DOI: 10.14746/sh.2015.19.2.010

Sensus Historiae
ISSN 2082–0860
Vol. XIX (2015/2)
s. 155-173

Jacek Gernat
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Artysta prowokator? Artysta uwikłany? Geniusz zapomniany? Artysta — antropolog? Władysław Hasior — wizerunek twórcy w świetle dyskursu krytyków i najnowszych badań

Twórczość Władysława Hasiora (1928–1999) należy do czołowych i najbardziej oryginalnych zjawisk w polskiej sztuce XX w., a zarazem do dziś wzbudza różnorodne reakcje i kontrowersje wśród kolejnych pokoleń odbiorców. Artysta zrobił rzadko spotykaną w realiach socjalistycznej Polski karierę, zyskując niespotykaną popularność wśród szerokiej publiczności, a zarazem status ikony polskiej sztuki nowoczesnej. Jednakże po 1989 r. jego twórczość szybko popadła w zapomnienie w szerszej świadomości odbiorców, kiedy to ceniony, głośny i kontrowersyjny za czasów PRL-u artysta, na fali rozliczeń komunistycznego państwa, stał się twórcą podejrzanym, utożsamianym z minioną władzą[1]. Z kolei od początku XXI w. dostrzegalne jest ponowne zainteresowanie sztuką zakopiańskiego rzeźbiarza, które zaowocowało przypomnieniem jego artystycznego dorobku na pośmiertnych wystawach retrospektywnych oraz szeregiem różnorodnych tekstów krytycznych i monograficznych, otwierających zupełnie nowe konteksty i horyzonty interpretacyjne twórczości Hasiora, wykraczające również poza obszar historii sztuki. Te liczne, niekiedy skrajnie odmienne interpretacje dzieł artysty — narosłe wokół niego za sprawą krytyków, historyków sztuki i innych badaczy — już od kilkudziesięciu lat kreują wizerunek twórcy z Zakopanego i jego artystycznej postawy w oczach szerokiej publiczności.

Dlatego zadaniem niniejszego szkicu jest próba nakreślenia artystycznej sylwetki Władysława Hasiora, jaką stworzył ów dyskurs. Szczególna uwaga poświęcona zostanie problemowi wielowymiarowej i zmieniającej się — niekiedy diametralnie — recepcji artysty po 1989 r. Pełne ukazanie oryginalności bądź wtórności tych współczesnych interpretacji umożliwi nam

[1] P. Sarzyński, *Ostatnia wolta*, „Polityka", nr 26, 02.07.2006, s. 62.

ich konfrontacja z krótkim przeglądem ważniejszych ocen artysty w okresie komunistycznym.

Na początek kilka słów na temat wizerunku artysty w oczach krytyki czasów PRL-u. Władysław Hasior w latach 60. i 70. XX w. należał do czołówki polskich twórców sztuki nowoczesnej, wzbudzając ogromne zainteresowanie i rozgłos zarówno wśród krytyki, jak i publiczności. Nowatorska na forum polskiej sztuki działalność artysty, jego asamblaże, pomniki, prowokacje, happeningi, np. procesje sztandarów, spotykały się z licznymi pozytywnymi recenzjami krytyków, ale też wywoływały duże kontrowersje, nierzadko szokując i zaskakując tradycyjnie nastawionych odbiorców, na co wskazują najlepiej pełne skrajnych emocji wpisy osób odwiedzających wystawy prac Hasiora, przytaczane przez większość biografów twórcy, np. Annę Micińską[2]. W roku 1975 w ankiecie krytyków sztuki, zrzeszonych w sekcji polskiej Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki (AICA), został uznany (wspólnie z Tadeuszem Brzozowskim) za najwybitniejszego polskiego twórcę trzydziestolecia PRL[3]. W socjalistycznej Polsce artysta doczekał się dwóch biografii, autorstwa Andrzeja Banacha[4] oraz Anny Micińskiej[5].

Interpretacje sztuki Hasiora doby PRL-u, m.in. autorstwa Andrzeja Banacha i Alicji Kępińskiej, dostrzegają wspólnie jej nawiązania, odwołania do sztuki ludowej, jarmarcznego kiczu, dewocjonaliów oraz prowincjonalnej religijności, stanowiące o oryginalności asamblaży „zakopiańczyka"[6]. Część ówczesnych krytyków wskazuje również na analogie dzieł twórcy ze współczesnymi mu trendami sztuki europejskiej i światowej, m.in. z pop-artem. Niektórzy z nich wręcz przypisywali artyście pionierską, lecz powszechnie niedocenioną rolę w kreowaniu sztuki pop-artu, jak np. Bożena Kowalska, która pisała, iż poszukiwania formalne Hasiora współczesne są eksperymentom uznanego za twórcę tej sztuki Roberta Rauschenberga[7]. Zdaniem Kowalskiej pop-art „kiełkował w swych nie ujawnionych jeszcze zalążkach w latach 1956–1957"[8], rozpowszechniając się w latach 1962–1964, natomiast Rauschenberg zaprezentował światowej publiczności swoje pop-artowe

[2] A. Micińska, *Władysław Hasior*, Arkady, Warszawa 1983, *passim*.

[3] M. Grochowska, *Jechał na jawie i śpiewał*, „Gazeta Wyborcza", 08.06.2000.

[4] A. Banach, *Hasior*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1964.

[5] A. Micińska, *op. cit*.

[6] A. Kępińska, *Nowa sztuka polska w latach 1945–1978*, Auriga Oficyna Wydawnicza, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981, s. 92-96.

[7] B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980: szanse i mity*, PWN, Warszawa 1988, s. 120-123.

[8] *Ibidem*.

prace dopiero w 1964 r., uzyskując za nie Grand Prix na Biennale w Wenecji. Z kolei Władysław Hasior, który rozpoczął tworzenie asamblaży od ok. 1957 r., przed Rauschenbergiem, stracił szansę na międzynarodową promocję i tytuł prekursora kierunku wskutek niedopuszczenia artysty na to samo biennale przez polskie władze komunistyczne[9]. Oryginalność i pierwotność sztuki Hasiora podkreślał także Jerzy Stajuda, który w 1965 r. pisał, iż „zakopiańczyk" zaczął realizować swoje asamblażowe kompozycje zupełnie niezależnie od sobie współczesnych tendencji sztuki zachodniej, nie wiedząc nic o eksperymentach Rauschenberga i innych uznanych kreatorów pop-artu, wtedy równie niepopularnych, jak jego próby[10]. Wspomniani interpretatorzy, jak podkreśla Anna Żakiewicz, błędnie podają fakty związane z historią pop-artu, wysuwając fałszywe wnioski odnośnie do oryginalności Hasiora, pozbawionego jakoby jakichkolwiek poprzedników artystycznych. Krytycy ci pomijają kontakt Władysława Hasiora z najnowszymi nurtami sztuki europejskiej oraz tradycją dadaizmu podczas jego podróży do Europy Zachodniej w latach 1959/1960. Fakty również zaprzeczają tezie, iż Hasior był prekursorem sztuki pop-artu, bowiem Robert Rauschenberg tworzył swoje prace już w 1955 r., natomiast sztuka asamblażu stała się powszechnie znana jeszcze przed weneckim biennale, na wystawie w nowojorskim Museum of Modern Art w 1961 r.[11] Pomimo tych zastrzeżeń pogląd o zaprzepaszczonym nowatorstwie polskiego artysty, zrodzonym bez wiedzy o współczesnej sztuce, utrzymał się u niektórych krytyków, niekiedy do dzisiaj.

Pewne podobieństwa asamblaży Władysława Hasiora do pop-artu widzi również Janusz Bogucki[12], który jednak, podobnie jak Alicja Kępińska[13], zwraca uwagę na interesującą w ramach tendencji zbliżonych do neo-dadaizmu odrębność sztuki Hasiora w stosunku do tego nurtu czy tzw. nowego realizmu. Przy podobieństwie (opartym w obu przypadkach na tradycji dadaistycznej i surrealistycznej) polegającym na wykorzystywaniu zarówno przez artystę, jak i twórców pop-artu w montażach prac przestrzennych lub płaskich pospolitych, nietrwałych, codziennych produktów współczesnej cywilizacji, polskiego rzeźbiarza odróżniają, według Boguckiego, źródła inspiracji, wymowa estetyczna, a przede wszystkim postawa moralna i ideowa. Hasior nie czerpie natchnienia, jak artyści amerykańscy, z odpa-

[9] *Ibidem*.

[10] J. Stajuda, *Moralista*, „Polska" 1965, nr 6.

[11] A. Żakiewicz, *Władysław Hasior* [kat. wyst.], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005, s. 15-17.

[12] J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 303-305.

[13] A. Kępińska, *op. cit.*, s. 92-96.

dów cywilizacji wielkomiejskiej, lecz z polskiej prowincjonalnej kultury małych miasteczek, wsi i obrzędów religijnych; również w przeciwieństwie do nich jego sztuka jest pozbawiona wstrzemięźliwości uczuć, komentarza czy zdystansowania, więc niesie ze sobą silny ładunek ekspresyjny. Kojarzenie przedmiotów, zdaniem krytyka, służy budowie metafor i działaniu symboli, z czym wiąże się charakter budulca — obok przedmiotów fabrycznych są to starocie, zegary, tandetne dewocjonalia *etc*. Te symboliczne prace mają często wymowę tragiczną, jak np. *Niobe* — kukła ulepiona z mydła i przytroczona drutem do krzesła, zalana woskiem z płonących świec (il. 1), której ekspresjonizm i przesłanie wywodzi się z „epoki pieców”[14].

Andrzej Banach, analizując metodę twórczą rzeźbiarza, zwraca uwagę na najważniejszą rolę fascynacji twórcy sztuką prymitywną, co pozwoliło mu, podobnie jak XX-wiecznym artystom zachodnioeuropejskim, na porzucenie niesatysfakcjonujących tradycyjnych konwencji sztuki przedstawiającej na rzecz większej ekspresji w asamblażach[15].

Alicja Kępińska również zauważyła emocjonalny i metaforyczny wymiar asamblaży Hasiora, podkreślając ich oryginalność i bogactwo wielopiętrowego systemu znaczeń w porównaniu ze sztuką asamblażu na Zachodzie. Rzeźbiarz, wykorzystując ekspresję śmietnika kultury prowincji, lichych dewocjonaliów, odejmuje im pierwotną, sakralną wartość znaczeniową, ale jednocześnie za ich pomocą sięga do archetypicznych pokładów znaczeń, dawnej kulturowej ikonografii, która „wciąż potrafi poruszać newralgiczne centra zbiorowej wyobraźni”[16], jak np. w cyklu „sztandarów”, wśród nich choćby podawany przez autorkę *Sztandar Hiszpański*. Przesłanie wielu antropomorficznych kompozycji, poddanych dodatkowej „torturze” uszkodzeń materiału (np. zniszczonych blach), mają według Kępińskiej wymowę przede wszystkim antywojenną, martyrologiczną, odnoszącą się do przeżyć II wojny światowej, jak choćby asamblaże *Przesłuchanie*, *Ochotnik*, a także pomniki *Żelazne organy* w Czorsztynie z 1966 r. oraz projekt pomnika *Rozstrzelanych zakładników* (il. 2) dla Nowego Sącza, eksponowany na XXV biennale weneckim w 1970 r. Kępińska także dostrzega rolę żywiołów ziemi, wody i powietrza (pomnik partyzantów w Kuźnicach), a szczególnie ognia w procesie tworzenia i kreowania ekspresji pomnikowych dzieł Hasiora. Zastosowana przez artystę technika odlewów zbrojonych cementowych rzeźb w wydrążonych formach w ziemi, z której były one po zastygnięciu wyrywane, staje się również źródłem metaforycznych znaczeń. Drugim żywiołem, eksplorowanym przez artystę szczególnie intensywnie, był ogień,

[14] J. Bogucki, *op. cit.*, s. 305.

[15] A. Banach, *op. cit.*, s. 67-83.

[16] A. Kępińska, *op. cit.*, s. 92.

podpalający pomniki i zjednoczony z nimi, jak w przypadku pomnika sądeckiego, *Golgoty* w Montevideo czy skandynawskiego *Słonecznego Rydwanu* w Södertälje pod Sztokholmem. Artysta przez wprowadzenie żywiołów, zdaniem badaczki, porusza zakorzenione w ludzkiej świadomości pokłady mityczne, a tym samym „przywołuje najwyraźniej prastare warstwy znaczeniowe czterech żywiołów, aby je na nowo spożytkować w swojej sztuce”[17]. Umieszczony w pomnikach żywioł ognia w interpretacji Kępińskiej Hasior odnosi do pierwotnych mitycznych przeciwstawnych znaczeń żywiołu, jako symbolu zniszczenia i śmierci, jak i odradzania się, życia, ukazując, że ogień jest „symbolem zagłady, ale także czyni z rzeźb ołtarz ofiarny, z którego, poprzez cenę śmierci, wyłania się możliwość nowego życia”[18].

Podsumowując ten krótki przegląd piśmiennictwa na temat artysty z okresu PRL-u, należy zwrócić uwagę, że pomimo podjętych przez niektórych autorów prób określenia genezy artystycznej i charakterystyki stylu Hasiora, nie doczekał się on wówczas dogłębnego, naukowego i krytycznego omówienia. Większość opracowań wykreowało zmitologizowany obraz artysty i jego twórczości, podkreślając oryginalność Hasiora jako twórcy osobnego, wyjątkowego i niezależnego w swoich poszukiwaniach od wszelkich nurtów i tendencji. Jak zauważyła Anna Żakiewicz, tego rodzaju wyizolowanie artysty z artystycznego kontekstu jest efektem tego, że

> [...] lata całe wśród apologetów Hasiora przeważali poloniści i dziennikarze olśnieni głównie literacko-publicystycznymi walorami prac artysty. Ich teksty, pełne też zachwytu dla niekonwencjonalności użytych przez Hasiora środków wyrazu, a zwłaszcza tworzywa jego dzieł, zdradzają na ogół dość słabą orientację zarówno w historii sztuki XX w., jak i współczesnych temu artyście kierunków w sztuce europejskiej, jak i amerykańskiej. Konsekwencją tego było uczynienie z Hasiora osobowości lokalnej, co wcale nie wyszło artyście na dobre, ani za życia, ani — tym bardziej — po śmierci [19].

Równie powierzchowne i jednostronne interpretacje twórczości Hasiora pojawiły się wkrótce po 1989 r., kreując całkowicie odwrotny wizerunek artysty w oczach krytyków i publiczności. Czas przemian ustrojowych lat 90. XX w. okazał się ostatecznie okresem schyłku jego popularności oraz artystycznej kariery. Wówczas to zaczęto traktować Hasiora jako twórcę niewygodnego, kojarzonego z minionym reżimem. Powodem tego były zarzuty ideologizacji jego dzieł realizowanych na zlecenie ówczesnej władzy, tj. pomników utożsamianych z ideologią i propagandą socjalistyczną, m.in. *Pomnika utrwalaczy władzy ludowej* w Czorsztynie czy pomnika *Tym, którzy*

[17] *Ibidem*, s. 96.

[18] *Ibidem*.

[19] A. Żakiewicz, *op. cit.*, s. 15.

walczyli o polskość i wolność Pomorza w Koszalinie (zwanego również *Płonącymi ptakami*)[20] (il. 3). Co więcej, artyście zarzucano, że był on „pieszczochem komunizmu" i współpracował z władzą. Już od lat 80. zaczęto wypominać rzeźbiarzowi jego kompromisy z reżimem i niezbojkotowanie wraz z innymi twórcami kultury wprowadzenia stanu wojennego. Artysta zaś, odbierany w kontekście ideologii minionego ustroju, po nastaniu nowej epoki pozostawał coraz bardziej osamotniony i marginalizowany[21]. Dowodząc ideologicznego wątku prac Hasiora, zaczęto z całego dorobku rzeźbiarza przypominać jedynie tzw. *Pomnik Utrwalaczy Władzy Ludowej* w Czorsztynie (il. 4), atakując zakopiańskiego twórcę za jego propagandowe przesłanie. Pomnik, zwany *Żelaznymi organami*, umieszczony na widokowej górskiej Przełęczy Snozka w formie żelaznych organów na wysokich słupach, miał być monumentem-instrumentem, który za pomocą wiatru upamiętniałby dźwiękami poległych w wojnie domowej na Podhalu w II poł. lat 40. XX w. Inskrypcja upamiętniająca poległych utrwalaczy władzy ludowej miała pojawić się wtórnie[22]. Sam artysta, broniąc się przed zarzutami, bezskutecznie zapewniał, że nie interesował się inskrypcją, lecz realizacją swojego marzenia o „pomniku grającym", zaś monument poświęcał tym, którzy zginęli po obu stronach[23]. Dodatkowym, tragicznym wręcz czynnikiem współcześnie zniekształcającym odbiór dzieła jest fakt, że prawdopodobnie nigdy nie zostało ono ukończone i pozbawione kluczowego elementu — piszczałek umożliwiających organom grę na wietrze. Oryginalność i nowatorstwo formalne

[20] Jeden z nielicznych głosów przeciwstawnych ówczesnej „nagonce" krytyki na wspomniane dzieła Władysława Hasiora wyraziła Irena Grzesiuk-Olszewska w swojej książce poświęconej polskiej rzeźbie pomnikowej po 1945 r. — zob. I. Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa 1945–1995*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 1995, s. 133-136, 153-154. Autorka jako pierwsza dokonuje pogłębionego stylistyczno-krytycznego omówienia obu pomników, podkreślając ich nowatorski charakter, przejawiający się wprowadzeniem żywiołów powietrza i ognia do monumentów, co zdaniem Grzesiuk-Olszewskiej ma szczególne znaczenie w pomniku koszalińskim (kompozycji podpalanych ogniem orłów-żołnierzy na rydwanach bojowych), który całkowicie zrywa z tradycyjnym pojęciem statycznego pomnika na rzecz żywego spektaklu parateatralnego. Badaczka opisuje również tragiczne losy tego dzieła Hasiora, które już w 1980 r. (w okresie tzw. karnawału Solidarności) zostało odrzucone (i częściowo zdewastowane) przez miejscową ludność jako dzieło utożsamiane z fundatorem — znienawidzoną władzą komunistyczną. Co więcej, pomnik w Koszalinie okrył się złą sławą od czasu, gdy śmiertelnemu wypadkowi uległ bawiący się na nim chłopiec, zob. P. Sarzyński, *Uwierające organy*, [w:] http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/274577,1,uwierajace-organy.read [data dostępu: 08.12.2015].

[21] M. Grochowska, *op. cit.*

[22] I. Styczyńska, A. Kroh, *Sądecki rodowód Władysława Hasiora*, Oficyna Wydawnicza Małopolskiego Centrum Kultury SOKÓŁ, Nowy Sącz 2001, s. 88-89.

[23] P. Sarzyński, *Ostatnia wolta*..., s. 63.

tego pomysłu nie zostały w pełni docenione, a obiekt przez lata stał opuszczony i zdewastowany, choć Piotr Sarzyński pisze, że „należy uznać go za dzieło niezwykłe i niespotykane nigdzie na świecie”[24].

W latach 90. ubiegłego wieku zmienił się też estetyczny odbiór dzieł rzeźbiarza. To, co w dziełach „zakopiańczyka” jeszcze niedawno szokowało i bulwersowało, oglądane w kontekście dokonań współcześnie tworzących artystów przestało prowokować, drażnić i niestety interesować. Hasior do końca pozostał wierny swojej własnej drodze twórczej i artystycznej metodzie, najchętniej przebywając w swojej zakopiańskiej galerii. Jednakże wobec wyczerpania prowokacyjnej wartości Hasiorowych asamblaży w oczach szerokiego odbiorcy, zakopiański rzeźbiarz popadał stopniowo w zapomnienie w społecznej świadomości. Dopiero śmierć artysty w 1999 r. była impulsem, który zainspirował niektórych krytyków do częściowego przypomnienia sylwetki twórcy poprzez kilka artykułów wspomnieniowych, wśród których na uwagę zasługuje osobiste *Małe epitafium* Hanny Kirchner[25], wspominające wieloletnią przyjaźń autorki z rzeźbiarzem (stanowiące wstęp do późniejszej książki Kirchner o artyście pt. *Hasior. Opowieść na dwa głosy* z 2005 r.[26]), a także pewną ilość tekstów krytycznych i interpretacyjnych[27]. Pośród nich wyróżnia się artykuł Hasiora Eweliny Pawlus na temat żywiołów w sztuce, będący jednym z nielicznych wówczas pogłębionych studiów o charakterze naukowym[28]. Autorka w interesujący sposób szeroko zajmuje się rolą żywiołów ziemi i ognia w realizacjach Hasiora, rozwijając m.in. wątek wykorzystania przez twórcę w jego dziełach (np. *Golgota, Słoneczny Rydwan*) mitologicznej symboliki żywiołów i antywojenno-egzystencjalnego przesłania prac.

Z kolei Ryszard Dąbrowiecki, w swoim szkicu monograficzno-wspomnieniowym pt. *Upadły anioł. Rzecz o Władysławie Hasiorze* jako jeden z pierwszych podjął próbę całościowej prezentacji twórczości artysty[29], zwracając uwagę na wyjątkową osobowość Hasiora, zarówno jako artysty, jak i pedagoga, w zakopiańskim Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych, a później

[24] *Ibidem*.

[25] H. Kirchner, *Hasior. Małe epitafium*, „Gazeta Wyborcza” nr 237, 09.10.1999, s. 28-29.

[26] H. Kirchner, *Hasior. Opowieść na dwa głosy*, Rosner & Wspólnicy, Warszawa 2005.

[27] Należą do nich m.in. artykuły: M. Małkowska, *Płomienna wyobraźnia*, „Rzeczpospolita”, 15.07.1999, s. A 6; G. Balcerzakowa, *Hasior*, „Format”, nr 1-2, 33/34 2000, s. 43-46; E. Pawlus, Żywioły sprzężone. Ziemia i ogień w twórczości Władysława Hasiora, „Konteksty”, nr 3-4/2003, s. 150-163; J. Ciesielska, Żądło czyli jak artyści uczcili śm*ierć Hasiora w Zakopanem*, „Format” 45, nr 3-4/2004.

[28] E. Pawlus, *op. cit.*, *passim*.

[29] R. Dąbrowiecki, *Upadły anioł. Rzecz o Władysławie Hasiorze*, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2004.

prelegenta podczas wieczorów autorskich we własnej galerii[30]. Zarazem podjął próbę interpretacji i wskazania źródeł inspiracji dzieł „zakopiańczyka", do których zaliczył tradycję dadaizmu, surrealizmu, kubizmu, doszukując się również pokrewieństwa humanistycznej wrażliwości i niepokojącej, fantasmagorycznej wyobraźni Hasiora z dziełami dawnych mistrzów, takich, jak: Hieronymus Bosch i Peter Breughel Starszy, bądź bizantyjskimi, prawosławnymi ikonami (znanymi artyście z terenów południowo-wschodniej Polski czasów wojny). Ponadto, zdaniem autora, postawa twórcza Hasiora bliska jest symbolizmowi oraz filozofii życia Bergsona i egzystencjalizmowi Kierkegaarda[31]. Dąbrowiecki w niewielkim stopniu rozwija te filozoficzne porównania, dość ogólnie stwierdzając, że dostrzegalna w artystycznej działalności Hasiora niezależność i wolność twórcza, a zarazem energia życia (tj. nieustannych poszukiwań twórczych) wykazuje pokrewieństwa z filozofią Bergsona, zaś tragizm wymowy wielu dzieł oraz intelektualny sceptycyzm artysty względem intensywnie obserwowanej przez niego rzeczywistości (również w sferze religii) z myśleniem Kierkegaarda.

Szansą na medialne przywrócenie dorobku artysty szerszej publiczności stała się dopiero wielka wystawa retrospektywna Władysława Hasiora w Muzeum Narodowym w Warszawie z 2005 r., która umożliwiła nowe spojrzenie badaczy i dyskusję interpretacyjną wobec sztuki „zakopiańczyka"[32]. Ocena przez krytyków dzieł zgromadzonych na wystawie okazała się zróżnicowana. Większość interpretatorów wspólnie podkreśla niezwykłość, oryginalność i bogactwo fantazji, inwencji kompozycji Hasiora. Równocześnie widoczna jest wciąż w niektórych analizach krytyka dorobku artysty, kwestionująca jego dokonania twórcze, uznawane dziś za anachroniczne i przynależne wyłącznie do minionej epoki. Część badaczy, m.in. Anda Rottenberg[33], w dalszym ciągu analizuje prace w kontekście współczesnego Hasiorowi pop-artu. Inni uznają go za niedocenionego na biennale w Wenecji współtwórcę nurtu, jak Piotr Sarzyński[34], czy wcześniej Hanna Kirchner[35]. Według Rottenberg dzieła Hasiora realizują swoistą, polsko-prowincjonalną

[30] *Ibidem*, s. 9-31.

[31] *Ibidem*, s. 9-31, 51-78.

[32] Wystawie towarzyszył obszerny katalog pióra Anny Żakiewicz, stanowiący kolejną monografię artysty, z wszechstronną prezentacją jego dorobku twórczego. Zob. A. Żakiewicz, *op. cit.*, *passim*.

[33] A. Rottenberg, *Polski Warhol*, „Newsweek", 03.07.2005, 113-115; *eadem*, *Wstęp*, [w:] Władysław Hasior, Bosz, Olszanica 2004, s. 6-7; *eadem*, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Wydawnictwo Stentor, Warszawa 2005, s. 119.

[34] P. Sarzyński, *op. cit.*, s. 63.

[35] H. Kirchner, *op. cit.*, autorka podtrzymuje dawne stwierdzenie, że Hasior jako pierwszy stworzył dzieła w duchu pop-artu, które w Polsce nie zostały w porę dostrzeżone.

wersję pop-artu zmieszanego z arte povera. Kontakty z surrealistami, pop-artowe kolaże oraz włoski nurt arte povera (której teoretycy uważali, że proces tworzenia jest ważniejszy niż samo dzieło) zainspirowały artystę do tworzenia surrealistycznych obiektów budowanych z „przedmiotów znalezionych". Równocześnie doświadczenia te posłużyły mu do kreowania własnych oryginalnych wizji, czerpiących z przedmiotów śmietnika kultury rodzimej, w tym zwłaszcza podhalańskiej. Hasior wskazuje na rodzimy śmietnik jarmarcznych bibelotów i eksponuje ich prowincjonalną kiczowatość. Dewocjonalia, masowej produkcji tandeta, zużyte sprzęty, mechanizmy poprzez absurdalne zestawienia urastają do rangi symboli o przesłaniu odwołującym się do polskiej i podhalańskiej prowincji, zyskując wymiar magiczny, sakralny i totemiczny. Przykładem tego są wymyślone przez artystę sztandary, wyrosłe z tworzenia asamblaży — kolaże z obiektów, np. łyżek umieszczone na płachtach — nawiązujące do chorągwi kościelnych i wojennych, które również obrazują nam, że niekiedy u rzeźbiarza od gotowego dzieła ważniejszy jest proces twórczy. Fakt ten wyrażał się poprzez akcje efemeryczne — sakralizujące procesje sztandarów na łąkach z odświętnie ubranymi góralami i strażakami (il. 5). Dzieła o przesłaniu odnoszącym się do wartości uniwersalnych, zanurzonym w prowincjonalnych zwyczajach, równocześnie wiążą się z światowymi tendencjami i dlatego badaczka uznaje je za rodzimą odmianę pop-artu[36].

Dorota Jarecka określa zbliżoną do pop-artu metodę twórczą Władysława Hasiora mianem „chłop-artu". Stosunkowo powierzchowna interpretacja Jareckiej odnosi się do działalności artysty, przeciwstawiającego światowym tendencjom artystycznym „swojskość" i rodzimość polskiej sztuki. W tej ocenie twórczość Hasiora jest sztuką prowincjonalną, wyjętą na wystawę z lamusa PRL-u, która ucieleśnia syndrom prowincji polskiego kompleksu. Asamblaże, kapliczki, ołtarzyki składane z ludowych odpadków w opinii krytyka uwznioślają wartość „swojskości" ubogich i zniewolonych w epoce socjalistycznej Polaków. Zmiana ustroju spowodowała odwrót od tej „swojskości", a w rezultacie spadek zainteresowania pozostałym na tej drodze Hasiorem[37]. Odpowiedź na rodzące się pytanie o złożoną metaforykę prac i intelektualny dystans twórcy wobec owej „swojskości" w tej analizie pozostaje jednak pominięta. Próbując w uproszczony sposób wyjaśnić treść dzieł artysty, Jarecka odczytuje „zakopiańczyka" jako twórcę antywojennego, podając przykład *Zmierzchu* — kompozycji z zabawkowymi samolocikami uderzającymi w ukrzyżowanego Chrystusa, lub przede wszystkim politycznego, który podszywa się w asamblażach pod sztukę ludowo-reli-

[36] A. Rottenberg, *Polski Warhol*, s. 114-115.

[37] D. Jarecka, *Chłop-art wyjęty z szuflady*, „Gazeta Wyborcza", 01.7. 2005, s. 14.

gijną w duchu propagandy postępu i walki z zacofaniem, gdyż niektóre prace przypominają propagandowe plakaty[38].

Krytyczny osąd sztuki Władysława Hasiora i próbę jej zdyskredytowania przez niektórych recenzentów we współczesnym polskim sporze o status dorobku twórcy najpełniej odzwierciedla „Pamflet" Bogusława Deptuły na warszawską ekspozycję pt. *Rupiecie*. Autor bezpardonowo rozprawia się z dyskursem krytyków na temat Hasiora, twierdząc, że po „zadekretowanej wielkości" artysty „pozostała jedynie kupa artystycznego śmiecia"[39]. Dla Deptuły dzieła, które mogły prowokować jeszcze w latach 60. i 70., dziś są jedynie „rupieciami", które niczego nie wniosły do polskiej sztuki nowoczesnej. Wędrówka po wystawie w Muzeum Narodowym pokazała mu, że Hasiorowe kompozycje starzeją się w wyjątkowo szybkim tempie, budząc jedynie zażenowanie tanimi, przewidywalnymi i powtarzalnymi efektami, jak lalki i gwoździe, mieszcząc się w ramach wykpiwanego przez samego Hasiora zachodniego neodadaizmu przełomu lat 50/60. Natomiast antywojenne przesłanie jest zbyt często powtarzającym się banałem, zatem pokazywanie tych dzieł cudzoziemcom to tylko „wstyd i groza"[40]. Cóż można powiedzieć o tak jednostronnej interpretacji, a tym bardziej pytać autora o subtelność zestawień i symbolikę asamblaży, wobec emocjonalności i braku obiektywizmu krytyka.

Obok stosunkowo pobieżnych analiz dzieł artysty przy okazji retrospektywy w 2005 r. pojawiło się także znacznie bardziej dogłębne opracowanie Patrycji Cembrzyńskiej, dotyczące znaczeń metaforyki w kompozycjach „zakopiańczyka"[41]. Cembrzyńska zauważa, że Władysław Hasior, prowadząc w swojej sztuce ciągły dialog z rzeczywistością i badając towarzyszące ludziom stereotypy, zachowania, jest nie tylko artystą, ale również artystą-antropologiem, a dokładniej antropologiem-surrealistą. Według Cembrzyńskiej asamblaże Hasiora oraz jego fotograficzna działalność dokumentująca kulturę, postawy polskiego społeczeństwa, nawiązuje do praktyk „etnograficznego surrealizmu" wiązanego z Georges'em Bataille'em i czasopismem „Documents". Termin ten określał zrodzony w latach 20. XX w. ruch artystyczny, estetykę wykorzystującą fragmenty, osobliwe kolekcje, zaskakujące i absurdalne zestawienia, która odrzucała tradycyjne realistyczne konwencje przedstawiania świata jako sztuczne i wtórnie narzucone, ak-

[38] *Ibidem*.

[39] B. Deptuła, *Rupiecie. Pamflet na warszawską retrospektywę Władysława Hasiora*, „Tygodnik Powszechny", 24.07.2005.

[40] *Ibidem*.

[41] P. Cembrzyńska, *Etnograficzny surrealizm Władysława Hasiora*, „Konteksty", LIX, 2005, nr 4, s. 151-159.

centując znaczenie wyobraźni. Etnograficzny surrealizm sięgał w zamian do kultur prymitywnych, plemiennych, co umożliwiało mu z dystansem zaobserwować zjawiska realnego życia. Jako genezę powstania tej koncepcji widzenia rzeczywistości wysuwa się doświadczenia wojenne, jakim ulegli surrealiści, szukając nowych środków wyrazu wobec upadku tradycyjnej sztuki, niezdolnej do ukazania okropieństwa wojny[42]. Podobne wojenne doświadczenie miał Hasior, który również szukał alternatywy artystycznej dla człowieczeństwa w sztuce ludowej, pierwotnej, w analogiczny sposób wykorzystując kolaż do łączenia rozmaitych fragmentów cywilizacyjnego śmietnika, kultury wysokiej i niskiej. Łączenie to pozwalało mu tworzyć metaforyczne znaczenia z różnych przedmiotów i wydobywać ich określone kulturowo potencjalności semantyczne, np. ogień. Surrealizm etnograficzny doprowadził go, zdaniem badaczki, do systematycznej obserwacji zbiorowych rytuałów w otaczającej rzeczywistości. Ponadto dostrzegał on we współczesnej kulturze wiele wciąż żywych elementów myślenia magicznego, co znalazło odzwierciedlenie w totemicznym lub sakralizującym charakterze jego prac, jak np. portrety imaginacyjne, wyobrażenia m.in. „typy peerelu" (*Pan kierownik*, *Zjazdowiec prostolinijny*, *Oświatowiec* czy *Portret Urbana I*). Satyra wobec reprezentantów systemu podkreśla także znaczenie folkloru politycznego, który — utrwalając proces tworzenia lokalnych herosów — okazuje się zbiorem legend[43]. W portretach imaginacyjnych ujawnia się obecność dawnych symboli czy toposów w istniejącej rzeczywistości. Przykład stanowi *Barmanka* — portret złożony z torsu manekina z przyczepionymi do piersi kranikami, przywołujący antyczne legendy o córce karmiącej własną piersią umierającego z głodu ojca w więzieniu lub o śpiącej Herze karmiącej piersią Herkulesa mlekiem mającym zapewnić nieśmiertelność przez boginię. „Barmanka jako życiodajna siła ukazuje zupełnie nowy aspekt społecznego funkcjonowania w epoce Peerelu, potwierdzając potrzebę metaforyzowania rzeczywistości"[44]. Hasior ukazuje poprzez cykl swoich kapliczek obecność myślenia magicznego i fetyszystycznego również w praktykach domowej lub ludowej religijności i kapliczkach przydrożnych, odbiegającego od obowiązującego chrześcijańskiego modelu *sacrum*. W kapliczkach Hasiora praktyki religijne w rzeczywistości bliższe są kultom prymitywnym, które realizują pewne archetypy, m.in. utożsamienia się z przestrzenią sakralną. Autorka zauważa, że rzeźbiarz wskazuje nam, iż ludowe kapliczki stały się także inspiracją dla licznych propagandowych mo-

[42] *Ibidem*, s. 151.

[43] *Ibidem*, s. 154.

[44] *Ibidem*.

numentów PRL-u, co uzmysławiają dokumentalne zdjęcia wykonane przez samego artystę[45].

Cembrzyńska, podobnie jak Żakiewicz[46], podkreśla rolę fascynacji artysty sztuką ludową i pierwotną w wyborze materiału i źródła inspiracji jego asamblaży. Dzieła ludów prymitywnych pozwoliły Hasiorowi nie tylko zdystansować się od tradycyjnie pojmowanej rzeczywistości, ale także uczynić kompozycje komunikatem przesłania. Jemu to podporządkowane zostają zagadnienia formalne oraz składowe elementy — przedmioty dobrane według ich pierwotnego znaczenia adekwatnego do tematu pracy. Asamblaże rzeźbiarza stanowią grę z określonymi kulturowo skojarzeniami, jakie wiążemy z tymi przedmiotami, np. *Pan Kierownik* ukazany w postaci kierownicy. Ponadto inspiracja sztuka ludową dała szansę twórcy bardziej dosadnego i wyrazistego ukazania zjawisk obserwowanych w życiu codziennym[47]. Duże znaczenie w interpretacji, zdaniem Cembrzyńskiej, ma komizm wielu prac artysty, który obok wymiaru satyrycznego pozwala odbiorcy przekroczyć stan „tu i teraz" i zwrócić się ku rzeczywistości magicznej i nieokiełznanej, dostrzegać niezwykłość pozornie banalnego otaczającego świata. Dowcip zarówno prac, np. portretów imaginacyjnych, jak i ich tytułów, miał pobudzać wyobraźnię widza i pokazać mu, że w schematach myślowych, mechanicznie przywoływanych zwrotach, czają się różne metafory. Za przykład może posłużyć *Oświatowiec* — monumentalna postać o schematycznie zaznaczonym czarną farbą korpusie, której dłonie (fotografia) osłaniają płomień. To „ten, co niesie światło", a w dodatku „ideowiec". Neologiczny tytuł-przezwisko potęguje komizm pracy i ukazuje emocjonalny stosunek człowieka do otoczenia oraz skłonność do myślenia metaforami[48].

Kolejna, znacznie silniejsza fala zainteresowania twórczością Władysława Hasiora, dostrzegalna zwłaszcza wśród autorów młodszego pokolenia, rozpoczęła się ok. 2010 r. i trwa do dzisiaj. Jej wyrazem jest bogactwo i różnorodność najnowszej literatury na temat artysty, wśród której na uwagę zasługują m.in. naukowe opracowania opublikowane w materiałach sesji *Granice sztuki współczesnej — wokół twórczości Władysława Hasiora* zorganizowanej w 2010 r. w Nowym Sączu[49], nowa monografia Hasiora pióra

[45] *Ibidem*.

[46] A. Żakiewicz, *op. cit.*, s. 33-35.

[47] P. Cembrzyńska, *op. cit.*, s. 155.

[48] *Ibidem*, s. 156-157.

[49] *Granice sztuki współczesnej — wokół twórczości Władysława Hasiora. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Małopolskie Centrum Kultury SOKÓŁ w Nowym Sączu 9–11 grudnia 2010*, red. M. Raińska, Małopolskie Centrum Kultury Sokół, Nowy Sącz 2010. Publikacja była wydawnictwem towarzyszącym wystawie retrospektywnej Hasiora pt. *Powrót*, zorganizowanej w Galerii BWA Sokół w Nowym Sączu w 2010 r.

Moniki Szczygieł-Gajewskiej z 2011 r.[50] oraz zbiór esejów zamieszczonych w katalogu następnej wielkiej retrospektywy dzieł artysty, zorganizowanej przez krakowskie Muzeum Sztuki Współczesnej (MoCAK) w 2014 r.[51] Wspomniane opracowania, w szczególności materiały konferencji nowosądeckiej i wystawy krakowskiej, znacząco wzbogacają i poszerzają o nowe konteksty obraz artysty ukształtowany przez wcześniejszych krytyków i badaczy. Wobec bogactwa i różnorodności wciąż rozwijającego się piśmiennictwa ostatnich lat na temat Hasiora, zarysujmy w tym miejscu jedynie niektóre przykłady najciekawszych zagadnień podjętych przez wybranych autorów.

Wspomniane opracowania rzuciły nowe światło na problem artystycznych korzeni Władysława Hasiora, wskazując w stopniu znacznie większym niż dotychczas na światowy i europejski kontekst sztuki artysty. Wśród tekstów tych przede wszystkim należy zwrócić uwagę na starszy esej Danuty Józefik, napisany już w 1964 r., lecz opublikowany dopiero w 2014 r. w katalogu krakowskiej retrospektywy Hasiora. Podobnie jak pisząca o artyście w latach 70. Alicja Kępińska, Józefik celnie dostrzega źródło praktyki twórczej Hasiora, tj. wykorzystywanie przedmiotu w asamblażach i związany z tym brak uprzedzeń do jakiegokolwiek materiału, w dadaistycznej *ready made* Duchampa, zwracając uwagę na głębię i dynamizm emocjonalny prac artysty, który w oryginalny sposób rozwija pomysły dadaistów i surrealistów. Co więcej, Józefik podejmuje próbę osadzenia twórczości Hasiora we współczesnych mu (w latach 60. XX w.) tendencjach artystycznych, wskazując na związki jego sztuki z nurtem ekspresyjno-romantycznym z którego wykształcił się nowy realizm, posługujący się asamblażem i dadaistycznymi środkami wyrazu[52]. Pośród reprezentantów tych tendencji autorka wymienia m.in. Ossipa Zadkine'a, Jacques'a Lipschitza, Lynn Chadwick czy Césara Baldacciniego i Richarda Stankiewicza, których poszukiwania artystyczne, wyrażane formą kształtowaną przedmiotami gotowymi, uznać możemy za szczególnie bliskie Władysławowi Hasiorowi[53]. Bardziej rozbudowanych zestawień prac Hasiora z prądami w sztuce lat 60. i 70. XX w., m.in. nowymi realizmem i neoawangardą (obok przywoływanego już wcześniej pop-artu) dokonują w swoich artykułach pokonferencyjnych Romuald Bo-

[50] M. Szczygieł-Gajewska, *Władysław Hasior*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2011.

[51] *Władysław Hasior. Europejski Rauschenberg?* [kat. wyst.], red. J. Chrobak, MOCAK, Kraków 2014.

[52] D. Józefik, *Niepokojący świat Władysława Hasiora*, [w:] Władysław Hasior. Europejski Rauschenberg?, s. 60.

[53] *Ibidem*.

chyński[54] i Magdalena Moskalewicz[55]. Bochyński zwraca uwagę na wspólną Hasiorowi oraz innym artystom jego pokolenia (m.in. reprezentantom pop-artu i minimalizmu) praktykę rzeźbiarską, polegającą na radykalnym zerwaniu z tradycyjnym warsztatem, zastąpionym łączeniem przedmiotów znalezionych lub wybranych w nową kompozycję przestrzenną, przy jednoczesnym zaakcentowaniu procesu konceptualizacji dzieła i waloryzowaniu jego obszaru semantycznego[56]. Badacz dokonuje klasyfikacji stylistycznej wybranych prac Hasiora, wśród nich m.in. projektu pomnika *Rozstrzelanym zakładnikom w Nowym Sączu* z 1968 r. Praca ta według Bochyńskiego wpisuje się w nurt rzeźby neoekspresjonistycznej, wykazując podobieństwa formalne (m.in. motyw zdeformowanego ciała) do dzieł tego nurtu, np. rzeźb Aliny Szapocznikow (dla przykładu *Ekshumowany*). Z kolei w wypadku czorsztyńskich *Żelaznych organów* badacz wskazuje na powinowactwo modernistycznej formy pomnika z żywym w Polsce lat 60. XX w. nurtem neokonstruktywistycznym, bowiem zgodnie z jego założeniami monument Hasiora jest przede wszystkim konstrukcją. Rzeźbiarz także w tym wypadku rezygnuje z tradycyjnego warsztatu, stając się projektantem dzieła realizowanego przez zespół wykonawców, noszącego znamiona produktu przemysłowego — co jest również bliskie praktyce minimal-artu[57]. Natomiast Moskalewicz wskazuje na pokrewieństwa formalne wybranych dzieł Hasiora z artystycznym dorobkiem współczesnych mu polskich twórców awangardy, wśród nich Tadeusza Kantora, Marka Piaseckiego i Włodzimierza Borowskiego. Wspomniani artyści, podobnie jak Hasior, posługiwali się przedmiotami gotowymi, asamblażem, happeningiem, inaczej niż zakopiański twórca negowali tradycyjne zadania sztuki, które stanowi przekaz znaczeń. Natomiast sztuka Hasiora, według badaczki, posługuje się symbolem, odrzucanym przez awangardę i pomimo operowania nowoczesnymi jak na lata 60. środkami plastycznymi, „pozostawała tradycyjna w swoim zasadniczym celu: „uruchamiania poetyckich znaczeń" które zawarte są w przedmiocie"[58].

Z kolei Katarzyna Chrudzimska-Uhera poświęca w całości swoje naukowe opracowanie pomnikom i realizacjom plenerowym artysty[59]. Podobnie

[54] R. Bochyński, *Wczesna twórczość Hasiora a nowe tendencje w rzeźbie lat 60.*, [w:] Granice sztuki współczesnej..., s. 11-14.

[55] M. Moskalewicz, *Twórczość Władysława Hasiora w latach 60. na tle artystycznych eksperymentów neoawangardy*, [w:] Granice sztuki współczesnej..., s. 15-19.

[56] R. Bochyński, *op. cit.*, s. 12.

[57] *Ibidem*, s. 12-13.

[58] M. Moskalewicz, *op. cit.*, s. 16-19.

[59] K. Chrudzimska-Uhera, *Obiekt w przestrzeni. Pomniki i realizacje plenerowe Władysława Hasiora*, [w:] Granice sztuki współczesnej..., s. 29-33.

jak wcześniej Irena Grzesiuk-Olszewska[60] podkreśla nowatorstwo i rozmach koncepcji Władysława Hasiora, zarazem zwraca uwagę na wymienność funkcji formy rzeźbiarskiej, jaką stosuje artysta, eksperymentując np. z formą i symboliką płonących ptaków, począwszy od plenerowego „spektaklu zniszczenia" w Łącku z 1973 r. (prezentacja drewnianej makiety ptaków) (il. 6), poprzez radosną wymowę stada pomalowanych na jaskrawe barwy „fantastycznych skowronków" — zwiastunów nieosiągalnego szczęścia — tworzących rzeźbę plenerową *Ogniste ptaki* ze Szczecina (1975–1980), po dramatyczną funkcję i patetyczną, wojenną symbolikę koszalińskich *Płonących ptaków*, czyli pomnika *Tym, którzy walczyli o polskość i wolność Pomorza* (il. 7). Podobną różnorodność znaczeń zbliżonych formalnie realizacji autorka dostrzega w pomnikach-odlewach ziemnych, których ekspresyjna wymowa w wypadku różnych wariantów *Płonącej Piety* łączy idee destrukcji z nadzieją zmartwychwstania, ma jednak diametralnie inne przesłanie — radości życia, wolności i nieskrępowanego pędu — w plenerowej kompozycji *Rydwan skandynawski* (1973) w Södertälje pod Sztokholmem[61] (il. 8). Omawiając znaczenie żywiołów w pomnikach artysty, Chrudzimska-Uhera podąża tropem wcześniejszych autorów, natomiast zwraca uwagę bliższa analiza projektów szklanych pomników i ich nowatorskich pomysłów łączenia przeciwstawnych żywiołów — wody i ognia, np. w projekcie pomnika *Tym, co w morzu*[62] (il. 9).

Wśród wielu innych współczesnych tekstów krytycznych dotyczących różnych obszarów twórczości Władysława Hasiora można wymienić również opracowania podejmujące problem *sacrum* sztuce artysty, który wykorzystuje religijne symbole oraz kiczowatą materię w kreacji własnego, głęboko egzystencjalnego przesłania dzieł[63], bądź omówienia jednego z mniej znanych obszarów twórczej aktywności artysty — fotografowania otaczającej rzeczywistości, rozważanego przez autorów jako źródło inspiracji do tworzenia in-

[60] Zob. przypis 20.

[61] K. Chrudzimska-Uhera, *op. cit.*, s. 30, 31-32. Bogata symbolika kompozycji *Rydwan skandynawski* obejmuje zarazem znacznie szersze konteksty semantyczne, odwołujące się do różnych archetypów i mitologii, także skandynawskich, m.in. motyw ptaka, rydwanu, strzał, błyskawic czy słońc, oznaczających np. władzę i siłę, ale też płodność i urodzaj, zob.: E. Pawlus, *op. cit.*, s. 161-162. Te same motywy — o radosnej wymowie w szwedzkim dziele — Hasior wykorzystuje w zdecydowanie bardziej dramatycznym i patetycznym pomniku w Koszalinie.

[62] K. Chrudzimska-Uhera, *op. cit.*, s. 32.

[63] Zob. m.in. K. Rajna *„Assemblage kiczu" — technika wykorzystania kiczu jako pretekst do polemiki z pretensjonalnością, standaryzowaniem i kalkami myślowymi na temat wiary w sztuce Władysława Hasiora*, [w:] Granice sztuki współczesnej..., s. 40-49; M. Szczygieł-Gajewska, *op. cit.*, s. 139-161; H. I. Osiadła, *Sacrum w sztuce Hasiora*, [w:] Władysław Hasior. Europejski Rauschenberg?, s. 62-71.

nych dzieł, np. asamblaży, narzędzie swoistych studiów antropologicznych Hasiora, czy też samodzielna twórczość[64].

Podejmując refleksję nad artystycznym dorobkiem „zakopiańczyka" oraz dyskursem krytyków i badaczy wokół niego, należy zwrócić uwagę na osobny problem, jakim jest efemeryczny charakter wielu prac Hasiora, który poważnie utrudnia, a niekiedy wręcz uniemożliwia jednoznaczną interpretację dzieł, niełatwych także do ujęcia w ramy klasyfikacji jako rzeźby bądź tkaniny (np. sztandary). Liczne kompozycje były modyfikowane na przestrzeni lat przez artystę przy okazji kolejnych wystaw, otrzymując nierzadko nowe tytuły. Dodatkowo wiele z nich posiada niezliczone repliki, pośród których często nie udaje się odnaleźć dzieła pierwotnego[65]. Jednakże jest to dzieło „żyjące", które poprzez nietrwałość podlegających degradacji materiałów (np. kruszącego się ciasta chlebowego w kompozycji *Chleb polski*), nieustannie ulega zniszczeniu i odradza się z nowym ładunkiem znaczeń. Jednym z przykładów jest *Niobe* z 1961 r. — pierwotnie umieszczona w Muzeum Sztuki w Łodzi jako siedząca postać z mydła z zapalonymi świeczkami ustawionymi na biuście. Po częściowym spaleniu figury w 1967 r. wezwany na pomoc artysta stworzył nowe dzieło, zapakowując nadpalony kadłub do szklanego sarkofagu-skrzyni na żeliwnych nogach, otoczył postać świeczkami i nazwał pracę *Niobe z Czarnego Pożaru*, istniejącą w tej formie do dziś. Zdaniem Anny Żakiewicz, efemeryczność i nietrwałość materii prac jest istotnym elementem przesłania Władysława Hasiora. Autorka pisze, że sztuka Hasiora

> [...] uczy, że nasze nadmierne przywiązanie do przedmiotu — nawet dzieła sztuki — bywa czymś złudnym, a czasem nawet niepotrzebnym. Bo tak naprawdę — najważniejsze są treści, jakie to dzieło w sobie zawiera, oraz przesłanie, które niesie[66].

Zarysowany przegląd interpretacji Hasiora z lat 1989–2005 pozwala nam zauważyć zarówno spadek zainteresowania Polaków artystą oraz próbę jego zdezawuowania, jak i analizy, które dostrzegają walory dzieł rzeźbiarza, podtrzymując rangę tego dorobku w sztuce nowoczesnej. W porównaniu z interpretacjami z okresu Polski Ludowej, wśród tych ostatnich utrzymuje się wciąż m.in. pogląd dotyczący związków Władysława Hasiora z pop-artem, mimo zaprzeczeń samego artysty[67]. Nowością jest wskazanie przez

[64] A. Matynia, *Hasior i fotografia (cz. 1)*, [w:] Granice sztuki współczesnej ..., s. 54-57; U. Latuszewska-Dubowska, *Hasior i fotografia (cz. 2)*, [w:] Granice sztuki współczesnej ..., s. 59-61.

[65] A. Żakiewicz, *op. cit.*, s. 190-193.

[66] *Ibidem*, s. 193.

[67] P. Cembrzyńska, *op. cit.*, s. 155.

Andę Rottenberg bezpośredniej inspiracji tym nurtem, a także tendencjami arte povera. Równocześnie, mimo iż Żakiewicz ostatecznie obaliła w swojej biografii Hasiora tezę o prekursorskiej roli rzeźbiarza w tworzeniu pop-artu, stanowisko to wciąż podtrzymuje np. Hanna Kirchner, natomiast Piotr Sarzyński uznaje go za współtwórcę tego nurtu. Współczesne interpretacje rozwinęły część spostrzeżeń jedynie zasygnalizowanych przez dawniejszych badaczy, m.in. dotyczących inspiracji twórcy sztuką prymitywną oraz zastosowania żywiołów. Na szczególną uwagę zasługują spostrzeżenia Cembrzyńskiej, które przynoszą nowe wnioski na temat wpływu dzieł prymitywów u „zakopiańczyka", umieszczając asamblaże w kategoriach „etnograficznego surrealizmu", oraz zwracają uwagę na istotny w czytaniu „Hasiorów" ich antropologiczny wymiar. Tekst Cembrzyńskiej pozwala wysunąć wniosek, iż Władysław Hasior potrafił dokonywać także niezwykłej subwersji wobec otaczającej go rzeczywistości. Z kolei widoczny w latach 90. ubiegłego wieku odwrót od Hasiora ukazuje nam, obok zainteresowania odbiorców nowszą sztuką, powierzchowny odbiór dzieł artysty, właściwy często Polakom atakującym twórców wybitnych, niekiedy uznanych za granicą, np. Igora Mitoraja. Ironiczną wymowę ma fakt, że podczas polskich sporów o wybitność „zakopiańczyka", pojawia się relacja Piotra Cegielskiego ze Szwecji[68], o tym, że polski rzeźbiarz jest tam twórcą kultowym, inspirującym często młode pokolenia miejscowych artystów. Artykuł opisuje troskliwą konserwację rzeźby *Słoneczny rydwan* w Södertälje — betonowych rumaków podpalanych ogniem o symbolice mitów skandynawskich, dziele, które w Szwecji ma wymiar niemal ikony.

Dzisiaj po kolejnej wystawie retrospektywnej z 2014 r., sesjach naukowych i nowych publikacjach na temat Władysława Hasiora, zakopiański artysta powoli odzyskuje należne mu miejsce w historii polskiej sztuki nowoczesnej. Mimo iż Hasior wciąż pozostaje w cieniu klasyków awangardy, takich, jak np. Tadeusz Kantor, Alina Szapocznikow, Roman Opałka czy Magdalena Abakanowicz, dostrzegalne jest intensywne odkrywanie twórcy „na nowo" wśród wielu odbiorców i krytyków młodego pokolenia. Prezentują oni zupełnie nowe, niekiedy kontrowersyjne, podejście do sztuki „zakopiańczyka", zwracając uwagę na nieznane dotąd walory i artystyczne konteksty sztuki Hasiora. Co istotne, większość młodych odbiorców (również zagranicznych) spogląda na dzieła artysty w sposób naukowy, bez ideologicznych uprzedzeń[69]. Głos pokomunistycznych „ikonoklastów" względem sztuki

[68] P. Cegielski, *Hasior wiecznie żywy (w Szwecji)*, „Art. & Business", nr 3/2006, s. 56-57.

[69] Ograniczone ramy artykułu pozwalają autorowi jedynie wspomnieć o niedostępnym mu jeszcze, opublikowanym niedawno tomie pokonferencyjnym Konferencji Tatrzańskiej, zorganizowanej w dniach 4–6 grudnia 2014 r. w Galerii Władysława Hasiora w Zakopanem, zob. *Konferencja Tatrzańska. Wokół Zakopanego i sztuki Władysława Hasiora*, red. J. Dembow-

rzeźbiarza niekiedy jest wciąż słyszalny, jak w przypadku protestów przeciw renowacji czorsztyńskiego pomnika Władysława Hasiora, lecz znakiem czasów jest obrona monumentu przez środowiska artystów, krytyków i historyków sztuki. Dzięki temu obiekt doczekał się ostatecznie odnowienia (i usunięcia kontrowersyjnej inskrypcji z czasów PRL), traktowany obecnie (zgodnie z intencją twórcy) po prostu jako wybitne, nowatorskie dzieło sztuki[70].

Jacek Gernat

A Provocative Artist? An Artist Entangled? A Forgotten Genius? An Artist-Anthropologist? Władysław Hasior — the Image of the Artist in the light of Critics' Discourse and the Most Recent Studies

Abstract

The art of Władysław Hasior (1928–1999) belongs to the major and most original phenomena in the Polish twentieth century art; at the same time, it provokes diverse reactions and controversies among succeeding generations of viewers. In the socialist Poland the sculptor gained unheard-of popularity among wide audiences, and became the icon of Polish modern art. However, after 1989, his art quickly had passed into oblivion in the consciousness of the viewers, when the artist, valued, renowned, and controversial in the PRL (The People's Republic of Poland) period, had become to be identified with the past regime, in the wake of communist-era reckoning. On the other hand, since the beginning of this century, a renewed interest in the work of the sculptor form Zakopane has been noticeable. It resulted in posthumous retrospective exhibitions, which brought back his oeuvre, and critical papers, and monographs, which established new contexts and interpretative horizons of Hasior's work, stretching beyond the field of art history. The present paper discusses his artistic profile, considering the critical discourse surrounding the sculptor. Firstly, a brief overview of some major opinions on his

ska, K. Redzisz, K. Śliwińska, E. Tatar, Muzeum Tatrzańskie, Zakopane 2015. W referatach konferencji, autorstwa m.in. Anny Żakiewicz, Doroty Jareckiej, Julity Dembowskiej, Ewy Tatar i innych (co istotne, w tym badaczy krytyków zagranicznych) przedstawione zostały nowe interesujące, niekiedy kontrowersyjne, interpretacje istotnych wątków twórczości Hasiora, m.in. jego związków z kulturą ludową i popularną, stosunku artysty względem władzy komunistycznej czy artystycznych walorów licznych cyklów fotografii (np. „Poezja przydrożna") artysty.

[70] Na temat losów dzieł pomnikowych Władysława Hasiora po 1989 r. i obecnie zob. K. S. Ożóg, *Zapomniane Organy. Ptaki i takie tam… Recepcja dzieł pomnikowych Hasiora po 1989 roku*, [w:] Granice sztuki współczesnej…, s. 34-39.

art in the communist period is presented, a point of departure for a more in depth discussion of the multidimensional and ever-changing (sometimes radically) reception of the artist after 1989. Then, the issue of critical evaluation of Hasior's oeuvre in the nineties is brought to attention, as well as the subsequent waves of interest in the sculptor after his death in 1999, resulting in a number of critical and scientific texts, and a retrospective exhibition from 2005. Finally, the author draws attention to multiple new studies and reflections on Hasior's art, that have been undertaken since 2010.

Keywords: Władysław Hasior, Polish twentieth century art, consciousness of the viewers, artistic profile.