewolenia. Kiedy cesarz rzymski ogłasza się bogiem i ustanawia własną wolę jedynym prawem, słowo funkcjonuje jako narzędzie władzy. W tej sytuacji trudno oczekiwać, by opisywało rzeczywistość; przeciwnie – słowo ją zawłaszcza i podporządkowuje sobie: to, co władca pochwali, staje się cnotą, a to, co zgani – zbrodnią. Zamiast budować przestrzeń wspólnej prawdy, język zamienia się w urządzenie niewoli.

W *Historyi o chwalebnym zmartwychwstaniu Pańskim* to nie tyle sama możliwość zmartwychwstania budzi lęk kapłanów i faryzeuszy, gdy zwracają się do Piłata, ile perspektywa, że zostanie ono ogłoszone i uznane za prawdę. Ich działania – pieczętowanie grobu, ustanowienie straży – mają charakter prewencyjny wobec przyszłej narracji. Okazuje się, że stawką nie jest fakt, lecz jego opowieść. Rzeczywistość to pole walki, w którym różne, konkurencyjne dyskursy walczą o prawo do ustanawiania tego, co ma uchodzić za prawdę. Słowo uprzedza, kontroluje i neutralizuje inne możliwe słowa – te, które mogłyby przekształcić porządek świata.

Jeszcze inaczej problem ten powraca w *Wyzwoleniu*. Tam słowo pojawia się jako maska, poza, efekt, frazes narodowy czy retoryczny automat, który udaje żywą mowę. W świecie Wyspiańskiego, a za nim Tomaszuka, słowo może być wielkim wezwaniem, ale może też ulec teatralizacji w najgorszym sensie: stać się gestem, który brzmi jak prawda, choć prawdy już nie niesie. Maski mówią, ale ich mowa nie wyzwala. Przeciwnie – więzi w gotowych formach myślenia, w narodowych grymasach i w powtarzalnych figurach, które wspólnota bierze za własną duszę.

Dlatego wyzwolenie – jeżeli ma się dokonać – nie będzie polegało na prostym odrzuceniu słowa. Człowiek nie ma dostępu do świata poza słowem.

Musi raczej przejąć dziedzictwo, które go ukształtowało, wejść z nim w spór, przekształcić je, czasem odzyskać jego utracony sens. Wyzwalać się znaczy nie uciekać od języka, ale wydobywać z niego możliwość nowego początku.

II. Ambiwalencja słowa: rana, mesjanizm, performans

Słowo u Tomaszuka działa na kilku poziomach, które nie wykluczają się, lecz nakładają na siebie, tworząc pole napięcia. Najpierw jest przemocą, dopiero potem może stać się sensem. Wreszcie okazuje się performansem, czyli aktem wytwarzania rzeczywistości.

Na pierwszym poziomie słowo jest raną. Przychodzi z zewnątrz jako nazwanie, osąd, odrzucenie lub potępienie. I nie pełni funkcji informacyjnej – jest działaniem. Nie opisuje człowieka, lecz go ustanawia w określonej pozycji. Diagilew wobec Niżyńskiego, ukochana wobec Gustawa, car wobec Polaków, Imperator wobec świata – wszędzie tam słowo tworzy relację władzy. Słowo-wyrok przenika ciało i świadomość.

Na drugim poziomie słowo staje się nośnikiem sensu – szczególnie wtedy, gdy wspólnota znajduje się w sytuacji śmiertelnego zagrożenia i konieczne okazuje się wyruszenie w drogę, pielgrzymowanie ku wolności. Wolność ta oznacza zarazem zdobywanie narzędzi pozwalających mierzyć się ze złem u jego źródeł. To właśnie tu pojawia się mesjanizm jako dramatyczna próba ocalenia znaczenia w takiej sytuacji klęski. Powiedzmy jednak, że samo przeniesienie na scenę *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* – i to w roku 2018, a więc w epoce ogłoszonej „śmierci paradygmatu romantycznego" – może być uznane za akt odwagi i niemałej kreatywności. Istotą eksperymentu jest ożywienie tekstu nadającego doświadczeniu cierpienia sens wykraczający poza doraźną historię rozumianą jedynie jako gra interesów i siły. Tomaszuk – idąc za Mickiewiczem – próbuje dać wspólnocie język pozwalający wyjść

z pułapki kondycji ofiary, a zarazem przestrzegający tych, którzy – póki co – żyją w lepszych warunkach, przed brakiem rozwagi i etyczną ślepotą. Opuszczenie zniewolonej ojczyzny staje się figurą imperatywu walki z siłami, które zniewalają człowieka, a czasem – jak w przypowieściach o epidemii malarii, pożarze czy wilkach – prowadzą do jego unicestwienia. Przypowieść o pożarze z *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego* ma zresztą formę chrześcijańskiej paraboli, lecz zarazem wyraźnie rezonuje ze starotestamentową tradycją prorocką – szczególnie z Księgami Jeremiasza i Ezechiela, gdzie los wspólnoty zależy od zdolności rozpoznania zagrożenia i podjęcia działania, zanim katastrofa stanie się nieodwracalna. Aktywne i twórcze zaangażowanie na rzecz wolności staje się więc, w dłuższej perspektywie, warunkiem ocalenia życia każdej wspólnoty – nie tylko tej, która zniewolenia już teraz doświadcza.

Jednak w tym punkcie pojawia się także niebezpieczeństwo. Narracja, która nadaje sens, może zarazem zastąpić rzeczywistość, oferując złudną kompensację. Może stać się porządkiem zamkniętym, w którym wspólnota nie tyle rozpozna swoje doświadczenie, ile zostanie przez nie hipnotycznie uwięziona. Wtedy słowo wspólnototwórcze przekształcić się może w słowo zniewalające. Równie radykalny wymiar działania słowa objawia się nie tylko wtedy, gdy rani ono i nadaje sens, lecz również wtedy, gdy wytwarza rzeczywistość. I tu przecinają się drogi Tomaszuka i *Wyzwolenia* Wyspiańskiego. Konrad wchodzi na scenę jako figura słowa profetycznego: chce stworzyć teatr nowy, chce „naród przedstawić", chce nie tyle odtworzyć świat, ile powołać go do istnienia. Ledwie coś wypowiada, scena zaczyna się zmieniać. Słowo ma moc sprawczą. Uruchamia rzeczywistość sceniczną: aktorów, rekwizyty, światło, układ postaci, a wraz z nimi całe pokłady zbiorowych wyobrażeń.

Wyspiański natychmiast jednak tę moc problematyzuje. Obok Konrada pojawiają się Reżyser i Muza, czyli figury teatralnej mediacji, efektu i konwencji. Wielkie słowo może stać się objawieniem, ale narodowe wezwanie może również się stać jedynie efektem akustycznym.

W *Wierszalinie. Reportażu o końcu świata* widzimy, jak wspólnota próbuje narodzić się z mitu. Doświadczenie bieżeństwa, wojny, powrotu, dezorientacji i rozpadu dawnego ładu tworzy podatny grunt dla pragnienia nowego centrum. Wspólnota Ilji powstaje więc z obietnicy sensu: jeżeli Wierszalin staje się centrum świata, to dlatego, że zostaje tak nazwany, uznany i przeżyty. Z jednej strony uczestnicy wspólnoty doświadczają intensywności bycia razem, poczucia sensu i uczestnictwa w czymś przekraczającym jednostkową egzystencję. Z drugiej strony doświadczenie to jest nieustannie mediowane przez narrację, która je porządkuje i interpretuje. W efekcie granica między tym, co „realne", a tym, co „opowiedziane", ulega zatarciu, a to, co wyobrażone, staje się nawet bardziej realne niż to, co dane bezpośrednio. Fantazmat nie oznacza tu więc iluzji w sensie prostego błędu poznawczego, lecz raczej formę intensyfikacji doświadczenia.

Bo teatr Tomaszuka stara się wzniecić performatywną siłę słowa – oto aspekt, który konsekwentnie eksploruje. Ogniskuje się on wokół tego, co słowo *robi*. A robi ono bardzo wiele: ustanawia role, wytwarza wspólnoty, tworzy przestrzenie, uruchamia rytuały, budzi ciała, wyprowadza ludzi poza zastany porządek. Potrafi jednak też produkować złudzenie, przemoc i katastrofę. Każde słowo niesie możliwość świata – i możliwość jego rozpadu.

III. Ukrzyżowanie i zmartwychwstanie

Skoro słowo jest większe od człowieka, musi się w nim ucieleśnić. Czasem jako rana, czasem jako gest, czasem jako taniec, czasem jako ofiara. W skrajnym przypadku – jako ukrzyżowanie.

Motyw ukrzyżowania u Tomaszuka wykracza poza chrześcijańską symbolikę i nie jest jedynie znakiem metafizycznego patosu. Sam reżyser mówił, że „każde ludzkie cierpienie, o ile jest głęboko przeżyte, ma w sobie coś

z ukrzyżowania". To zdanie przesuwa sens krzyża z porządku czysto teologicznego ku egzystencjalnemu. Ukrzyżowanie oznacza moment, w którym doświadczenie staje się nie do udźwignięcia, a zarazem domaga się formy. Człowiek zostaje przybity nie tylko do drewna, lecz także do własnego słowa, własnej wizji, własnego powołania.

W *Bogu Niżyńskim* ukrzyżowanie jest kulminacją całej konstrukcji bohatera. Niżyński odgrywa własną śmierć na krzyżu. Jest to akt sceniczny, w którym splatają się rytuał, psychodrama, obłęd, ofiara i pragnienie zbawienia świata. Niżyński chce zbawiać, ale przecież sam potrzebuje zbawienia. Chce być Bogiem, ale jest człowiekiem chorym, opuszczonym i rozbitym. Kiedy dąży do przekroczenia ludzkiej miary, ta próba rozrywa go od środka.

Decydujące znaczenie ma tu słowo „Bóg Niżyński". Jest ono nie do cofnięcia. Raz wypowiedziane, zaczyna organizować los bohatera. Nie pozostaje zapiskiem ani nie zatrzymuje się w psychice; nie jest też jedynie symptomem choroby i domaga się scenicznego spełnienia. Słowo absolutne chce ciała absolutnego; słowo mesjaniczne domaga się ofiary. W tym sensie ukrzyżowanie Niżyńskiego nie prowadzi do zbawienia, tylko staje się dramatem człowieka, który próbuje wcielić w siebie figurę Boga i rozpada się pod jej ciężarem.

Warto jednak zauważyć, że w teatrze Tomaszuka ukrzyżowanie znajduje swoje przedłużenie w zmartwychwstaniu. Temu właśnie służy *Historyja o chwalebnym zmartwychwstaniu Pańskim*. Jeśli *Bóg Niżyński* pokazuje samotną, tragiczną, rozbitą pasję jednostki, *Historyja…* ukazuje drugi biegun: wspólnotowy rytuał odnowienia, w którym śmierć zostaje wpisana w perspektywę przemiany. Nie znaczy to jednak, że zmartwychwstanie prosto unieważnia krzyż. Ono go dopełnia. Rozpad może zostać przeprowadzony przez formę, krzyż bowiem sprawia, że cierpienie może zostać nazwane, odegrane, wyśpiewane i w ten sposób przeniesione w porządek wspólnotowego sensu.

Tomaszuk interesuje się również momentem, w którym logika pasyjna ulega załamaniu: wspólnota nadal domaga się ofiary, lecz zanika wiara, że

cierpienie ma moc odkupienia. W *Wierszalinie. Reportażu o końcu świata* pojawia się projekt wspólnoty zbudowanej wokół proroka Ilji próbującego ustanowić nowy świat, nowe centrum, nowy porządek sensu. Wierszalin ma stać się miejscem odnowienia i duchowym środkiem świata, przestrzenią, w której zwykły porządek zostanie zawieszony. Wspólnota domaga się jednak od proroka pełnego utożsamienia z rolą, jaką sama mu przypisała. Motyw ukrzyżowania powraca jako horyzont sensu, ale Ilja odmawia przyjęcia tej roli. Można widzieć w tym akt tchórzostwa, ale czy taka interpretacja nie byłaby zbyt prosta? Odmowa Ilji ujawnia raczej niemożliwość całkowitego wcielenia figury absolutnej przez człowieka. Wspólnota chce ofiary, ale człowiek nie jest w stanie udźwignąć ciężaru bycia figurą zbawienia. Pasja Ilji okazuje się pasją nieudaną – czy dlatego właśnie głęboko ludzką?

IV. Jednostka i wspólnota

W teatrze Tomaszuka stale powracają dwa przeciwstawne ruchy. Pierwszy prowadzi od wspólnoty ku samotności. Drugi – od jednostki ku wspólnocie. Te dwa kierunki tworzą oś dramatyczną wielu jego spektakli.

Od wspólnoty ku samotności idą Gustaw, Niżyński, Konrad. Gustaw zostaje odrzucony przez świat i zamknięty w kręgu własnej miłości, własnego obrazu, własnej rany. Niżyński zostaje wyniesiony przez sztukę, ale zarazem odcięty od zwykłej relacji z ludźmi, wciągnięty w samotność geniuszu i choroby. Konrad w *Wyzwoleniu* mówi w imieniu wspólnoty, ale kończy sam, nierozpoznany, zawieszony między misją a obłędem.

Od jednostki ku wspólnocie idą natomiast Ilja, Chrystus, Guślarz/Pielgrzym. To figury, które nie zamykają się w doświadczeniu jednostkowym, lecz próbują nadać mu formę wspólnotową. Ilja tworzy wokół siebie ruch religijny. Chrystus w *Historyi…* odnawia wspólnotę przez rozpoznanie, przebaczenie

i zmartwychwstanie. Guślarz/Pielgrzym w *Wykładzie* wypowiada słowo, które nie tylko nadaje sens historii, ale także ma podtrzymać zdolność wspólnoty do etycznej czujności, od której zależy jej przetrwanie.

Najważniejsze jest jednak to, że żaden z tych ruchów nie jest stabilny. Samotność Gustawa nie jest czystą autentycznością. Prowadzi do obsesji, projekcji, podejrzenia, a nawet paranoi. Wspólnota Ilji nigdy nie staje się czystym spełnieniem, lecz rodzi złudzenie i przemoc, prowadząc ostatecznie do katastrofy. Tomaszuk nie przeciwstawia więc dobrej wspólnoty złej samotności ani odwrotnie. Pokazuje raczej, że człowiek potrzebuje wspólnoty, ale każda wspólnota niesie ryzyko zawłaszczenia; potrzebuje samotności, ale samotność może zamienić się w obłęd.

W tym miejscu pojawia się kategoria duszy. Dusza u Tomaszuka to wielki żywioł przenikający ludzkie istnienie – żywioł poszukujący relacji, wolności, znaku i wspólnoty. To żywe świadectwo tego, że człowieka nie da się sprowadzić do definicji jednostki psychologicznej. Dusza rozpycha się poza ciało, poza rolę społeczną, poza gotowe języki. Chce kochać, cierpieć, śpiewać, bluźnić, wierzyć, tworzyć i wołać. Właśnie dlatego bohaterowie Tomaszuka tak często są figurami nadmiaru. Mówią za mocno, wierzą za mocno, cierpią za mocno, kochają za mocno.

I tak duszę u Tomaszuka charakteryzuje przede wszystkim przeczucie czegoś większego niż sama rzeczywistość; stawką jej zmagań ze światem jest to, aby przeczucie to nie prowadziło do zamknięcia w sobie. Rozpacz Gustawa to dramat duszy nieumiejącej przyjąć świata w jego ograniczeniu. Jego słowa są nie tylko wyznaniem miłości, lecz także oskarżeniem rzeczywistości zbyt wąskiej i zbyt ubogiej wobec intensywności przeżycia:

Księże! o nie! ty tego nie czujesz obrazu!
Ty cukrowych ust lubej nie tknąłeś ni razu!

Ksiądz nigdy nie zostaje sprowadzony do roli prostego przeciwnika – bardzo szybko okazuje się partnerem konfrontacji, lustrem, świadkiem, ale także figurą innego porządku. To właśnie relacyjność staje się u Tomaszuka kategorią kluczową: dusza nie jest samowystarczalna i chce odbicia. Dlatego Gustaw nie tylko mówi – on wzywa, prowokuje, zmusza do odpowiedzi, nawet jeśli odpowiedź ta wydawać mu się może niemożliwa:

Niech ludzie świeccy bluźnią, szaleją młokosy,
Serce twe skamieniało na natury głosy.

W tej konfrontacji ujawnia się istota duszy: nie jako zamkniętej substancji, lecz jako napięcia między sobą a innym, jako ruchu nieustannie przekraczającego siebie w poszukiwaniu odpowiedzi.

Świat codzienny, społeczny, konwencjonalny nie wie, co z takim nadmiarem zrobić i odpowiada śmiechem, dyscypliną, moralizowaniem, przemocą albo ekskomuniką. Przyjaciele Gustawa nie widzą w obrazku tego, co on widzi; dla nich to tylko „kobieta". Ksiądz nie od razu rozumie, że ma przed sobą nie kaprys sentymentalnego młodzieńca, ale duszę zranioną przez słowo i obraz. Podobnie społeczeństwo nie potrafi przyjąć Niżyńskiego inaczej niż jako geniusza albo wariata, Ilji inaczej niż jako proroka albo oszusta, Konrada inaczej niż jako wieszcza albo szaleńca.

Tomaszuk kieruje uwagę właśnie ku tej strefie niejednoznaczności. Nie patologizuje swoich bohaterów, ale też ich nie uświęca. Pokazuje, że istniejący w człowieku potencjał wielkości niemal zawsze narażony jest na wypaczenie. Dusza pragnie przekroczenia, nie posiada jednak gwarancji, że doprowadzi ono do prawdy. Może otworzyć drogę ku wspólnocie, ale równie dobrze może zakończyć się sektą. Może prowadzić do miłości, ale może też do fetyszu. Może prowadzić do wolności, ale może też do paranoi czy furii.

I właśnie dlatego katastrofy Wierszalina z *Reportażu o końcu świata* nie należy oceniać w sposób czarno-biały. Owszem, piękny sen kończy się upad-

kiem, przemocą, egzekucją, odmową ofiary. Ale nie oznacza to, że wcześniejsze pragnienie było fałszywe. Tomaszuk pokazuje, że człowiek może więcej, niż pozwala mu sądzić codzienna kalkulacja. Może tworzyć światy, budować wspólnoty, przekraczać dane warunki. Tylko że za tę zdolność płaci kruchością. Skala porażki ujawnia delikatność materii ludzkiej. *Wierszalin. Reportaż o końcu świata* pokazuje wspólnotę głodu sacrum – zbiorową tęsknotę, która może przerodzić się w uzurpację świętości, herezję i obłęd. To właśnie owa możliwość zbłądzenia sprawia, że każdy widz może rozpoznać w tym doświadczeniu samego siebie.

V. Forma teatru: obrzęd, opowieść, żywy obraz

Formą teatru Piotra Tomaszuka staje się widowisko symboliczno-integralne. Najbliżej byłoby określić je mianem teatru obrzędu. Tyle że u Tomaszuka obrzęd, wykraczając poza religijną stylizację i archaiczny kostium, staje się zasadą organizującą doświadczenie. U Tomaszuka powraca tu lekcja *Wyzwolenia*: Konrad chce „naród przedstawić", choć w istocie chodzi o jego wypowiedzenie – o powołanie go do istnienia w słowie. Wprowadzając widza w stan skupienia, napięcia i wspólnotowego słuchania, przedstawienie przeprowadza go przez próbę. Czasem przez mrok, czasem przez groteskę, czasem przez śmiech, czasem przez żałobę. Dlatego teatr Tomaszuka jest czymś więcej niż teatrem o obrzędzie – sam chce być obrzędem i się nim staje.

Ważną rolę pełni tu obecność samego reżysera. Tomaszuk pojawia się na scenie jako Guślarz, wykładowca, przewodnik, muzyczny towarzysz czy mistrz ceremonii i bierze odpowiedzialność za akt, który się dokonuje. Stoi na granicy świata teatralnego i rzeczywistego, ale nie jak demiurg z zewnątrz. Raczej jak ktoś, kto otwiera przejście, podtrzymuje rytm, pilnuje ciężaru słowa. Tu można dostrzec pewne pokrewieństwo z Kantorem, obecnym przy

swoich aktorach, ale różnica jest zasadnicza. Kantor często pozostawał na scenie jako figura kontroli, pamięci, sytuująca się na granicy życia i śmierci – świadek, który podtrzymuje przebieg przedstawienia, a zarazem rozbija jego iluzję i autonomię. Tomaszuk natomiast wchodzi w obrzęd jako uczestnik i przewodnik – bliższy guślarzowi, który inicjuje i prowadzi doświadczenie wspólnotowe, niż instancji zewnętrznej nadzorującej jego formę.

Ogromną rolę odgrywa muzyka, urastająca do rangi jednego z głównych nośników sensu. W *Wykładzie* monotonny rytm wybijany w ciemności może kojarzyć się z tykaniem zegara, ale szybko staje się czymś więcej: pulsem wspólnotowego słuchania. Rytm monologów Pielgrzyma współtworzą słuchacze: tupią, uderzają deskami o podłogę, wchodzą w strukturę dźwiękową, która nadaje słowu cielesność. W *Dziadach* muzyka buduje szkielet przedstawienia. W *Lirykach lozańskich* staje się medium rezonansu i skupienia. W *Wierszalinie* zbliża spektakl do oratorium. W *Wyzwoleniu* potrafi podcinać patos, wzmacniać groteskę, a zarazem prowadzić ku narodowemu seansowi.

Tak samo działa ciało. O aktorach Tomaszuka nie sposób powiedzieć, że pozostają jedynie nośnikami postaci. Czerpiąc impuls wywoławczy ze słowa, ich ciała przekształcają się w instrumenty rytmu, znaki napięcia i nośniki wspólnotowego drżenia. Tupanie, kołysanie, śpiew, wir, repetycja, pantomima, napięcie mięśni, materialność oddechu – wszystko to należy do partytury spektaklu i nawet gdy w centrum stoi jedna figura, pozostałe postacie są chórem, echem, oporem, tłem energetycznym. Tomaszuk tworzy wielkie role, ożywiane przez aktorów pierwszego planu, takich jak Rafał Gąsowski, Dariusz Matys czy Magdalena Dąbrowska, lecz z równą siłą kształtuje zespół jako sceniczny organizm.

Ważną kategorią jest także żywy obraz. Pod kierunkiem Tomaszuka twórcy teatru Wierszalin proponują formę pozornie archaiczną: opowiadanie poprzez obrazy, figury, zastygnięcia, układy ciał. Jest to teatr próbujący tchnąć życie w obrazy, które grożą skostnieniem. W tym sensie odpowiada na pro-

blem obecny już u Gustawa. Pustelnik nie kocha żywej kobiety, lecz czci jej obraz, a ta przemiana miłości w kult prowadzi do izolacji. Teatr Tomaszuka podejmuje wysiłek odwrotny: chce martwy obraz poruszyć, otworzyć, wprowadzić w rytm i oddech. Jego teatr balansuje między zaczarowaniem a odczarowaniem: wie, że obraz może uwięzić, ale wierzy, że obraz ożywiony może stać się przejściem.

Do tej samej logiki należy maska w *Wyzwoleniu*. Maska działa tam dosłownie i metaforycznie: jako rekwizyt, figura społeczna, narodowy grymas, rola, poza, którą człowiek i wspólnota powtarzają, nie wiedząc, że już dawno przestała być prawdziwa. Jeżeli Piotra Tomaszuka wolno nazwać reżyserem wzniosłości, to pod warunkiem, że będziemy pamiętać, iż potrafi on zarazem uruchomić groteskę, kabaret, karykaturę czy prześmiewczy korowód – i mimo to nie rozbić duchowej stawki spektaklu. Powaga i śmiech utrzymują się u niego w stałym napięciu.

W tym miejscu można raz jeszcze wrócić do porównania z Grotowskim. Obaj traktują teatr śmiertelnie poważnie. Obaj wiedzą, że teatr nie jest jedynie rozrywką. Obaj wymagają od aktora intensywności i obecności. Ale ich ontologie teatru są odmienne. Grotowski zmierza ku redukcji, ku aktowi, ku procesowi, ku przekroczeniu teatru. Tomaszuk zmierza ku kondensacji, ku formie, ku pamięci, ku mitowi, ku opowieści. Grotowski idzie drogą *via negativa*; Tomaszuk – drogą *via symbolica*. Pierwszy chce wyprowadzić teatr poza teatr. Drugi chce teatr oczyścić i wzmocnić, przywracając mu zdolność tworzenia świata.

VI. Puenta: teatr jako próba przywrócenia sensu

Teatr Tomaszuka ma jednak również walor głęboko krytyczny, odsłaniając ambiwalencje związane z afirmacją religii, mitu, wspólnoty czy tradycji.

Mit religijny bywa złudny, jak w *Wierszalinie*. Słowo mesjaniczne podnosi, lecz zarazem potrafi hipnotyzować. Teatr może być miejscem objawienia, jednak w *Wyzwoleniu* ukazuje przede wszystkim mechanizmy samouwiedzenia (autoperswazji), które zastępują rzeczywiste działanie. Tomaszuk, podążając za intuicją Wyspiańskiego, zdaje się sugerować, że największym przeciwnikiem wolności nie zawsze jest zaborca. Może nim być również język – ten, którym człowiek nieustannie przekonuje samego siebie, że jest już wolny albo że właśnie zmierza ku wolności.

Wspólnota ocala, a jednocześnie może zażądać ofiary, której człowiek nie potrafi albo nie powinien złożyć.

A jednak Piotr Tomaszuk nie jest reżyserem demaskacji w prostym sensie. Ostatecznie nie tyle obnaża złudzenia, ile próbuje uchwycić energię, która je rodzi – dążenie do sacrum, do wspólnoty oraz do teatru rozumianego jako szczególna forma doświadczenia. Pokazuje, że możliwe jest, by człowiek nie dawał się zredukować do codziennej kalkulacji, funkcji społecznej, ekonomicznej produktywności czy psychologicznej motywacji. Jego człowiek to istota, która pragnie sensu, nawet jeśli sens ją rani. Pragnie wspólnoty, nawet jeśli wspólnota może ją pochłonąć. Pragnie słowa, nawet jeśli słowo ją zniewala.

W tym sensie jego teatr wchodzi w kolizję z dominującą logiką współczesności. Nie dlatego, że ucieka w przeszłość, ale dlatego, że odrzuca przekonanie, iż człowieka można zaspokoić racjonalnie zorganizowanym systemem potrzeb. Tomaszuk ma na uwadze to, co wymyka się systemowi: margines, pogranicze, sektę, obrzęd, pieśń, modlitwę, krzyk, ranę, śmiech, szaleństwo. Nie znajdziemy u niego fetyszy współczesności – laptopa, telefonu komórkowego, show-biznesowego kodu. Dzieje się tak na skutek wyboru. Jego teatr pyta o warstwy wcześniejsze i głębsze: o źródła, z których wyrasta potrzeba opowieści, ofiary, wspólnoty i zbawienia. Jak wielokrotnie podkreślano, u Krzysztofa Warlikowskiego klasyczne teksty teatru zostają konsekwentnie przeniesione w kontekst współczesny i konfrontowane z doświadczeniem widza „tu

i teraz". Scena tego reżysera jest nasycona znakami codzienności, technologii i życia społecznego. Nie tylko telefon komórkowy, ale również kamera, ekran, przestrzeń przypominająca lotnisko, hotel czy klub konstytuują świat sceniczny jako przedłużenie realnych stosunków społecznych. W tym sensie teatr Warlikowskiego operuje językiem rzeczywistości współczesnej, jej obrazami i jej napięciami. Teatr Piotra Tomaszuka wykonuje ruch przeciwny: usuwa znaki współczesności, aby dotrzeć do warstwy bardziej pierwotnej – do słowa, mitu i obrzędu. U Tomaszuka scena przestaje być przedłużeniem świata społecznego, staje się natomiast przestrzenią jego zawieszenia i ponownego ustanowienia.

Katastrofa w jego teatrze jest więc zawsze momentem rozpoznania. Upadek Wierszalina, rozpad Niżyńskiego, samotność Konrada, szaleństwo Gustawa – wszystkie te figury pokazują granice ludzkiej zdolności do uniesienia sensu. Ale zarazem ujawniają wielkość samego dążenia. Nie potrafimy do końca uwierzyć w całkowity krach tych buntowniczych, kacerskich prób, ponieważ ich szaleństwo ma sens światotwórczy. Nawet jeśli kończą się porażką, przez chwilę uruchamiają rzeczywistość inaczej: pokazują, że świat mógłby być pomyślany, nazwany i przeżyty na nowo.

Dlatego dzieło Tomaszuka można widzieć jako wielkie studium wolności, lecz jest to wolność tragiczna, gdyż rodzi się z cierpienia, z samopoznania, z ofiary, z pielgrzymstwa, z przejścia przez ukrzyżowanie, rozumiane dosłownie lub symbolicznie. Widz skonfrontować się musi z diagnozą, że nie ma wolności bez rany, bez próby, bez ryzyka, że słowo, które miało wyzwolić, samo stanie się więzieniem. Że nie ma też wspólnoty bez niebezpieczeństwa wspólnotowego złudzenia. Ale rezygnacja z tych dążeń byłaby jeszcze większą klęską: zgodą na świat bez głębi, bez rytuału, bez przekroczenia.

W tej twórczości wszystko splata się stopniowo coraz mocniej: słowo, ciało, muzyka, obraz, rytuał, wspólnota, pamięć miejsca, romantyzm, chrześcijaństwo, pogranicze, szaleństwo, ofiara i zmartwychwstanie. Są to różne odsłony

jednego pytania: jak nadać formę temu, co w człowieku przekracza zwykły porządek świata? Jak nie zdradzić intensywności duszy, a zarazem nie pozwolić jej rozpłynąć się w bezkształcie? Jak przeprowadzić słowo przez ciało, ciało przez rytm, rytm przez wspólnotę, wspólnotę przez próbę, próbę przez pamięć?

Można więc powiedzieć, że dzieło Piotra Tomaszuka jest jednym z tych nielicznych zjawisk, które przywracają teatrowi jego pełną powagę. Dlatego właśnie dorobek Piotra Tomaszuka zasługuje na najwyższe uznanie akademickie i artystyczne. Nie tylko jako zbiór wybitnych realizacji, lecz jako całość, która wzbogaciła polski i europejski teatr o język własny, konsekwentny, głęboko przemyślany i duchowo niepowtarzalny.

Za tę niezwykłą konsekwencję twórczą, za odwagę mierzenia się z tym, co w kulturze i w człowieku najtrudniejsze, za umiejętność uczynienia z teatru miejsca doświadczenia, a nie jedynie reprezentacji, za przywrócenie tradycji jej żywego ciężaru, za stworzenie dzieła, które pozostaje zarazem lokalne i uniwersalne, pokorne wobec źródeł i śmiałe wobec formy, składamy dziś Piotrowi Tomaszukowi najwyższy hołd.

Mając na uwadze wszystkie powyższe argumenty, bezwarunkowo popieram wniosek o nadanie tytułu doktora *honoris causa* Uniwersytetu w Białymstoku Panu Piotrowi Tomaszukowi.

Paryż, 1 kwietnia 2026 r.


UNIVERSITAS BIALOSTOCENSIS
1997

Prof. dr hab. **Wiesław Czołpiński**
Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza
w Warszawie

RECENZJA W POSTĘPOWANIU O NADANIE PANU PIOTROWI TOMASZUKOWI TYTUŁU DOKTORA HONORIS CAUSA UNIWERSYTETU W BIAŁYMSTOKU

Wiadomość o wszczęciu procedury o nadanie tytułu doktora *honoris causa* Panu Piotrowi Tomaszukowi – reżyserowi teatralnemu i telewizyjnemu, dramaturgowi, scenarzyście, dyrektorowi oraz współtwórcy Teatru Wierszalin w Supraślu – niezwykle mnie ucieszyła. Dorobek artystyczny twórcy, jego znaczenie dla rozwoju współczesnego teatru oraz wkład w kształtowanie tożsamości kulturowej regionu i jej uniwersalizację w mojej opinii w najwyższym stopniu spełniają kryteria stawiane osobom wyróżnianym tym najwyższym tytułem akademickim. Uhonorowanie Piotra Tomaszuka tytułem doktora *honoris causa* Uniwersytetu w Białymstoku stanowi akt o wysokiej randze symbolicznej i merytorycznej, w pełni uzasadniony skalą jego dokonań artystycznych oraz znaczeniem dla współczesnego teatru polskiego.

Tytuł doktora *honoris causa* Uniwersytetu w Białymstoku to wzniosły dowód podziwu i szacunku, który ta znakomita Uczelnia kieruje do jednego z najciekawszych polskich twórców teatralnych.

Piotr Tomaszuk urodził się 17 czerwca 1961 roku w Białymstoku. Jest absolwentem Wydziału Reżyserii Lalkowej w Białymstoku Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie. Swoją drogę zawodową rozpoczął w 1984 roku jako asystent reżysera w Białostockim Teatrze Lalek, zaś w październiku 1986 roku zadebiutował przedstawieniem *O medyku Feliksie* według Gustawa Morcinka. Był to moment naszego twórczego spotkania na scenie, gdyż Piotr zaproponował mi w tym ważnym przedstawieniu główną rolę, która jednocześnie stała się moją rolą dyplomową. Pracowitość, niezwykły temperament, wiedza, zaangażowanie, fantazja i nieustępliwość w dążeniu do założonego celu to cechy, które już wówczas fascynowały cały zespół aktorski. Później była jeszcze wspólna praca nad stworzeniem kolejnego bohatera w pierwszym przedstawieniu *Turlajgroszek* zrealizowanym również w Białostockim Teatrze Lalek. Prapremiera odbyła się 31 maja 1987 roku. BTL-em kierował wówczas Krzysztof Rau, a Tadeusz Słobodzianek pełnił funkcję konsultanta programowego. Artystyczna przyjaźń Tomaszuka i Słobodzianka zaowocowała dalszą wspólną pracą nad tekstem *Turlajgroszka*. Najważniejsza wersja sztuki pojawiła się dwa lata później w Gdańsku w Teatrze Lalki i Aktora „Miniatura", gdzie w latach 1989–1991 Tomaszuk pełnił funkcję kierownika artystycznego, a Tadeusz Słobodzianek – kierownika literackiego. Premiera odbyła się 14 października 1990 i ta wersja przeszła do historii polskiego teatru, odniosła wielki sukces w kraju i za granicą oraz zebrała liczne nagrody, m.in. Grand Prix na XV Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu (1992) oraz Fringe First na Festiwalu Teatralnym w Edynburgu (1993). Właśnie tę wersję pokazano w Teatrze Telewizji. W wywiadzie na temat *Turlajgroszka* Piotr Tomaszuk powiedział: „W sztuce oprócz aktorów zagrały lalki. Są one szczególnym kostiumem, symbolem ciała, z którym można w teatrze zrobić wszystko, np. symboliczną destrukcję. […] Dają ogromne możliwości przekazywania prawdy śmierci i okrucieństwa świata wobec człowieka" (1993). *Turlajgroszek* do dzisiaj pozostaje jednym z najlepszych

przykładów harmonijnego połączenia planu aktorskiego z planem lalkowym. To przełomowy moment w karierze Piotra Tomaszuka, który przyniósł mu uznanie krajowe i międzynarodowe oraz doprowadził do powstania – przy udziale Tadeusza Słobodzianka – Towarzystwa Wierszalin-Teatr w Supraślu.

Od tego czasu działalność artystyczna Piotra Tomaszuka pozostaje nierozerwalnie związana z Teatrem Wierszalin w Supraślu, którym od 2006 roku kieruje jako dyrektor i lider zespołu. W ramach tej sceny stworzył szereg wybitnych przedstawień, m.in. *Merlin*, *Medyk*, *Klątwa*, *Ofiara Wilgefortis*, *Pasja Zabłudowska*, *Święty Edyp*, *Bóg Niżyński* oraz *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*. Spektakle te ugruntowały jego pozycję jako jednego z najważniejszych twórców teatru autorskiego w Polsce. Teatr Wierszalin w swojej historii występował kilkukrotnie w Japonii, Stanach Zjednoczonych, Indiach, Meksyku, w większości krajów europejskich, w tym na Wystawie Światowej w Hanowerze (Niemcy) w 2000 roku.

Szczególne miejsce w twórczości Tomaszuka zajmuje dialog z polskim romantyzmem, a zwłaszcza z dorobkiem Adama Mickiewicza. Reżyser konsekwentnie podejmuje próbę reinterpretacji romantycznego imaginarium, wydobywając z niego wymiar wspólnotowy, duchowy oraz antropologiczny. Jego inscenizacje – inspirowane m.in. *Dziadami*, *Balladami i romansami*, *lirykami lozańskimi* czy *Księgami narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* – nie mają charakteru rekonstrukcyjnego, lecz stanowią autorską transpozycję, w której tekst Mickiewicza podlega twórczemu przekształceniu w żywy rytuał sceniczny. Tomaszuk odczytuje romantyzm jako przestrzeń dialogu między światem widzialnym i niewidzialnym, między historią a mitem, co pozostaje spójne z estetyką Teatru Wierszalin, zakorzenioną w duchowości pogranicza. Tomaszuk pokazuje *Dziady* jako dramat o charakterze obrzędowym, rekonstruując ich rytualny wymiar i przywracając im funkcję doświadczenia wspólnotowego. W jego praktyce teatralnej Mickiewiczowski tekst staje się impulsem do budowania widowiska jako aktu performatywnego, w którym granice między sceną a widownią

ulegają osłabieniu, a teatr zyskuje status przestrzeni mediacji między światem żywych i zmarłych, historią i teraźniejszością, sacrum i profanum.

Inspiracje *Dziadami* przenikają przy tym całość języka scenicznego Teatru Wierszalin: widoczne są w strukturze spektakli, ich rytmice, operowaniu chórem i zbiorowym gestem, a także w szczególnej roli muzyczności i powtarzalności. Dzięki temu Tomaszuk nie tylko interpretuje romantyczne dziedzictwo, lecz w istocie je aktualizuje, czyniąc z niego narzędzie współczesnej refleksji nad pamięcią, wspólnotą i doświadczeniem transcendencji.

Istotnym wymiarem działalności Piotra Tomaszuka jest także jego silne zakorzenienie w przestrzeni Podlasia – regionu o wyjątkowej złożoności kulturowej i religijnej. Jego twórczość wyrasta z tego kontekstu, czerpiąc z jego tradycji, symbolicznego języka i duchowości, a zarazem nadając im wymiar uniwersalny. W tym sensie teatr stanowi przykład twórczości, która przekracza opozycję między lokalnością a uniwersalizmem, ukazując ich twórczą komplementarność.

Nie bez znaczenia pozostaje również działalność formacyjna i środowiskowa Piotra Tomaszuka – jego rola jako lidera zespołu, animatora życia teatralnego oraz inspiratora dla kolejnych pokoleń twórców. Jego praca dowodzi, że teatr może być nie tylko formą ekspresji artystycznej, lecz także przestrzenią pogłębionej refleksji humanistycznej.

Szczególnego znaczenia nabiera bogata galeria nagród i wyróżnień Piotra Tomaszuka, która stanowi wymierne potwierdzenie jego rangi artystycznej. Piotr Tomaszuk jest trzykrotnym laureatem wyjątkowej, prestiżowej nagrody Fringe First na Festiwalu w Edynburgu za spektakle: *Turlajgroszek* (1993), *Merlin* (1994) oraz *Medyk* (1997). Otrzymał liczne Grand Prix oraz nagrody reżyserskie na międzynarodowych festiwalach teatralnych, m.in. za *Ofiarę Wilgefortis*, *Boga Niżyńskiego* oraz *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*.

Działalność Piotra Tomaszuka została również uhonorowana najwyższymi odznaczeniami państwowymi i resortowymi. Wśród nich wymienić należy

Srebrny oraz Złoty Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis", a także Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski. Ponadto otrzymał m.in. Nagrodę Województwa Podlaskiego, tytuł Honorowego Ambasadora Województwa Podlaskiego oraz liczne wyróżnienia środowiskowe i krytyczne (w tym ATEST – Świadectwo Wysokiej Jakości i Poziomu Artystycznego).

Biografia oraz dorobek Piotra Tomaszuka tworzą spójną całość, w której konsekwencja artystyczna, zakorzenienie w kulturze regionu oraz otwartość na uniwersalne sensy kultury europejskiej pozostają w ścisłym związku. Jego teatr stanowi przykład twórczości, która przekracza granice lokalności, zachowując jednocześnie głęboką autentyczność.

Przyznanie tytułu doktora *honoris causa* należy zatem interpretować jako uznanie nie tylko dla wybitnych osiągnięć artystycznych, lecz także dla konsekwentnie realizowanego projektu teatru autorskiego, który łączy refleksję nad dziedzictwem romantycznym – w szczególności nad fenomenem *Dziadów* – z nowoczesnym językiem scenicznym. Piotr Tomaszuk jawi się w tym kontekście jako twórca o znaczeniu fundamentalnym dla rozwoju współczesnej humanistyki performatywnej, a jego dorobek stanowi trwały wkład w kulturę polską i europejską.

Reasumując, dorobek artystyczny, znaczenie kulturotwórcze oraz wkład Piotra Tomaszuka w rozwój współczesnej humanistyki teatralnej w pełni uzasadniają nadanie Mu tytułu doktora *honoris causa* Uniwersytetu w Białymstoku. Decyzja ta wpisuje się w szerszy kontekst doceniania artystów, którzy budują tożsamość kulturową regionów i nadają jej wymiar uniwersalny. To gest symboliczny, ale też ważny sygnał, że sztuka – szczególnie ta wymagająca i niekomercyjna – pozostaje istotnym elementem życia społecznego i intelektualnego.

Warszawa, 31 marca 2026 r.


UNIVERSITAS BIALOSTOCENSIS
1997

Prof. dr hab. **Dariusz Kosiński**
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Jagielloński

RECENZJA DOROBKU PANA PIOTRA TOMASZUKA W POSTĘPOWANIU DOTYCZĄCYM NADANIA MU TYTUŁU DOKTORA HONORIS CAUSA UNIWERSYTETU W BIAŁYMSTOKU

Urodzony w roku 1961 Piotr Tomaszuk jest dziedzicem i zarazem kontynuatorem rewolucyjnych przemian, jakie zachodziły w światowym teatrze w dużej mierze dzięki wielkim polskim artystom – na czele z Jerzym Grotowskim i Tadeuszem Kantorem. Sam, należąc do generacji młodszej, całe twórcze życie dążył do tego, by w zmienionych i – co tu dużo mówić – o wiele mniej sprzyjających warunkach podtrzymać tradycje nowatorskich poszukiwań przełamujących przyjęte konwencje i podziały. Już tak podstawowy element jego biografii, jakim jest określenie najważniejszej roli pełnionej w wybranym obszarze aktywności twórczej, dowodnie pokazuje, jak daleko mu jako artyście do stereotypowych definicji. Zwykle pisze się o Piotrze Tomaszuku: „reżyser, dramatopisarz, dyrektor teatrów". I choć te określenia są jak najbardziej prawdziwe, to oddzielające je przecinki fałszują rzeczywistość.

Mówiąc o twórczości Tomaszuka, nie sposób bowiem oddzielić tych trzech sfer działalności, a jej specyfika na najprostszym poziomie polega na tym, że wszystkie te funkcje twórca realizuje jednocześnie, a ponadto nie ogranicza się jedynie do nich. Bez wątpienia można odnieść do niego modernistyczne określenie „artysta teatru" wprowadzone do literatury na przełomie ubiegłych stuleci przez Edwarda Gordona Craiga, który wypowiadał w ten sposób marzenie o twórcy obejmującym całość dzieła sztuki teatralnej, a przede wszystkim świadomie pracującym z tym, co stanowi jej istotę.

Najmocniejszym dowodem na to, że Piotr Tomaszuk jest artystą i twórcą teatru, a zarazem jego największym dziełem, prawdziwym *opus vitae*, jest Teatr Wierszalin w Supraślu. Jego dzieje są od samego początku prawdziwie dramatyczne. Założył go wszak Tomaszuk z Tadeuszem Słobodziankiem w roku 1991 po głośnej aferze wokół gdańskiego *Turlajgroszka* (Teatr Miniatura w Gdańsku, prem. 14 października 1990), cieszącego się wielkim uznaniem w Polsce i na świecie, ale oburzającego pragnące świętego spokoju środowiska lokalne i teatralne. Urodzony pod taką awanturniczą gwiazdą, także i później miał Wierszalin w swojej historii liczne spięcia, skandale i afery. Nie tu miejsce, by je przedstawiać, a i okazja nie jest do tego odpowiednia. Z pewnością natomiast powinien się znaleźć ktoś, kto opowie całą złożoną historię Wierszalina, bo w jego przemianach, zawirowaniach, jakie przeszedł, burzach i trzęsieniach ziemi, które przetrwał, zawiera się jak w soczewce prawda o niełatwej historii polskiego teatru, zwłaszcza takiego, który pozostaje wierny sobie i swoim artystycznym celom.

Tomaszuk od początku nadawał i wciąż nadaje Wierszalinowi autorskie piętno – artystyczne i ludzkie. Odważyłbym się powiedzieć nawet, że to w tej chwili jedyny istotnie żywy i nadal twórczy polski teatr autorski, a więc taki, którego koncepcja i działalność stanowią wyraz zainteresowań, potrzeb, skłonności i pasji jednej wybitnej jednostki. Ta formuła, kiedyś wręcz podstawowa dla najważniejszych polskich zespołów niezależnych (by wymienić tylko Cricot 2 i Teatr 13 Rzędów) jest dziś uważana za anachroniczną; często

też wskazuje się na potencjalne niebezpieczeństwa, jakie się z nią wiążą. Nie negując ich, nie sposób jednak nie zauważyć, że wielką siłą teatru autorskiego była i jest konsekwencja poszukiwań, odwaga w realizacji niekłamanej pasji, gotowość do walki o to, co uważa się w sztuce za najważniejsze, a także – do realizowania własnych artystycznych pragnień, dążenia do odpowiedzi na dręczące pytania czy – by znów odwołać się do Grotowskiego – podążania za własną „pokusą główną". To rodzi wiele konfliktów, staje się nawet źródłem dramatów, ale zarazem zapewnia twórczości artystycznej wysoką temperaturę, sprawia, że staje się ona nie zawodem wykonywanym z mniejszym lub większym powodzeniem, ale kluczową sprawą życia. Na tle polskiego teatru współczesnego, stygnącego w skądinąd szlachetnej trosce o dobrostan wszystkich, Wierszalin Piotra Tomaszuka jawi mi się jako jedno z ostatnich miejsc płonących takim twórczym żarem.

Jego wyjątkowość i artystyczna ranga nie polega oczywiście tylko na tym. Dzięki Piotrowi Tomaszukowi i jego wieloletniej pracy Wierszalin stworzył oryginalną formułę i jakość teatralną łączącą to, co w polskiej rzeczywistości kulturowo-instytucjonalnej od lat oddzielone: teatr dramatyczny i teatr lalek, teatr tradycyjny i eksperymentalny, teatr szanujący literaturę i otwarty na proces aktorski. Powoduje to spore kłopoty z syntetycznym określeniem artystycznej specyfiki supraskiej sceny, ale zarazem decyduje o jej żywej odmienności. Wierszalin, który rozpoczynał swoją działalność jako alternatywna scena dramatyczno-animacyjna, łącząca reżyserską osobowość Tomaszuka, dramatopisarski talent Słobodzianka i niepodrabialny styl plastyczny Mikołaja Maleszy, stał się z czasem teatrem, którego rdzeń stanowią oryginalne interpretacje najbardziej kanonicznych dzieł literatury polskiej oraz niezwykłe, niepodrabialne aktorstwo, którego ucieleśnieniem jest wieloletni współpracownik Tomaszuka, Rafał Gąsowski. Ujmując rzecz w wielkim, a tu koniecznym skrócie, w dziejach Wierszalina, a zarazem w twórczości reżysersko-dramaturgicznej Tomaszuka można wyróżnić trzy epoki.

Punkty węzłowe pierwszej, nazwijmy ją figuralno-mityczną, wyznaczają *Turlajgroszek* (1991), *Merlin* (15 lipca 1993) i *Medyk* (16 września 1996) – trzy przedstawienia nagrodzone Fringe First na kolejnych festiwalach w Edynburgu (rzecz bez precedensu). Cechuje ją zaś połączenie teatralnej surowości z dążeniem do twórczej reinterpretacji historii, które ludzkość opowiada sobie wciąż na nowo, wierząc, że zawierają prawdy niemożliwe do poznania w inny sposób. Teatr Tomaszuka podejmował twórczo pracę odpominania, wpisując się poniekąd w ówcześnie szalenie popularny nurt teatru antropologicznego, a zarazem stanowiąc w jego obrębie osobną wyspę.

Etap kolejny, którego kluczowymi momentami są premiery *Świętego Edypa* (7 kwietnia 2004), *Ofiary Wilgefortis* (9 lutego 2006) i *Boga Niżyńskiego* (24 września 2006), to z kolei czas zwrotu ku tematowi wyzwania, świętości i szaleństwa – wszystkiego tego, co wyrywa osobę ludzką z kolein „normalności", z życia w nieustająco niezaspokajalnym pragnieniu świętego spokoju. Bohaterowie tych przedstawień, wzbudzający wielokrotnie oburzenie ludzi ślepo pobożnych, spełniają paradoksalne przykazanie ewangeliczne, by być gorącym albo zimnym, bo tych, którzy są zaledwie letni, Bóg wypluje z ust swoich. To prawdziwi gwałtownicy zdobywający Królestwo Niebieskie – o których także mowa w Ewangelii. I takimi samymi gwałtownikami są też artyści wierszalińscy z Piotrem Tomaszukiem na czele.

Tej gwałtowności Wierszalin nie traci również w trzecim okresie, tym najnowszym, związanym z przedstawieniami stanowiącymi oryginalne interpretacje wielkiej polskiej klasyki romantycznej, na czele z *Dziadami* Adama Mickiewicza pokazywanymi w ramach kolejnych „nocy" (*Noc pierwsza* – prem. 29 października 2016; *Noc druga* – 27 maja 2017), *Nie-Boską komedią* Zygmunta Krasińskiego (prem. 23 lipca 2021) czy *Wyzwoleniem* Stanisława Wyspiańskiego (prem. 7 lipca 2023). Powiedziałbym nawet, że przedstawienia te stanowią rodzaj syntezy okresów wcześniejszych, zarazem wykorzystując ich zdobycze do stworzenia oryginalnej odpowiedzi

na coraz trudniejsze wyzwanie, jakie dla polskiego teatru stanowi dramat romantyczny.

Niezależnie od dających się dostrzec różnic pomiędzy kolejnymi etapami twórczej działalności Wierszalina, pozostaje on konsekwentnie „teatrem osobnym" (by użyć przywoływanego też często przez Tomaszuka określenia Mirona Białoszewskiego). Osobnym najdosłowniej, bo jego siedzibą jest oddalony od reszty kraju, a wypełniony niezwykłą energią kulturową Supraśl. Osiadłszy ze swoim zespołem w tym miejscu, Piotr Tomaszuk kontynuuje rozpoczętą jeszcze przez Redutę tradycję wyprowadzania działalności teatralnej poza wielkie ośrodki miejskie. Może się to wydawać jakąś drugorzędną kwestią, ale ma naprawdę wielkie znaczenie. Teatr wielkomiejski to najczęściej oddzielona od życia społecznego instytucja, w mniejszym lub większym stopniu podlegająca uogólnionym konwencjom i celebrująca własną autonomiczną historię. W przypadku teatru w Supraślu częścią doświadczenia artystycznego są też: podróż do tego wielokulturowego miejsca, jego niezwykły pejzaż, nocne niebo widziane po wyjściu z budynku i wszelkie naturalne odgłosy nocy, których w mieście zwyczajnie nie słychać. Współtworzą one całość, którą z przyzwyczajenia nazywamy teatrem, a która właśnie w harmonii z przedstawieniami Wierszalina te zwyczajowe granice przekracza.

Wybierając godło dla swojego teatru, Piotr Tomaszuk zapożyczył potrójną pętlę: znak Reduty, którego od roku 1965 – za oficjalną zgodą Matyldy Osterwiny – używał jako znaku Laboratorium Jerzy Grotowski. W miejsce oryginalnego R i późniejszego L, Tomaszuk wpisał W oznaczające „Wierszalin". Czytam ten samowolny gest jako akt wpisania się w pewną tradycję, ale z zachowaniem wobec niej dystansu. Tomaszuk sam przyznaje, że nie jest spadkobiercą, kontynuatorem Reduty i Laboratorium, a przecież świadomie i bez pytania kogokolwiek o zgodę, może wręcz zbójecko – a więc w sposób prawdziwie romantyczny – wskazuje na te wielkie szkoły przeszłości jako na swoje główne inspiracje. Dziś, wobec wygaszania pamięci

Reduty i pełnego uprzedzeń i niewiedzy stosunku do Grotowskiego, ten gest sprzed lat zyskuje szczególne znaczenie – jest wyrazem buntu przeciwko procesom, które doprowadzają do zaciemnienia i zatarcia oryginalności polskiej kultury teatralnej.

Będąc twórcą własnego teatru na wielu poziomach, łącznie z tym najmniej wdzięcznym, a zarazem najcięższym – użerania się z urzędnikami różnych szczebli – Piotr Tomaszuk jest też oryginalnym i wybitnym artystą w obrębie dziedzin zwyczajowo wydzielanych z pola sztuki teatru. Nie ma wątpliwości, że jest jednym z najwybitniejszych współczesnych polskich reżyserów teatralnych, czego dowodził wielokrotnie, pracując w takim charakterze także poza swoim zespołem. Jako reżyser i dyrektor teatrów ma szczególne zasługi dla teatru lalek. Wielokrotnie odnosił znaczące sukcesy na wielu ważnych polskich scenach tego typu, był też dyrektorem i kierownikiem artystycznym kilku z nich: gdańskiej Miniatury (1989–1991), Teatru Lalek Banialuka w Bielsku-Białej (2001–2003) oraz warszawskiego Guliwera (2005–2006). Miejsce i znaczenie Piotra Tomaszuka dla teatru lalkowego trafnie a wysoko ocenił jego największy polski znawca, Marek Waszkiel:

> Artystyczna ranga przedstawień Wierszalina chyba najsilniej w polskim powojennym lalkarstwie wpłynęła na podniesienie prestiżu środowiska i otworzyła wielu twórcom-lalkarzom drogę zwłaszcza do środowiska młodych krytyków, którzy odtąd coraz częściej traktowali lalki jako element współczesnego języka teatru. Tomaszuk wypracował własny styl pracy z aktorem, oparty na silnej ekspresyjności, działaniu w grupie, niezwykłym zrytmizowaniu czynności i ich powtarzalności. […] Artystycznie Wierszalin przez całe dziesięciolecie wyznaczał górną granicę możliwości polskiego lalkarstwa, bazując na technikach lalkowych dobrze zakorzenionych w tradycji i niezwykłej umiejętności pracy reżysera z aktorem[1].

[1] M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944–2000*, Warszawa 2012, s. 242.

Jest też Piotr Tomaszuk ważną postacią polskiego dramatopisarstwa współczesnego. Bez wątpienia wśród jego osiągnięć poczesne miejsce zajmują takie sztuki, jak *Turlajgroszek* (kilka wersji, najsłynniejsza napisana z Tadeuszem Słobodziankiem), *Ofiara Wilgefortis* czy *Bóg Nižyński*. Dramaty te podejmują zagadnienia, które fascynowały i fascynują polską kulturę od lat, odważnie mierzą się z rodzimą tradycją, także tą najbardziej „nietykalną" – religijną, i najbardziej własną – teatralną. Wprawdzie, jak zauważała z kolei Halina Waszkiel, „siła i artystyczna ranga sztuk Piotra Tomaszuka w jego własnej reżyserii sprawiają, że pewnie nieprędko ktoś spróbuje zmierzyć się z nimi na własny sposób", niemniej jednak – postulowała ta sama badaczka – „wydaje się, że dramaturgiczne i intelektualne walory jego dramatopisarstwa zasługują na podobną odwagę"[2]. Zgadzam się w pełni z tą opinią i jestem bardzo ciekaw, czy ktoś w najbliższym czasie podejmie to niezwykle interesujące wyzwanie.

Dokonania Piotra Tomaszuka, ich artystyczna ranga i kulturowe znaczenie były wielokrotnie dostrzegane, wyróżniane i nagradzane. Poza wspomnianymi już trzema nagrodami Fringe First na festiwalu w Edynburgu jego przedstawienia otrzymały liczne nagrody na krajowych festiwalach teatrów lalkowych i dramatycznych. Sam twórca także był wielokrotnie wyróżniany, a spośród licznych nagród wymienić trzeba przynajmniej kilka najważniejszych: Nagrodę im. Konrada Swinarskiego (1993), Nagrodę im. Leona Schillera (1996), medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis" (2006).

Wśród tych wszystkich międzynarodowych i ogólnopolskich dowodów uznania dla Piotra Tomaszuka i jego teatru szczególne znaczenie w kontekście wniosku o nadanie tytułu doktora *honoris causa* Uniwersytetu w Białymstoku ma przyznany twórcy w roku 2011 tytuł Honorowego Ambasadora Województwa Podlaskiego. Stanowi on potwierdzenie znaczenia jego działalności dla podniesienia kulturowego prestiżu Podlasia i Białostocczyzny. Stereotypo-

[2] H. Waszkiel, *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, Warszawa 2013, s. 118.

wo postrzegany jako przybytek nietkniętej natury, przyciągający głównie walorami przyrodniczymi, właśnie dzięki takim artystom jak Tomaszuk, region ten coraz mocniej istnieje w świadomości Polaków jako ważna przestrzeń aktywności twórczej, czerpiącej z bogatych źródeł wielokulturowej przeszłości. Wierszalin już w samej swej nazwie odwołuje się do niej, przeciwstawiając wieloletniemu zapomnieniu i politycznie motywowanym dążeniom do wykorzenienia różnorodności i wielości tradycji, wiar i praktyk kulturowych, które kształtowały tę część Polski, przyczyniając się zarazem do wzbogacenia rodzimego dziedzictwa kulturowego.

Także specyficzne napięcie metafizyczne, tak charakterystyczne dla twórczości Tomaszuka, wiązałbym z wartościami kultury Podlasia, ale też i jego przestrzeni. Sam mieszkam na Podhalu, blisko gór, o których stereotypowo mówi się, że z nich bliżej do nieba. Może i tak, ale prawdziwie porażający ogrom nieba gwiaździstego nad nami lepiej dostrzega się na Podlasiu, gdzie żaden wyniosły szczyt nie tworzy iluzji, że do tego, co nas przekracza i przerasta, można się po prostu zbliżyć za cenę biletu na przejazd kolejką na Kasprowy Wierch. Metafizyczny dramat spotkania z tym, co nieogarnialne, co nie przestrzega ludzkich konwenansów, zasad i podziałów, był przez wieki żywym nurtem polskiej kultury. Dziś – mam wrażenie – jest świadomie pomijany i zapominany. Dlatego tak ważne i cenne są takie miejsca jak Wierszalin, gdzie nie ucieka się przed grozą i wielkością nieba, które w każdej chwili może nam się zwalić na głowę.

W uznaniu dla artystycznych osiągnięć Piotra Tomaszuka oraz znaczenia jego dorobku dla kultury polskiej i dla Podlasia uznaję inicjatywę władz Uniwersytetu w Białymstoku, by wyróżnić go zaszczytnym tytułem doktora *honoris causa*, za ze wszech miar słuszną. Dzieło i teatr jego życia z pewnością na ten honor zasługują.

Kraków, 24 marca 2026 r.

WF.0213.17.2025

Uchwała nr 17/2025

Rady Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

z dnia 02 lipca 2025 r.

w sprawie wystąpienia z wnioskiem o wszczęcie postępowania w sprawie nadania tytułu honorowego doktora honoris causa panu Piotrowi Tomaszukowi

Na podstawie § 8 ust. 2 Statutu Uniwersytetu w Białymstoku (tj. Obwieszczenie nr 5/2023 Rektora Uniwersytetu w Białymstoku z dnia 2 października 2023 r.) oraz § 3 ust. 1 pkt 1 uchwały nr 3282 Senatu Uniwersytetu w Białymstoku z dnia 25 października 2023 r. w sprawie zasad i trybu nadawania tytułu honorowego doktora honoris causa Uniwersytetu w Białymstoku Rada Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku uchwala, co następuje:

§ 1

Rada Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku występuje z wnioskiem o wszczęcie postępowania w sprawie nadania tytułu honorowego doktora honoris causa panu Piotrowi Tomaszukowi.

§ 2

Uchwała wchodzi w życie z dniem podjęcia.

Przewodniczący Rady Wydziału

prof. dr hab. Jarosław Ławski

WF.0213.1.2026

Uchwała nr 1/2026
Rady Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku
z dnia 16 grudnia 2025 r.

w sprawie wskazania kandydatów na promotora oraz recenzentów w postępowaniu w sprawie nadania tytułu honorowego doktora honoris causa panu Piotrowi Tomaszukowi

W związku z § 8 ust. 3 Statutu Uniwersytetu w Białymstoku (tj. Obwieszczenie nr 5/2023 Rektora Uniwersytetu w Białymstoku z dnia 2 października 2023 r.) oraz § 3 ust. 2 pkt 2 uchwały nr 3282 Senatu Uniwersytetu w Białymstoku z dnia 25 października 2023 r. w sprawie zasad i trybu nadawania tytułu honorowego doktora honoris causa Uniwersytetu w Białymstoku Rada Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku uchwala, co następuje:

§ 1

Rada Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku wskazuje prof. dr. hab. Jarosława Ławskiego jako kandydata na promotora w postępowaniu w sprawie nadania tytułu honorowego doktora honoris causa panu Piotrowi Tomaszukowi.

§ 2

Rada Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku wskazuje następujących kandydatów na recenzentów w postępowaniu w sprawie nadania tytułu honorowego doktora honoris causa panu Piotrowi Tomaszukowi:

1) prof. dr hab. Piotr Biłos (Institut national des langues et civilisations orientales, Université Sorbonne Nouvelle, Paryż; Polska Akademia Umiejętności)
2) prof. dr hab. Dariusz Kosiński (Uniwersytet Jagielloński, Pracownia Kultury Polskiej na Świecie)
3) prof. dra hab. Wiesław Czołpiński (Rektor Akademii Teatralnej w Warszawie)

§ 3

Uchwała wchodzi w życie z dniem podjęcia.

Przewodniczący Rady Wydziału

Prof. dr hab. Jarosław Ławski

WF.0213.2.2026

Uchwała nr 2/2026

Rady Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

z dnia 16 grudnia 2025 r.

w sprawie ustalenia projektu treści dyplomu doktora honoris causa zawierającego opis głównych zasług pana Piotra Tomaszuka

W związku z § 3 ust. 2 pkt 3 uchwały nr 3282 Senatu Uniwersytetu w Białymstoku z dnia 25 października 2023 r. w sprawie zasad i trybu nadawania tytułu honorowego doktora honoris causa Uniwersytetu w Białymstoku Rada Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku uchwala, co następuje:

§ 1

Rada Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku ustala projekt treści dyplomu doktora honoris causa zawierający opis głównych zasług pana Piotra Tomaszuka w następującym kształcie:

„Wybitnemu reżyserowi teatralnemu, współtwórcy Teatru Wierszalin, dramatopisarzowi i scenarzyście, w uznaniu jego wkładu w rozwój światowego i polskiego teatru, za twórcze teatralne interpretacje nowożytnej literatury polskiej i powszechnej, w tym dzieł Adama Mickiewicza, osadzone w realiach kulturowych i historycznych Europy, dawnej Rzeczypospolitej i współczesnego Podlasia” .

§ 2

Uchwała wchodzi w życie z dniem podjęcia.

Przewodniczący Rady Wydziału

Prof. dr hab. Jarosław Ławski



Plakat Prelekcji Mistrzowskiej Piotra Tomaszuka wygłoszonej 11 maja 2021 r.

PIOTR TOMASZUK I JEGO TEATR – ANEKS FOTOGRAFICZNY

Fotografowała: Magdalena Rybij



Budynek Teatru Wierszalin, 2024



Budynek Teatru Wierszalin , 2024



Budynek Teatru Wierszalin, 2024



Budynek Teatru Wierszalin, 2024



Teren Teatru Wierszalin, 2024



Garderoba Dom Kultury w Kętach, 2021



Muzeum Ikon w Supraślu, czytanie performatywne „Głosów w ciemności” Michała Zdunika, Festiwal „Między Wierszami”, 2023



Pracownia Teatru Wierszalin, Festiwal „Między Wierszami", 2025



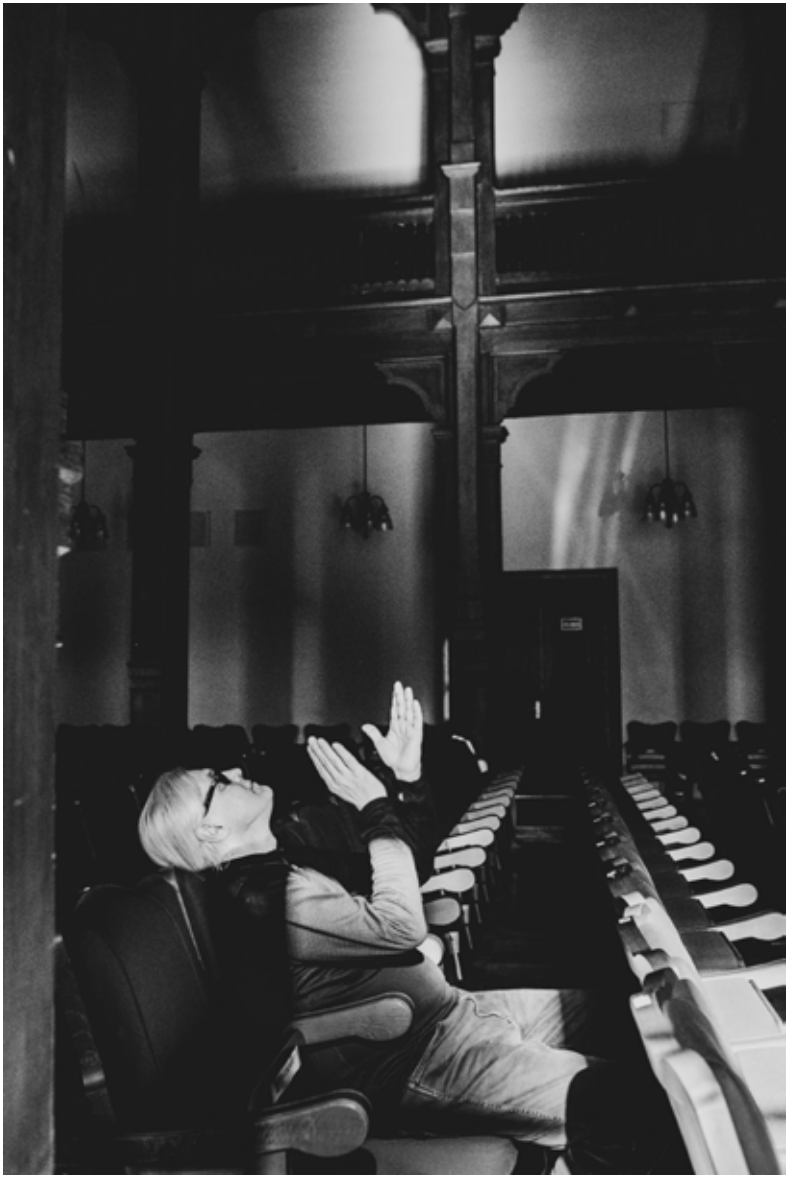
Scena Teatru Wierszalin, próba spektaklu „Ofiara Wilgefortis – remake", 2026



Scena Teatru Wierszalin, próba spektaklu „Ofiara Wilgefortis – remake", 2026. Obok reżysera Katarzyna Wolak-Gąsowska



Wilno, sala teatralna Uniwersytetu Wileńskiego, próba przed pokazem spektaklu „Dziady – Noc Pierwsza", 2022



Wilno, sala teatralna Uniwersytetu Wileńskiego, próba przed pokazem spektaklu „Dziady – Noc Pierwsza", 2022



Scena Teatru Wierszalin, próba spektaklu „Wyzwolenie", 2024



Uroczystość wręczenia Złotego Medalu „Zasłużony Kulturze Gloria Artis", Teatr Stanisławowski, Warszawa, 2023. Wokół Mistrza: Dariusz Matys i Rafał Gąsowski



Scena Teatru Wierszalin, nagranie spektaklu „Ballady i romanse" dla Teatru Telewizji TVP, 2022



Scena Teatru Wierszalin, spektakl „Wziołowstąpienie", 2024



Festiwal „Innowica" w Nowicy, próba do spektaklu „Tykła", 2024



Remont foyer Teatru Wierszalin, 2024



Scena Teatru Wierszalin, próba spektaklu „Wyzwolenie", 2023



Scena Teatru Wierszalin, próba spektaklu „Wyzwolenie", 2023



Scena Teatru Wierszalin, próba spektaklu „Wyzwolenie", 2023



Scena Teatru Wierszalin, próba spektaklu „Wyzwolenie", 2023



Scena Teatru Wierszalin, próba spektaklu „Wyzwolenie", 2023



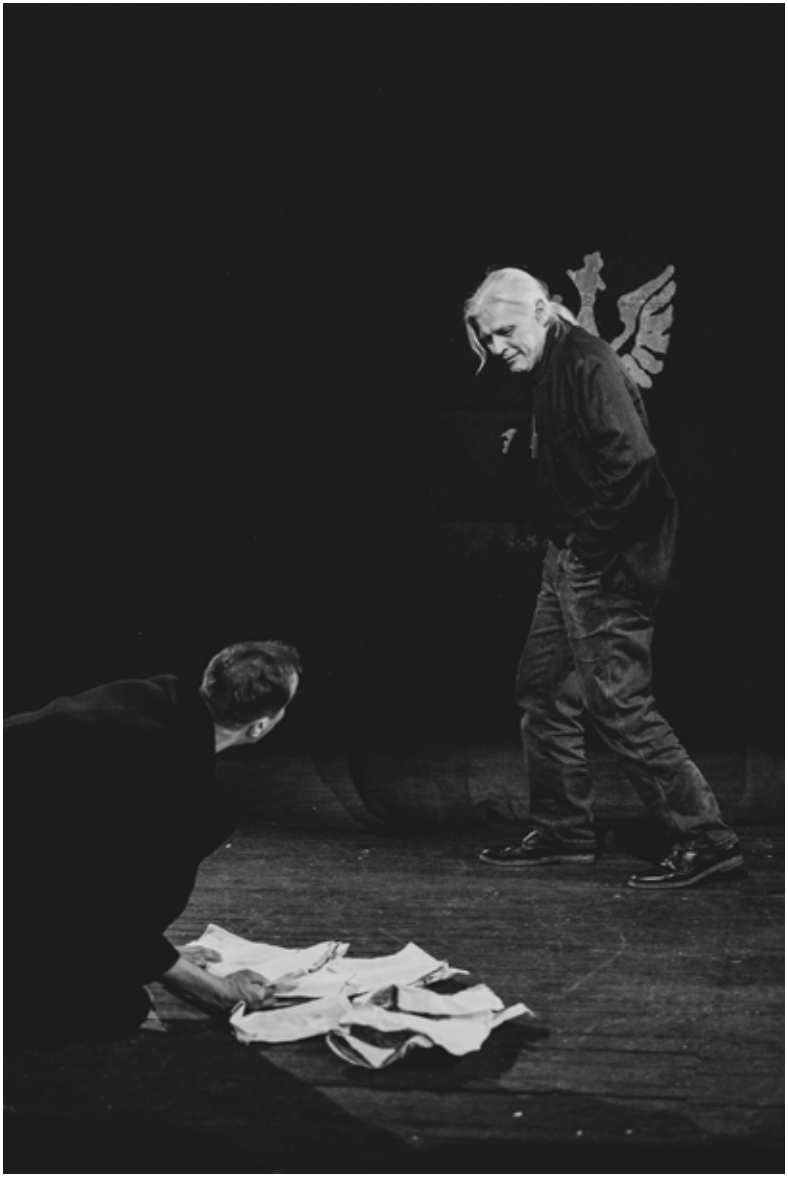
Scena Teatru Wierszalin, próba spektaklu „Wyzwolenie", 2023



Garderoba Teatru Wierszalin, premiera spektaklu „Wyzwolenie", 2023



Scena Teatru Wierszalin, próba spektaklu „Wyzwolenie", 2023



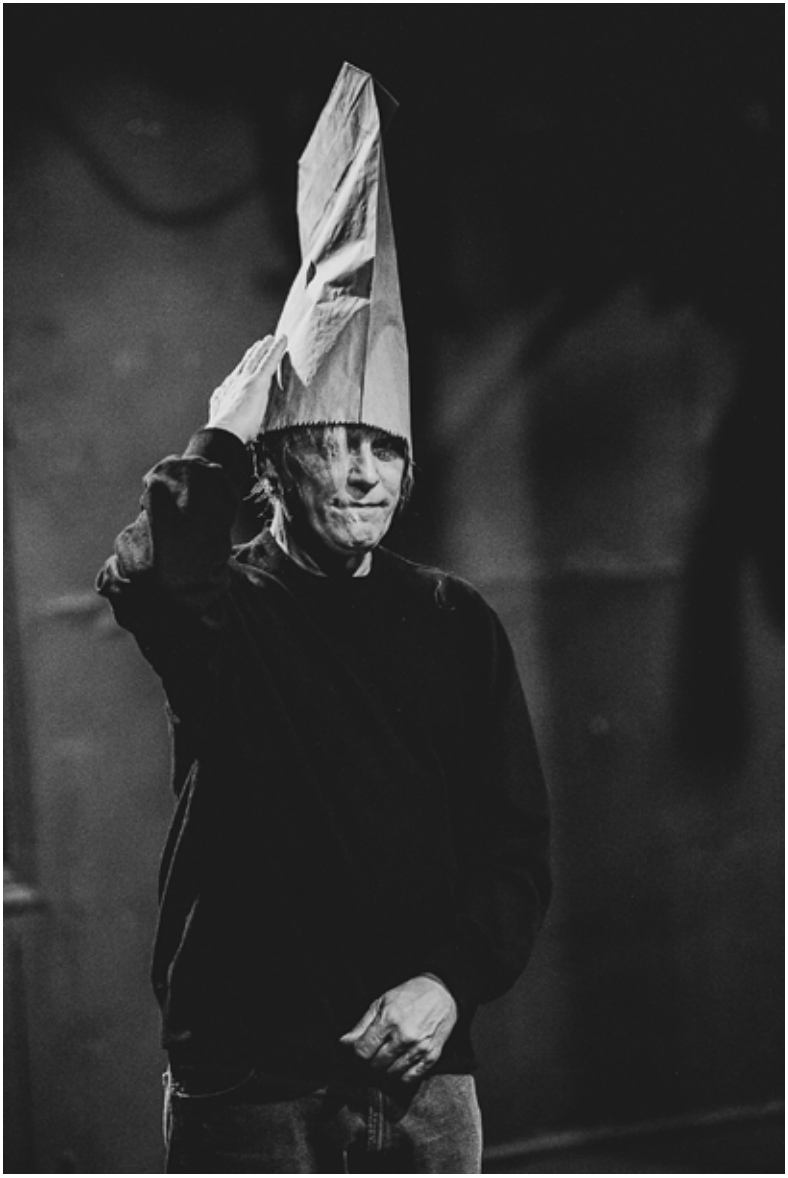
Scena Teatru Wierszalin, próba spektaklu „Wyzwolenie", 2023



Scena Teatru Wierszalin, próba spektaklu „Wyzwolenie", 2023



Scena Teatru Wierszalin, próba spektaklu „Wyzwolenie", 2023



Scena Teatru Wierszalin, próba spektaklu „Ślub”, 2024



Scena Teatru Wierszalin, próba spektaklu „Ślub”, 2024



Scena Teatru Wierszalin, próba spektaklu „Ślub”, 2024



Scena Teatru Wierszalin, nagranie spektaklu „Ballady i romanse" dla Teatru Telewizji TVP, 2022



Scena Teatru Wierszalin, próba spektaklu „Wyzwolenie", 2023



Garderoba Teatru Wierszalin, próba spektaklu „Wyzwolenie", 2023



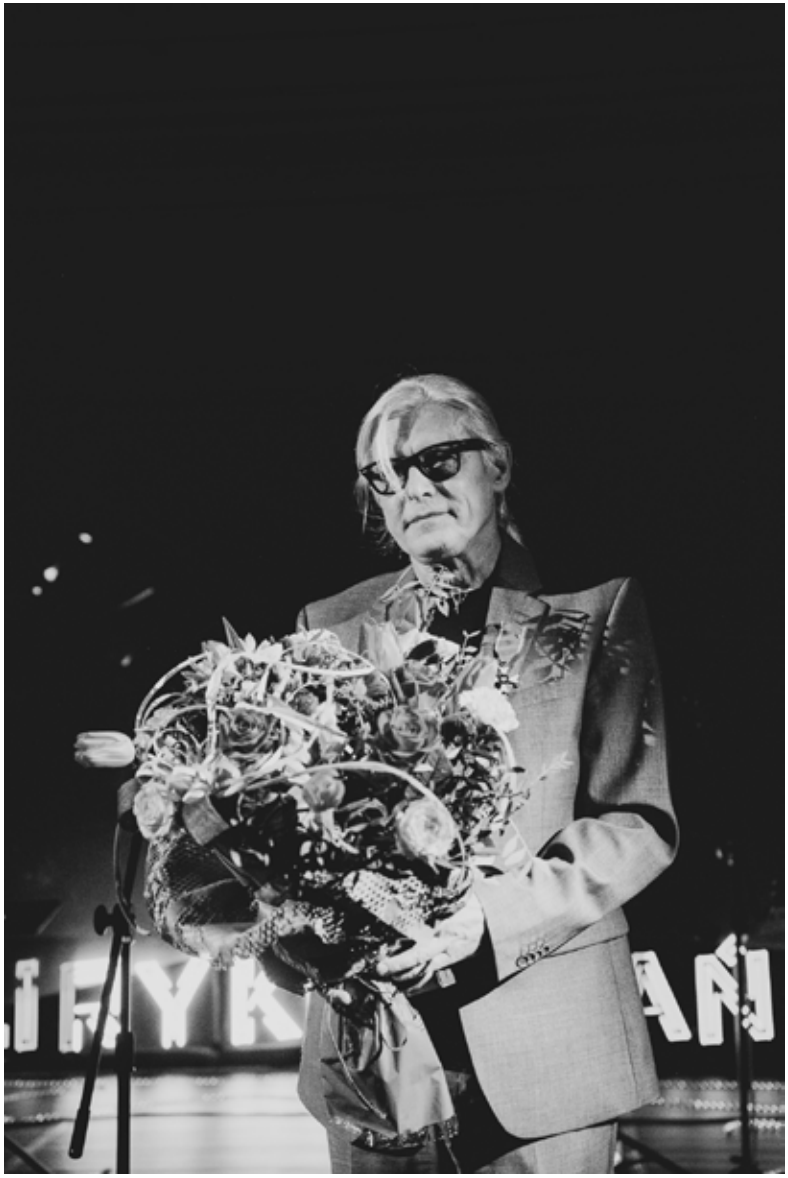
Garderoba Teatru Wierszalin, próba spektaklu „Wyzwolenie", 2023



Tokio, 2023. Obok reżysera Rafał Gąsowski



Ustawianie świateł przed widowiskiem „Tańczyć Konrada", Teatr X, Tokio, 2023



Scena Teatru Wierszalin, premiera spektaklu „Liryki lozańskie", wręczenie Krzyża Kawalerskiego Orderu Odrodzenia Polski (Polonia Restituta), 2024



Teren Teatru Wierszalin, Festiwal „Między Wierszami”, 2024



Ogrody Liceum Plastycznego w Supraślu, pierwsza edycja Festiwalu „Między Wierszami”, 2021



Teatr Wierszalin, premiera spektaklu „Liryki lozańskie", 2024



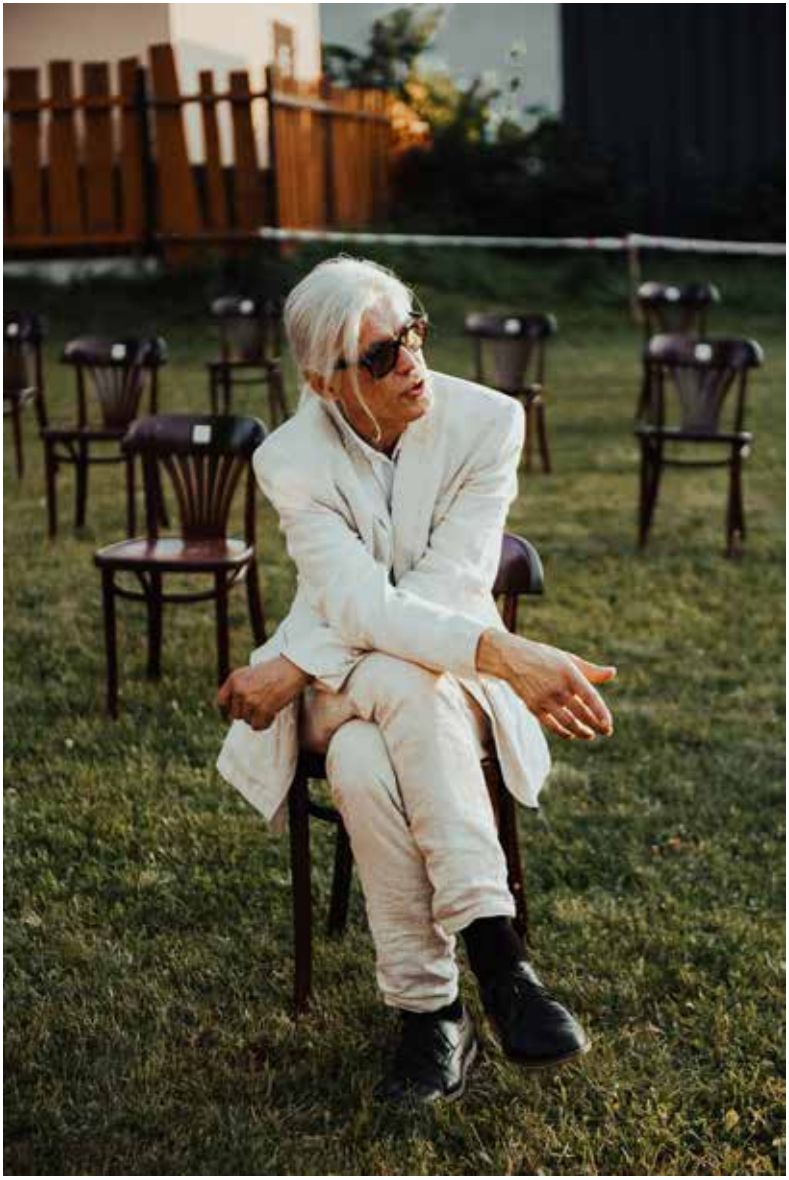
Scena Teatru Wierszalin, zdjęcie pamiątkowe po spektaklu „Wierszalin. Reportaż o końcu świata", 2020



Scena Teatru Wierszalin, zdjęcie pamiątkowe po spektaklu „Wierszalin. Reportaż o końcu świata", 2020



Przed spektaklem plenerowym „Dziady. Noc Pierwsza" w roku pandemii, 2020



Przed spektaklem plenerowym „Dziady. Noc Pierwsza" w roku pandemii, 2020



Przed spektaklem plenerowym „Dziady. Noc Pierwsza" w roku pandemii, 2020



Scena Teatru Wierszalin, nagranie spektakli „Dziady. Noc Pierwsza" i „Dziady. Noc Druga" dla Teatru Telewizji TVP, 2020



Scena Teatru Wierszalin, nagranie spektakli „Dziady. Noc Pierwsza" i „Dziady. Noc Druga" dla Teatru Telewizji TVP, 2020



Scena Teatru Wierszalin, nagranie spektakli „Dziady. Noc Pierwsza" i „Dziady. Noc Druga" dla Teatru Telewizji TVP, 2020



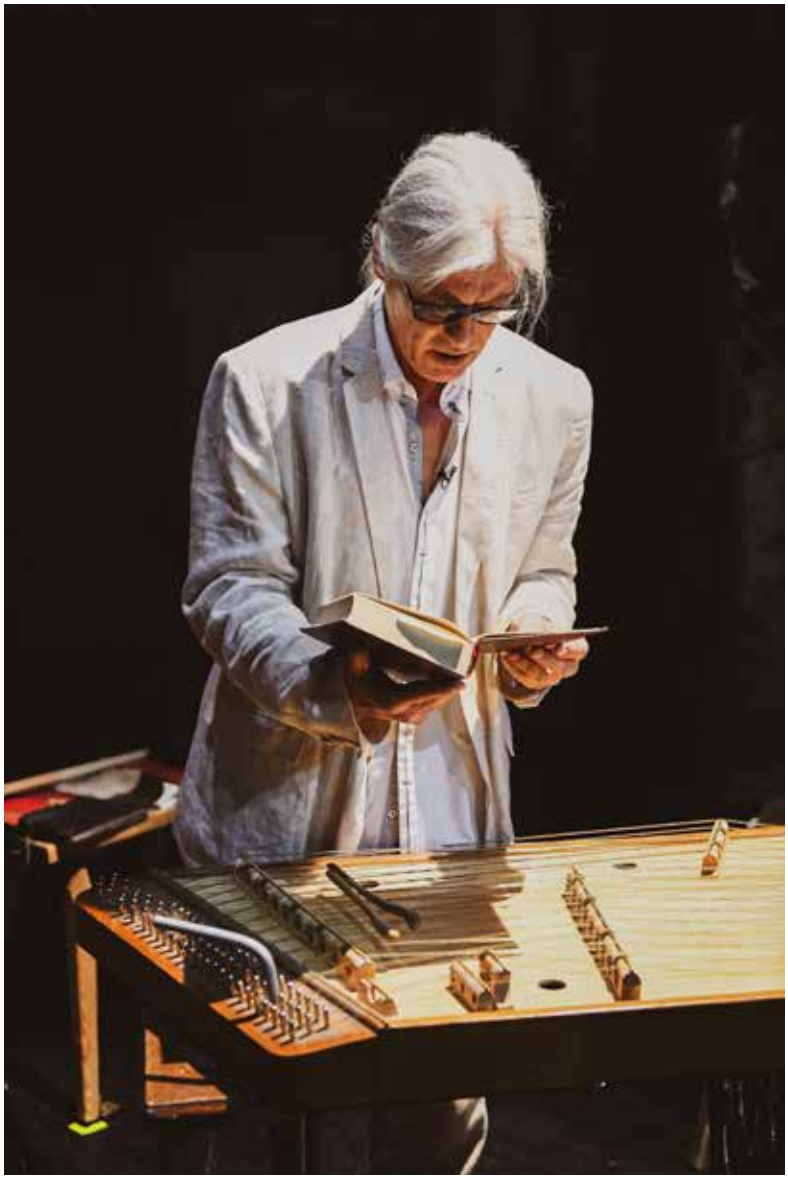
Praca nad muzyką do spektaklu „Ofiara Wilgefortis", zdjęcie ze zbiorów prywatnych, 2021



Scena Teatru Wierszalin, wywiad w dekoracjach „Ofiary Wilgefortis”, Festiwal „Między Wierszami”, 2021



Siedziba Teatru Wierszalin, 2020



Scena Teatru Wierszalin, „Objazd mickiewiczowski w sieci", 2021



Scena Teatru Wierszalin, „Objazd mickiewiczowski w sieci", 2021



Scena Teatru Wierszalin, „Objazd mickiewiczowski w sieci", 2021



„Objazd mickiewiczowski w sieci", 2021



„Objazd mickiewiczowski w sieci", 2021



Scena Teatru Wierszalin, „Objazd mickiewiczowski w sieci", 2021



Pracownia Teatru Wierszalin, praca nad scenografią do spektaklu „Nie-Boska komedia", 2021



Pracownia Teatru Wierszalin, praca nad scenografią do spektaklu „Nie-Boska komedia", 2021



Garderoba Teatru Wierszalin, próba spektaklu „Nie-Boska komedia", 2021



Backstage, Dom Kultury w Kętach, spektakl „Dziady. Noc Druga", 2021



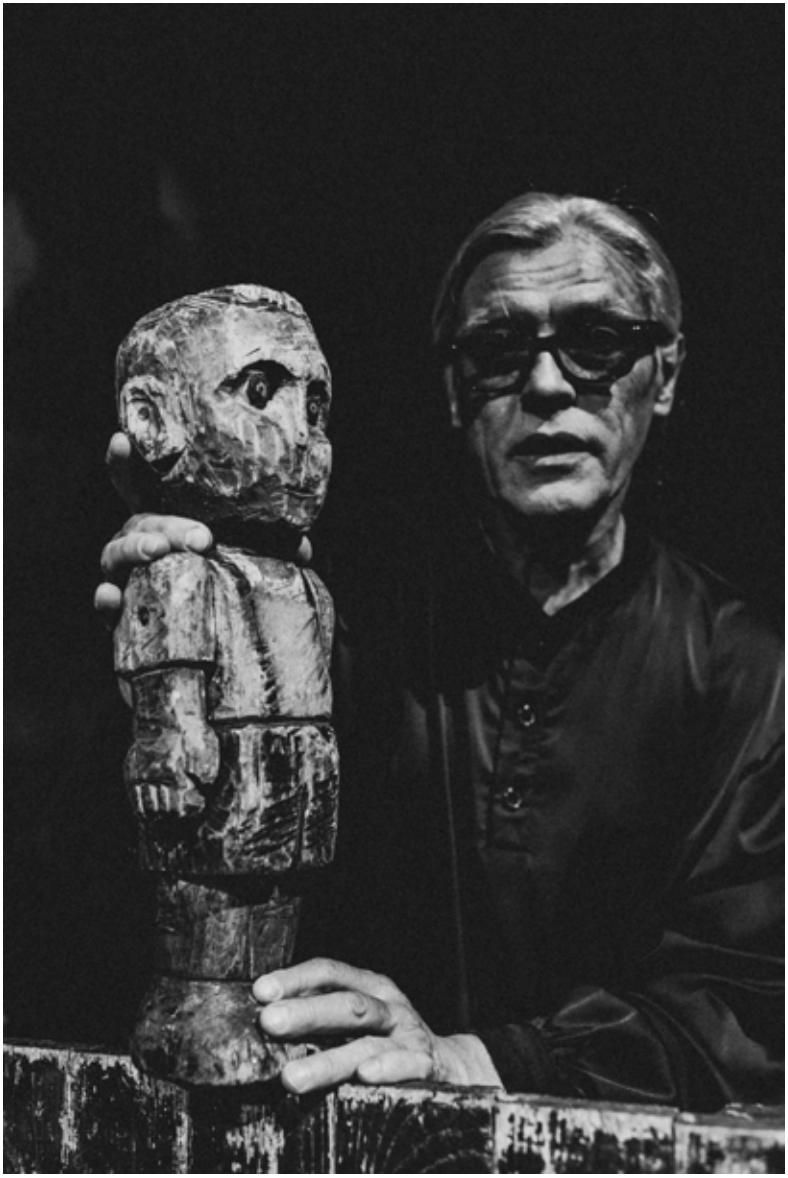
Scena Domu Kultury w Kętach, spektakl „Dziady. Noc Druga", 2021



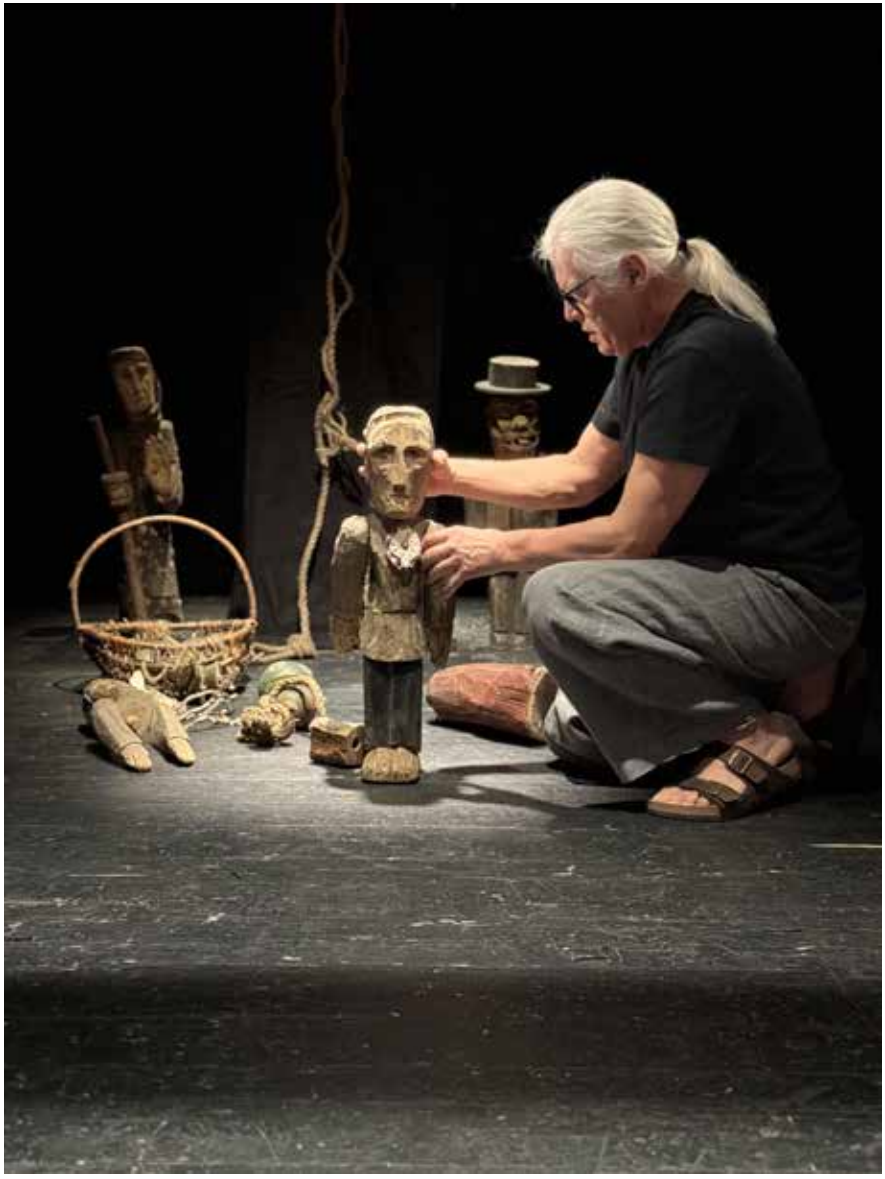
Scena Teatru Wierszalin, nagranie spektakli „Dziady. Noc Pierwsza" i „Dziady. Noc Druga" dla Teatru Telewizji TVP, 2020



Scena Teatru Wierszalin, portret z lalką Turlajgroszka, 2021



Scena Teatru Wierszalin, portret z lalką Turlajgroszka, 2021



Scena Teatru Wierszalin, próba spektaklu „Turlajgroszek – remake”, 2025

PIOTR TOMASZUK. DOCTEUR HONORIS CAUSA DE L'UNIVERSITÉ DE BIAŁYSTOK.

Sous la direction de Jarosław Ławski, Robert Szymula et Elwira Tomczyk, faculté de philologie de l'université de Białystok, Białystok 2026

RÉSUMÉ

La présente publication fait suite à la cérémonie de remise du doctorat honoris causa par l'université de Białystok à M. Piotr Tomaszuk, éminent metteur en scène et dramaturge polonais, cofondateur et directeur du théâtre d'avant-garde Wierszalin à Supraśl. Cette cérémonie s'est déroulée le 28 octobre 2026 dans l'amphithéâtre de la faculté de philologie de l'université de Białystok, dans le nouveau bâtiment des sciences humaines situé au numéro 1S de la rue Ciołkowskiego. Après ceux attribués à deux grandes spécialistes du romantisme, mesdames les professeures Halina Krukowska et Alina Kowalczykowa, il s'agissait du troisième doctorat à être décerné par l'université à la demande de la faculté de philologie. Le 2 juillet 2025, le conseil de la faculté de philologie de l'université de Białystok a voté la résolution n° 17/2025 en vue de la procédure de remise du doctorat honoris causa à M. Piotr Tomaszuk. Le directeur de la chaire de recherches philologiques "Est – Ouest" et doyen de la faculté de philologie, le professeur Jarosław Ławski, a été nommé directeur de thèse dans le

cadre de cette procédure. Trois critiques réputés ont ensuite été désignés pour évaluer l'œuvre du candidat : le professeur Piotr Biłos, de l'Institut national des langues et civilisations orientales (Inalco) à Paris, spécialiste de la littérature polonaise et européenne des XXe et XXIe siècles, le professeur Wiesław Czołpiński, professeur des sciences de l'art, metteur en scène et recteur de l'Académie de théâtre Aleksander Zelwerowicz à Varsovie, ainsi que l'un des plus éminents théâtrologues polonais, spécialiste des traditions performatives, le professeur Dariusz Kosiński de l'université Jagellonne de Cracovie.

Les trois critiques se sont basés sur la biographie et l'ensemble des réalisations artistiques de Tomaszuk. Né le 17 juin 1961 à Białystok, Piotr Tomaszuk a exercé les métiers de metteur en scène de théâtre et de télévision, de dramaturge, de scénariste. Il a cofondé l'association "Towarzystwo Wierszalin-Teatr" ainsi que du théâtre Wierszalin qu'il dirige depuis 2006. Il a remporté à trois reprises le prix Fringe First au festival d'Édimbourg pour les spectacles : *Turlajgroszek* (1993), *Merlin* (1994) et *Medyk* (1997). Il a également étudié à la faculté de la mise en scène des spectacles de marionnettes à l'École supérieure nationale de théâtre de Białystok. C'est en 1984, en tant qu'assistant metteur en scène au théâtre de marionnettes de Białystok, qu'il fait ses débuts dans le monde du théâtre. En 1986, il fait ses débuts avec la pièce *O medyku Feliksie* [À propos du médecin Félix], d'après Gustaw Morcinek. D'abord mise en scène au théâtre de marionnettes et d'acteurs "Miniatura" à Gdańsk en 1990, puis jouée dans les théâtres en Pologne, au Japon, aux États-Unis et en Australie, la pièce *Turlajgroszek* lui apporte une reconnaissance nationale et marque un tournant dans sa carrière. Tomaszuk est aidé dans la préparation de ce spectacle par le dramaturge et critique de théâtre Tadeusz Słobodzianek. C'est cette même année qu'est constituée la troupe d'acteurs avec laquelle Tomaszuk et Słobodzianek fondent, l'association "Wierszalin-Teatr" dans le village de Supraśl, à côté de Białystok.

Tomaszuk et Słobodzianek ont insufflé au théâtre une orientation artistique : le Wierszalin devait être un théâtre où se mêlent marionnettes et acteurs et s'adressait davantage aux adultes qu'aux enfants. D'autre part, le lieu même de sa création, un village de la région de Białystok à la fois éloigné des centres culturels, mais à la croisée des influences polonaises et biélorusses, orthodoxes et catholiques, a été déterminant pour son répertoire : le théâtre Wierszalin puise dans les légendes et les contes populaires de la région pour finalement s'étendre au patrimoine culturel de toute l'Europe. La pièce intitulée *Merlin. Inna historia* [Merlin. Une autre histoire] de Tadeusz Słobodzianek (1993) est une évocation du cycle arthurien. La pièce *Głup*, d'après le texte de Tomaszuk (1996), s'inspire de récits entendus de la bouche d'anciennes générations dans la région de Supraśl. Quant à *Ofiara Wilgefortis* [Le sacrifice de Wilgefortis] (2000), elle s'appuie sur la vie des saints espagnols du Moyen Âge. En 1994, au théâtre Wierszalin, Tomaszuk met en scène *Klątwę* [La Malédiction] de Stanisław Wyspiański, en lui donnant la forme d'une rhapsodie folklorique. Dans un spectacle original et poignant, *Bóg Nižyński* [Le dieu Niżyński], inspiré du *Journal* et des *Cahiers* du danseur, il aborde les ténèbres de la folie. Le spectacle *Wierszalin. Reportaż o końcu świata* [Wierszalin. Reportage sur la fin du monde] (2007) fait référence aux origines du théâtre de Supraśl. Le personnage principal met en scène le prophète Ilja Klimowicz qui avait fondé une secte hétérodoxe en Podlachie dans les années 1930 et avait entamé la construction de la Nouvelle Jérusalem, appelée Wierszalin. Quant à la pièce *Marat-Sade* de Peter Weiss (2008), il s'agit d'une forme théâtrale de l'expression du désespoir à un moment de rupture culturelle et historique. Dirigées par Piotr Tomaszuk, les réalisations du théâtre Wierszalin revêtent un caractère universel et international, tout en s'ancrant dans l'espace culturel de la région de Podlachie. Le théâtre Wierszalin s'est produit à plusieurs reprises au Japon, aux États-Unis, en Inde, au Mexique, dans la plupart des pays européens, notamment à l'Exposition universelle de Hanovre (Allemagne) en 2000.

Dans sa critique, le professeur Piotr Biłos écrit : « Dans cette œuvre, tout s'entremêle graduellement, toujours plus étroitement : la parole, le corps, la musique, l'image, le rituel, la communauté, la mémoire des lieux, le romantisme, le christianisme, la frontière, la folie, le sacrifice et la résurrection. Il s'agit là des différents reflets d'une même question : comment donner forme à ce qui, chez l'homme, dépasse l'ordre habituel du monde ? Comment ne pas trahir l'intensité de l'âme, sans pour autant la laisser se dissoudre dans l'informe ? Comment introduire le mot au travers du corps, le corps au travers du rythme, le rythme au travers de la communauté, la communauté au travers de l'épreuve, l'épreuve au travers de la mémoire ? On peut donc affirmer que l'œuvre de Piotr Tomaszuk appartient à ces phénomènes rares qui restituent au théâtre toute sa solennité. C'est précisément pour cette raison que l'œuvre de Piotr Tomaszuk mérite la plus haute reconnaissance académique et artistique, non seulement en tant que recueil de réalisations exceptionnelles, mais aussi comme un ensemble harmonieux qui a enrichi le théâtre polonais et européen d'un langage qui lui est propre, cohérent, mûrement étudié et dont la couleur spirituelle est unique. »

Le professeur Wiesław Czołpiński a souligné l'importance du romantisme dans le modèle théâtral créé par Tomaszuk : « Le dialogue avec le romantisme polonais, et en particulier avec l'œuvre d'Adam Mickiewicz, occupe une place privilégiée dans la création de Tomaszuk. Le metteur en scène s'efforce sans relâche de réinterpréter l'imaginaire romantique, en en soulignant les dimensions communautaire, spirituelle et anthropologique. Ses mises en scène (inspirées notamment de *Dziady* [les Aïeux], *Ballady i romanse* [Ballades et romances], des *Liryki lozańskie* [Lyriques de Lausanne] ou encore de *Księgami narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* [Livres de la Nation et du pèlerinage polonais]) ne revêtent pas un caractère reconstitutif, mais offrent une transposition originale par laquelle le texte de Mickiewicz subit une transformation créative pour s'incarner en un rituel scénique vivant. Tomaszuk interprète le romantisme comme un espace de dialogue entre les mondes

visible et invisible, entre l'histoire et le mythe, interprétation qui s'inscrit dans la lignée esthétique du théâtre Wierszalin ancrée dans la spiritualité des régions frontalières. Tomaszuk présente *Dziady* comme un drame à caractère cérémoniel, car il en restitue la dimension rituelle ainsi que la fonction d'expérience communautaire. À travers la pratique théâtrale de Tomaszuk, le texte de Mickiewicz devient une assise pour l'élaboration d'un spectacle en tant qu'acte performatif où s'estompe la frontière entre la scène et le public, et où le théâtre acquiert le statut d'espace de médiation entre le monde des vivants et celui des morts, entre l'histoire et le présent, entre le sacré et le profane. »

D'autre part, le professeur Dariusz Kosiński relève le caractère affectif de l'œuvre de ce créateur : « Dès le début, Tomaszuk a imprimé à Wierszalin sa marque personnelle, tant sur le plan artistique qu'humain, et continue de le faire. J'oserais même dire qu'il s'agit actuellement du seul théâtre d'auteur polonais véritablement vivant et toujours fécond, c'est-à-dire dont la création et l'activité sont l'expression des intérêts, des besoins, des penchants et des passions d'un individu exceptionnel. Cette formule, autrefois même fondamentale pour les troupes indépendantes polonaises les plus importantes (pour ne citer que les théâtres "Cricot 2" et "Teatr 13 Rzędów"), est aujourd'hui considérée comme anachronique ; il est souvent fait mention, aussi, aux dangers qui lui sont liés. Sans vouloir nier de tels dangers, on ne peut toutefois s'empêcher de remarquer que la grande force du théâtre d'auteur résidait et réside encore dans la cohérence de ses recherches, dans le courage de vivre une pure passion, dans la volonté de se battre pour ce que l'on considère comme le plus important dans l'art, mais aussi dans celle de mettre en œuvre ses propres aspirations artistiques, de chercher des réponses aux questions qui nous brûlent ou, pour reprendre les termes de Grotowski, de suivre sa *tentation intime et fondamentale*. Une telle démarche engendre de nombreux conflits et devient même source de drames, mais elle assure en même temps à la création artistique une vive intensité, faisant d'elle non pas un métier exercé avec plus ou moins de

succès, mais une question vitale. Dans le contexte du théâtre polonais contemporain, qui s'engourdit dans un souci par ailleurs noble du bien-être de tous, le Wierszalin de Piotr Tomaszuk m'apparaît comme l'un des derniers lieux où brûle une telle ferveur créatrice. »

Sur la base des avis reçus, le sénat de l'université a adopté, le 8 juillet 2026, la "Résolution n° 3689 du sénat de l'université de Białystok du 8 juillet 2026 relative à l'octroi du titre de docteur honoris causa de l'Université de Białystok à M. Piotr Tomaszuk". Le diplôme de doctorat porte la mention proposée par le professeur Ławski : « À l'éminent metteur en scène de théâtre, cofondateur du théâtre Wierszalin, dramaturge et scénariste, en reconnaissance de sa contribution au développement du théâtre mondial et polonais, pour ses interprétations théâtrales créatives de la littérature polonaise et universelle moderne, notamment des œuvres d'Adam Mickiewicz, ancrées dans les réalités culturelles et historiques de l'Europe, de l'ancienne République des Deux Nations et du Podlachie contemporain ».

La cérémonie du 28 octobre 2026 a réuni le recteur de l'université de Białystok, le professeur Mariusz Popławski, les vice-recteurs, les doyens et les sénateurs de l'université, ainsi qu'un grand nombre d'invités issus du milieu artistique, des comédiens, des chercheurs et des étudiants. La cérémonie a été couronnée par la représentation, en soirée, de la pièce *Bóg Niżyński* [Le dieu Nijinski] au Théâtre Wierszalin à Supraśl.

Le présent volume contient les textes des résolutions du sénat et du conseil de faculté, le travail des critiques, l'éloge prononcé par le professeur Ławski ainsi que la thèse de doctorat de Piotr Tomaszuk. L'ensemble est complété par un album photographique présentant l'artiste et son théâtre. Ce volume a été édité par : le professeur Jarosław Ławski (université de Białystok), directeur de thèse, ainsi que par les amis du théâtre de Supraśl : le docteur Robert Szymula (université de Białystok), linguiste spécialiste du russe, et la docteure Elwira Tomczyk, philologue polonaise et érudite en littérature.

PIOTR TOMASZUK. DOCTOR HONORIS CAUSA OF THE UNIVERSITY OF BIAŁYSTOK.

Edited by: Jarosław Ławski, Robert Szymula, Elwira Tomczyk, Faculty of Philology of the University of Białystok, Białystok 2026

SUMMARY

This publication is associated with the celebration of awarding the honorary doctoral degree of the University of Białystok to Mr. Piotr Tomaszuk, an outstanding Polish director, playwright, co-founder, and manager of the avantgarde Wierszalin Theatre in Supraśl. The celebration took place on the 28th of October 2026 at the Auditorium of the Faculty of Philology of the University of Białystok, at the new Humanities Building at ul. Ciołkowskiego 1 S. This was the third (after the well-known theoreticians of Romanticism: Professor Halina Krukowska and Prof. Alina Kowalczykowa) doctorate awarded by the University upon a motion by the Faculty of Philology. The procedure of awarding the honorary degree started with "Resolution No. 17/2025 of the Council of the Faculty of Philology of the University of Białystok of July 2, 2025, on filing a motion to award the honorary degree of Doctor Honoris Causa to Mr. Piotr Tomaszuk". The appointed supervisor of the procedure was Prof. Jarosław Ławski, Head of the Department of Philological Studies "East – West" and the Dean of the Faculty of Philology. Three prominent reviewers

were designated to assess the achievements of the candidate: Professor Piotr Biłos of the National Institute of Oriental Languages and Civilisations (Inalco), a theoretician of Polish and European literature of the 20th and 21st centuries; Prof. Wiesław Czołpiński, Professor of Art Studies, director, and Rector of the Aleksander Zelwerowicz Theatre Academy in Warsaw; and Prof. Dariusz Kosiński of the Jagiellonian University, one of the most prominent Polish theatrologists, who conducts studies on the performative tradition.

All the reviewers referred to the biography and the extensive list of creative achievements of Mr. Tomaszuk who was born on the 17th of June 1961 in Białystok. He is a theatre and television director, a playwright and a screenwriter, the co-founder of the Wierszalin-Theatre Association and of the Wierszalin Theatre. Since 2006 also the Manager of the Wierszalin Theatre. He was three times awarded the Fringe First Award at the Edinburgh Festival for the plays: *Turlajgroszek* (1993), *Merlin* (1994), and *Medyk* (1997). He graduated from the graduated from the Puppet Theatre Directing at the State Drama School in in Białystok. He started his theatre career in 1984 as the Assistant Director at the Puppet Theatre in Białystok. In 1986, he debuted with the play *About the Physician Feliks* based on a story by Gustaw Morcinek. The breakthrough performance that brought him nationwide recognition was *Turlajgroszek*, which he directed at the Puppet and Actors' Theatre "Miniatura" in Gdansk in 1990. It was shown in theatres of Poland, Japan, the USA, and Australia. In his work on the play, Tomaszuk was assisted by the playwright and theatre critic Tadeusz Słobodzianek. This was the beginning of the group of actors with whom Tomaszuk and Słobodzianek established the Wierszalin-Theatre Group in Supraśl.

Both the founders gave the theatre its artistic profile. Wierszalin was supposed to be a puppet and actors' theatre that would seek its audience among adults rather than among children. The place of its emergence, i.e. the Białystok countryside, far from the cultural centres and on the border of Pol-

ish and Belarussian, Catholic and Orthodox influences, also determined the repertoire. The theatre drew from local legends and folk tales, and then from the cultural treasury of whole Europe. *Merlin Inna historia* by Tadeusz Słobodzianek (1993) referred to the Arthurian legends. *Głup*, based on the text by Tomaszuk (1996) was inspired by the tales of old people who lived near Supraśl, while *Ofiara Wilgefortis (Wilgefortis' Sacrifice)* (2000) was based on medieval Spanish biographies of saints. In Wierszalin, Tomaszuk directed *Klątwa (The Curse)* by Stanisław Wyspiański (1994), which took the form of a folk rhapsode. He presented the abyss of mental illness in the moving performance *Bóg Niżyński (God Nijinsky)* based on the Diaries of the dancer. The play *Wierszalin. Reportaż o końcu świata [Wierszalin. An Account of the End of the World]* (2007) referred to the roots from which the Supraśl theatre emerged. Its hero was the prophet Ilya Klimovytch who established a heterodox cult in Podlasie in the 1930s and started the construction of the New Jerusalem, also known as Wierszalin. Furthermore, *Marat-Sade* by Peter Weiss (2008) was a theatrical form of expressing despair at the time of a cultural and historical transition. The achievements of Wierszalin Theatre under the supervision of Piotr Tomaszuk are of a universal and global nature, while they are also embedded in the cultural space of Podlasie. The Wierszalin Theatre performed multiple times in Japan, the USA, India, Mexico, and most European Countries, including at the World Expo in Hannover in 2000.

As Professor Piotr Biłos highlighted in his review: "Everything is gradually more and more intertwined in this artistic creation: the word, the body, the music, the image, the ritual, the community, memory of a place, Romanticism, Christianity, borderlands, madness, sacrifice, and resurrection. They are all but various versions of the same question: how to give a form to what transcends the ordinary order of the world in man? How not to betray the intensity of soul and, at the same time, not to let it dissolve in formlessness? How to bring the word through the body, the body through rhythm, the rhythm through

community, the community through a test, and the test though memory? Therefore, one may say that the work of Piotr Tomaszuk is one of these scarce phenomena that restore theatre to the absolute seriousness. As a result, the achievements of Piotr Tomaszuk deserve the highest academic and artistic recognition, not only as a collection of outstanding realisations, but as a whole that has enriched Polish and European Theatre by its own language that is consistent, deeply thought-over and unique in the spiritual aspect".

Professor Wiesław Czołpiński emphasised the importance of Romanticism for the model of the theatre created by Tomaszuk: "Dialogue with Polish Romanticism, in particular with the works of Adam Mickiewicz, has a special place in the creative works of Tomaszuk. The director makes consistent attempts at reinterpreting the romantic Imaginarium, highlighting its communal, spiritual and anthropological dimensions. His productions that were inspired by, *inter alia, Dziady, Ballads and Romances*, the lyrics of Lausanne or the *Books of the Polish Nation and Polish Pilgrimage*, are not of a reconstructive nature, but provide the author's transposition, where the text by Mickiewicz is creatively transformed into a live stage ritual. Tomaszuk reads Romanticism as a space for dialogue between the visible and invisible worlds, between history and myth, which is consistent with the aesthetics of the Wierszalin Theatre that is rooted in the consciousness of the borderlands. Tomaszuk shows *Dziady [The Forefathers' Eve]* as a ritualistic drama by reconstructing its ritualistic dimension and returning to their function of a communal experience. In his theatrical practice, Mickiewicz's text becomes an impulse for creating a show as a performative act where the borders between the stage and the audience become blurred, and the theatre receives a status of a space of mediation between the worlds of those alive and the dead, history and the present, the sacred and the profane".

Furthermore, prof. Dariusz Kosiński highlighted the affective aspect of the creator's work: "Tomaszuk has, since the beginning, and still does give

Wierszalin his own, artistic and human mark. I might even dare say that this is, at the moment, the only Polish theatre created by an author, which is still alive and creative, i.e. such that its concept and activities are an expression of the interests, needs, tendencies, and passions of one prominent, creative being. This formula, which once used to be fundamental for the main Polish independent groups (to mention only Cricot 2 and the Theatre of 13 Rows) is currently being considered anachronic. Many often point to the potential threats that it implies. Not to deny these, it is still impossible not to notice that the great strength of theatre created by authors was and still is the consistency in their search, bold strive to fulfil a genuine passion, readiness to fight for what is considered to be the most important in art, as well as to fulfil one's own artistic desires, strive to answer tormenting questions, or, to refer to Grotowski once more, to follow one's *main temptation*. This leads to the emergence of numerous conflicts, it may even become a source of dramas, yet at the same time it increases the temperature of artistic work so that it becomes not merely a profession performed more or less successfully, but a crucial element of life. In the context of Polish contemporary theatre, which is losing its vigour amidst what is otherwise a noble concern for the well-being of all, Wierszalin of Piotr Tomaszuk seems to me to be one of the last places still ablaze with such creative fervour".

Based on the received reviews, the Senate adopted, on July 8 2026, "Resolution No. 3689 of the Senate of the University of Białystok of July 8 2026 on awarding the title of Doctor Honoris Causa of the University of Białystok to Mr. Piotr Tomaszuk". The doctoral diploma contains the formula proposed by Professor Ławski: "To the prominent theatre director, co-founder of the Wierszalin Theatre, playwright and screenwriter, in recognition of his contribution in the development of Polish and global theatre, for the creative stage interpretations of contemporary Polish and world literature, including the works of Adam Mickiewicz, set in the cultural and historical reality of

Europe, former Republic of Poland, and contemporary Podlasie". The celebration on the 28th of October 2026 was attended by HM the Rector of The University of Białystok, Prof. Mariusz Popławski, prorectors, deans, and senators of the University, as well as a large number of guests from the artistic circles: actors, academics, and students. The celebration was complemented by the evening performance of the play *God Nijinsky* at the Wierszalin Theatre in Supraśl.

The present volume contains the text of the Resolutions of the Senate and the Council of the Faculty, the text of the submitted reviews, laudation by Prof. Ławski and the doctoral lecture by Piotr Tomaszuk. It also contains a photographic annexe presenting the artist and his theatre. The volume was edited by: Professor Jarosław Ławski (University of Białystok), supervisor of the procedure, as well as theatre lovers from Supraśl: Robert Szymula, PhD (University of Białystok), a Russian language scholar and linguist and Elwira Tomczyk, PhD, Polish language scholar and literary theoretician.

PIOTR TOMASZUK. DOCTOR HONORIS CAUSA DER UNIVERSITÄT BIAŁYSTOK.

Hrsg. Jarosław Ławski, Robert Szymula, Elwira Tomczyk, Philologische Fakultät der Universität Białystok, Białystok 2026

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Publikation steht im Zusammenhang mit der feierlichen Verleihung der Würde eines Doctor Honoris Causa der Universität Białystok an Herrn Piotr Tomaszuk, einen herausragenden polnischen Regisseur und Dramatiker sowie Mitbegründer und Leiter des avantgardistischen Teatr Wierszalin in Supraśl. Die Feier fand am 28. Oktober 2026 in der Aula der Philologischen Fakultät der Universität Białystok im neuen Gebäude der Geisteswissenschaften in der Ciołkowskiego-Straße 1 statt. Damit verlieh die Universität – nach Prof. Halina Krukowska und Prof. Alina Kowalczykowa, zwei herausragenden Forscherinnen der Romantik – zum dritten Mal auf Antrag der Philologischen Fakultät die Ehrendoktorwürde. Das Verfahren zur Verleihung der Würde wurde mit dem „Beschluss Nr. 17/2025 des Rates der Philologischen Fakultät der Universität Białystok vom 2. Juli 2025 über die Beantragung der Einleitung des Verfahrens zur Verleihung des Ehrentitels Doctor Honoris Causa an Herrn Piotr Tomaszuk“ eingeleitet. Zum Promotor des Verfahrens wurde Prof. Jarosław Ławski bestellt, Leiter des Lehrstuhls

für philologische Forschungen „Ost–West“ und Dekan der Philologischen Fakultät. Es wurden drei herausragende Gutachter zur Beurteilung des bisherigen Schaffens des Kandidaten berufen: Prof. Piotr Biłos vom Pariser Institut National des Langues et Civilisations Orientales (Inalco), ein Forscher zur polnischen und europäischen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts; Prof. Wiesław Czołpiński, Professor der Kunstwissenschaften, Regisseur und Rektor der Aleksander-Zelwerowicz-Theaterakademie in Warschau sowie Prof. Dariusz Kosiński von der Jagiellonen-Universität, einer der bedeutendsten polnischen Theaterwissenschaftler und Forscher zur performativen Tradition.

Alle Gutachter würdigten ausführlich die Biografie und das außergewöhnlich reiche künstlerische Schaffen des am 17. Juni 1961 in Białystok geborenen Piotr Tomaszuk. Als Theater- und Fernsehregisseur, Dramatiker und Drehbuchautor gehört er zu den Mitbegründern der Towarzystwo Wierszalin-Teatr und des Teatr Wierszalin, den er seit 2006 als Direktor leitet. Zu seinen bedeutenden internationalen Erfolgen zählen drei Fringe First Awards, die ihm beim Festival in Edinburgh für *Turlajgroszek* (1993), *Merlin* (1994) und *Medyk* (1997) verliehen wurden. Nach seinem Studium der Puppentheaterregie an der Staatlichen Hochschule für Theater in Białystok begann Tomaszuk 1984 seine Theaterarbeit als Regieassistent am Puppentheater Białystok. Zwei Jahre später gab er mit *O medyku Feliksie* nach Gustaw Morcinek sein Regiedebüt. Den entscheidenden Durchbruch erzielte er 1990 mit *Turlajgroszek*, einer am Puppen- und Schauspieltheater „Miniatura“ in Gdańsk entstandenen Inszenierung, die ihm landesweite Anerkennung verschaffte und anschließend in Polen, Japan, den Vereinigten Staaten und Australien gezeigt wurde. An der Arbeit an dieser Produktion war auch der Dramatiker und Theaterkritiker Tadeusz Słobodzianek beteiligt. Aus dem damals entstandenen Schauspielensemble ging noch im selben Jahr die von Tomaszuk und Słobodzianek in Supraśl gegründete Towarzystwo Wierszalin-Teatr hervor.

Tomaszuk und Słobodzianek gaben dem Theater ein klares künstlerisches Profil: Wierszalin sollte ein Figuren- und Schauspieltheater sein, das sich eher an ein erwachsenes als an ein kindliches Publikum richtete. Auch der Ort seiner Entstehung – ein Dorf im Raum Białystok, fernab der kulturellen Zentren und im Schnittfeld polnischer und belarussischer sowie orthodoxer und katholischer Einflüsse – erwies sich als prägend für das Repertoire. Das Theater schöpfte zunächst aus den Legenden und Volkserzählungen der Region, später aus dem kulturellen Erbe ganz Europas. Tadeusz Słobodzianeks *Merlin. Inna historia* (1993) griff auf den Artusstoff zurück, *Głup* nach einem Text Tomaszuks (1996) entstand unter dem Eindruck der Erzählungen alter Menschen aus der Umgebung von Supraśl, während *Ofiara Wilgefortis* (2000) auf mittelalterlichen spanischen Heiligenviten beruhte. In Wierszalin inszenierte Tomaszuk Stanisław Wyspiańskis *Klątwa* (1994), das die Form eines volkstümlichen Rhapsods annahm. Von den Abgründen des Wahnsinns erzählte sein eindringliches, von ihm selbst geschaffenes Bühnenwerk *Bóg Nižyński*, das auf Motiven aus den *Tagebüchern* des Tänzers beruhte. Die Inszenierung *Wierszalin. Reportaż o końcu świata* (2007) griff auf die Ursprünge des Theaters aus Supraśl zurück. Im Mittelpunkt stand der Prophet Ilja Klimowicz, der in den 1930er-Jahren in Podlachien eine heterodoxe Sekte gründete und mit dem Bau eines Neuen Jerusalem begann, das Wierszalin genannt wurde. Peter Weiss' *Marat-Sade* (2008) wiederum wurde zu einer theatralischen Ausdrucksform der Verzweiflung in einem Moment kulturhistorischen Umbruchs. Das Schaffen des von Piotr Tomaszuk geleiteten Teatr Wierszalin besitzt einen universellen, weltweiten Charakter und ist zugleich tief im Kulturraum Podlachiens verwurzelt. Das Teatr Wierszalin gastierte mehrfach in Japan, den Vereinigten Staaten, Indien und Mexiko sowie in den meisten europäischen Ländern, darunter im Jahr 2000 auf der Weltausstellung in Hannover.

„In diesem Schaffen verflechtet sich nach und nach alles immer enger miteinander: Wort, Körper, Musik, Bild, Ritual, Gemeinschaft, Erinnerung

des Ortes, Romantik, Christentum, Grenzland, Wahnsinn, Opfer und Auferstehung. Es sind unterschiedliche Ausprägungen ein und derselben Frage: Wie lässt sich dem eine Form geben, was im Menschen die gewöhnliche Ordnung der Welt überschreitet? Wie kann man die Intensität der Seele bewahren, ohne sie zugleich im Formlosen zerfließen zu lassen? Wie lässt sich das Wort durch den Körper führen, der Körper durch den Rhythmus, der Rhythmus durch die Gemeinschaft, die Gemeinschaft durch die Prüfung und die Prüfung durch die Erinnerung? Man kann daher sagen, dass das Werk Piotr Tomaszuks zu jenen seltenen Erscheinungen gehört, die dem Theater seine ganze Ernsthaftigkeit zurückgeben. Eben deshalb verdient Piotr Tomaszuks Schaffen höchste akademische und künstlerische Anerkennung – nicht nur als eine Sammlung herausragender Inszenierungen, sondern als ein Gesamtwerk, das das polnische und europäische Theater um eine eigene, konsequente, tief durchdachte und in geistiger Hinsicht unverwechselbare Sprache bereichert hat."

Prof. Wiesław Czołpiński hob die Bedeutung der Romantik für das von Tomaszuk entwickelte Theatermodell hervor: „Einen besonderen Stellenwert in Tomaszuks Schaffen nimmt der Dialog mit der polnischen Romantik und insbesondere mit dem Werk Adam Mickiewicz' ein. Der Regisseur unternimmt konsequent den Versuch, das romantische Imaginarium neu zu deuten und darin dessen gemeinschaftliche, geistige und anthropologische Dimension freizulegen. Seine Inszenierungen – inspiriert unter anderem von *Dziady*, *Ballady i romanse*, den Lausanner Gedichten sowie den *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* – haben keinen rekonstruktiven Charakter, sondern stellen eigenständige künstlerische Transpositionen dar, in denen Mickiewicz' Texte schöpferisch in ein lebendiges Bühnenritual verwandelt werden. Tomaszuk begreift die Romantik als einen Raum des Dialogs zwischen der sichtbaren und der unsichtbaren Welt, zwischen Geschichte und Mythos – eine Auffassung, die mit der Ästhetik des Teatr

Wierszalin und ihrer Verwurzelung in der Spiritualität des Grenzlandes in Einklang steht. Tomaszuk zeigt *Dziady* als ein rituell geprägtes Drama, indem er dessen zeremoniellen Charakter rekonstruiert und ihm seine Funktion als gemeinschaftliche Erfahrung zurückgibt. In seiner Theaterpraxis wird Mickiewicz' Text zum Impuls für die Gestaltung der Aufführung als performativen Akt, in dem die Grenzen zwischen Bühne und Zuschauerraum durchlässiger werden und das Theater den Status eines Vermittlungsraums zwischen der Welt der Lebenden und der Toten, zwischen Geschichte und Gegenwart sowie zwischen Sakralem und Profanem gewinnt."

Prof. Dariusz Kosiński wiederum rückte die affektive Dimension des Schaffens in den Vordergrund: „Von Anfang an hat Tomaszuk Wierszalin seine ganz eigene Handschrift verliehen und prägt es bis heute – künstlerisch wie menschlich. Ich würde sogar zu behaupten wagen, dass es gegenwärtig das einzige wirklich lebendige und weiterhin schöpferische polnische Theater ist, das konsequent von einer einzelnen Künstlerpersönlichkeit geprägt wird, also eines, dessen Konzeption und Tätigkeit Ausdruck der Interessen, Bedürfnisse, Neigungen und Leidenschaften eines herausragenden Individuums sind. Diese Form, die einst geradezu grundlegend für die bedeutendsten unabhängigen polnischen Ensembles war – man denke nur an Cricot 2 und das Teatr 13 Rzędów –, gilt heute als anachronistisch; häufig wird auch auf die potenziellen Gefahren hingewiesen, die mit ihr verbunden sind. Ohne diese Gefahren zu leugnen, lässt sich jedoch kaum übersehen, dass die große Stärke eines solchen Theaters in der Konsequenz seiner Suche lag und bis heute liegt: im Mut, einer unverfälschten Leidenschaft zu folgen, in der Bereitschaft, für das zu kämpfen, was man in der Kunst für das Wichtigste hält, aber auch darin, die eigenen künstlerischen Sehnsüchte zu verwirklichen, nach Antworten auf quälende Fragen zu suchen oder – um erneut auf Grotowski zurückzugreifen – der eigenen *Hauptversuchung* zu folgen. Dies führt zu zahlreichen Konflikten und wird bisweilen sogar zur Quelle von Dramen; zugleich aber

verleiht es dem künstlerischen Schaffen eine hohe innere Temperatur und macht aus ihm keinen Beruf, den man mit mehr oder weniger Erfolg ausübt, sondern eine zentrale Angelegenheit des Lebens. Vor dem Hintergrund des zeitgenössischen polnischen Theaters, das in seiner an sich ehrenwerten Sorge um das Wohlergehen aller zunehmend abzukühlen scheint, erscheint mir Piotr Tomaszuks Wierszalin als einer der letzten Orte, an denen ein solcher schöpferischer Glutkern noch brennt."

Auf der Grundlage der eingegangenen Gutachten verabschiedete der Senat der Universität am 8. Juli 2026 den „Beschluss Nr. 3689 des Senats der Universität Białystok vom 8. Juli 2026 über die Verleihung der Würde eines Doctor Honoris Causa der Universität Białystok an Herrn Piotr Tomaszuk". In die Promotionsurkunde wurde die von Prof. Ławski vorgeschlagene Widmungsformel aufgenommen: „Dem herausragenden Theaterregisseur, Mitbegründer des Teatr Wierszalin, Dramatiker und Drehbuchautor – in Anerkennung seines Beitrags zur Entwicklung des Theaters in Polen und weltweit, für seine schöpferischen theatralischen Interpretationen der neuzeitlichen polnischen Literatur und der Weltliteratur, darunter der Werke Adam Mickiewicz', die in den kulturellen und historischen Realitäten Europas, der alten Rzeczpospolita und des heutigen Podlachien verankert sind." An der Feier am 28. Oktober 2026 nahmen Seine Magnifizenz, der Rektor der Universität Białystok, Prof. Mariusz Popławski, die Prorektoren, Dekane und Senatoren der Universität sowie zahlreiche Gäste aus dem künstlerischen Umfeld, Schauspieler, Wissenschaftler und Studierende teil. Den feierlichen Abschluss bildete am Abend eine Aufführung von *Bóg Nižyński* im Teatr Wierszalin in Supraśl.

Der vorliegende Band enthält die Beschlüsse des Senats und des Fakultätsrates, die eingereichten Gutachten, die Laudatio von Prof. Ławski sowie den Festvortrag Piotr Tomaszuks. Ergänzt wird der Band durch einen Fotoanhang, der den Künstler und sein Theater vorstellt. Herausgegeben wurde

der Band von Prof. Jarosław Ławski (Universität Białystok), dem Promotor im Verfahren, sowie von zwei Liebhabern des Theaters aus Supraśl: Dr. Robert Szymula (Universität Białystok), Russist und Sprachwissenschaftler, und Dr. Elwira Tomczyk, Polonistin und Literaturwissenschaftlerin.



Teatr Wierszalin w Supraślu

INDEKS NAZWISK

B

Baltyn Hanna – 18
Białoszewski Miron – 75
Biłos Piotr – 10, 29, 47-64, 80, 132, 134, 138, 139, 144
Boccaccio Giovanni – 14
Brant Sebastian – 15
Brzechwa Jan – 15, 21

C

Craig Edward Gordon – 72
Czerniak Stanisław – 34
Czołpiński Wiesław – 10, 29, 30, 65-69, 80, 132, 134, 138, 140, 144, 146

D

Dąbrowska Magdalena – 59
Diagilew Siergiej – 48, 49, 51
Dorin Philippe – 14, 20

F

Federowski Michał – 33

G

Gąsowski Rafał – 16, 24, 59, 73, 92, 107
Godlewska Joanna – 25
Goethe Johann Wolfgang von – 15
Gombrowicz Witold – 16, 33, 34
Grotowski Jerzy – 31, 48, 60, 71, 73, 75, 76, 135, 141, 147
Guśniowska Marta – 15

I

Iwaszkiewicz Jarosław – 15

J

Janicka Anna – 25

K

Kantor Tadeusz – 58, 59, 71
Klingemann Ernst August Friedrich – 15
Korotkich Krzysztof – 16, 17, 24
Kosiński Dariusz – 10, 30, 31, 71-78, 80, 132, 135, 138, 140, 144, 147
Kowalczykowa Alina – 9, 25, 131, 137, 143
Krasiński Zygmunt – 15, 74, 123-125
Krukowska Halina – 9, 25, 131, 137, 143

Ł

Ławski Jarosław – 4, 9-10, 23-35, 79, 80, 81, 131, 136, 137, 141-143, 148, 149

M

Majcherek Janusz – 18
Malesza Mikołaj – 73
Mann Thomas – 14, 27
Marlowe Christopher – 15
Matys Dariusz – 24, 59, 92
Mickiewicz Adam – 9, 15, 16, 23-25, 29, 30, 32-35, 51, 67, 74, 81, 134-136, 140, 141, 146, 147, 148
Mikołaj z Wilkowiecka – 15
Morcinek Gustaw – 13, 27, 66, 132, 138, 144
Mrożek Sławomir – 4, 17

N

Niżyński Wacław – 14, 20, 32, 33, 35, 45, 48, 49, 51, 54, 55, 57, 62, 67, 68, 74, 77, 133, 136, 139, 145, 148
Nurowska Maria – 17

P

Popławski Mariusz – 10, 11, 136, 142, 148

R

Rau Krzysztof – 66
Rybij Magdalena – 4, 6, 83-130

S

Scheler Max – 34
Schulz Bruno – 15
Słobodzianek Tadeusz – 13, 14, 16-18, 27, 66, 67, 72, 73, 77, 132, 133, 138, 139, 144, 145
Słowacki Juliusz – 15, 32
Swift Jonathan – 14
Szymula Robert – 4, 9-10, 24, 131, 136, 137, 142, 143, 149

Ś

Świgut Aleksandra – 16

T

Tokarczuk Olga – 28
Tomczyk Elwira – 4, 9-10, 24, 131, 136, 137, 142, 143, 149
Tuwim Julian – 15, 20

W

Warlikowski Krzysztof – 61, 62
Waszkiel Halina – 77
Waszkiel Marek – 76
Weiss Peter – 14, 21, 27, 133, 139, 145
Węgrzecki Adam – 34
Wolak-Gąsowska Katarzyna – 24, 89
Wyspiański Stanisław – 14-16, 18, 27, 34, 50, 52, 61, 74, 133, 139, 145

Z

Zdunik Michał – 87
Zyśk Bartosz – 16



Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku