didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021
DOI: 10.34762/t100-bh02
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/wladyslaw-hasior-od-rzezby-do-performansu

/ Hasior

Władysław Hasior: od rzeźby do performansu

Magdalena Figzał-Janikowska | Uniwersytet Śląski w Katowicach

Władysław Hasior: from Sculpture to Performance

The aim of this article is to draw attention to the theatrical and performative aspect of visual works by Władysław Hasior. The Zakopane artist is presented not only as an acknowledged sculptor, creator of assemblages and banners, but above all, as a performer, stage designer, director of a peculiar "theatre of the elements", and the author of open-air shows with complex dramaturgy and precisely defined course.

The author of the article attempts to indicate the sources of Hasior's theatrical interests and their development. The issue of theatricality is examined in relation to the way in which the artist's works are displayed, and to his scenographic projects or his own artistic performances. These activities reveal the Hasior's fascination with theatrical means of expression and the idea of a collective gathering of ceremonial nature. The ephemerality of the Hasior's open-air shows means that they have been the area least explored by researchers to date.

Keywords: Władysław Hasior; visual arts performance; ephemeral action; stage design; theatre of the elements

„Czy Hasior jest rzeźbiarzem?" – pytała w swym pierwszym artykule poświęconym twórczości artysty Hanna Kirchner. „Jest nim" – padła odpowiedź – „a ponadto jest czymś więcej – równocześnie scenografem,

architektem, reżyserem” (Kirchner, 1961, s. 8). To właśnie wielotworzywowość, interdyscyplinarność i niejednorodny charakter prac zakopiańskiego artysty sprawiały, że wszelkie próby sklasyfikowania jego twórczości pozostawały często bezskuteczne. Tym jednak, co łączy podejmowane w tym kierunku wysiłki krytyków, jest dostrzeżenie szczególnego stosunku Hasiora do materii plastycznej – skłonności do jej ożywiania, teatralizowania, nadawania jej nowej, performatywnej funkcji:

> Wszystkie niemal jego prace cechuje wielostronność znaczeń, skojarzeń, napięć między patrzącym a dziełem. Każda z kompozycji staje się aktorem spektaklu, jaki uruchamia artysta. Dramat toczy się symultanicznie, jednocześnie w wielu kierunkach, spięcia przebiegają między poszczególnymi elementami dzieła (Kirchner, 1961, s. 8).

Chciałabym skupić się na szerokim zastosowaniu pojęcia teatralności w odniesieniu do twórczości plastycznej Władysława Hasiora. Obejmuje ono bowiem nie tylko metodę komponowania prac, na którą zwracają uwagę Kirchner i inni autorzy (zob. Jaworski, 1977; Micińska, 1983; Dembowska, 2021), ale także – a może przede wszystkim – sposób ich ekspozycji. Wernisaże prac Hasiora przyrównywano często do misteriów, a jego realizacje pozamuzealne i pokazy plenerowe do happeningów. Sam artysta dystansował się od tych terminów, choć nigdy nie ukrywał swej fascynacji teatralnymi sposobami kształtowania materii plastycznej. Na widza starał się oddziaływać w sposób totalny, łącząc przeciwstawne tworzywa, wykorzystując żywioły, efekty audialne, grę światła i cienia, zapachy. Wszystkie te zabiegi miały przyczynić się do pogłębienia dramaturgii wizualnej obiektu. W teatrze i jego środkach ekspresji dostrzegał Hasior

ogromny potencjał, co ostatecznie przełoży się nie tylko na formę jego prac i aranżację wystaw, ale zaowocuje również autorskimi performansami plastycznymi.

Zapytany o swą profesję w programie publicystycznym *Sam na sam* w 1974 roku Hasior odpowiadał:

> Uczyłem się rzeźby, ale rzeczywiście w tej chwili pomieszałem konwencję malarską z rzeźbiarską i z tych dwóch dyscyplin uprawiam coś w rodzaju własnego teatru. Robię to dlatego, by urozmaicić eksponat, zwiększyć jego ekspresję, a przede wszystkim, by uniknąć nudy pracowania w jednym materiale (Hasior, 1974).

„Teatr", o którym mówił artysta, najpełniej objawił się w działaniach plenerowych – tych stanowiących autonomiczne wydarzenia, jak również tych, które towarzyszyły odsłonięciom rzeźb, pomników bądź ich projektów. Wszystkie te pokazy łączy ich performatywny charakter, przejawiający się nie tylko w teatralizacji tworzyw wykorzystywanych przez artystę, ale przede wszystkim w ulotności i przemijalności przedstawionych obrazów, których siła oddziaływania opiera się na krótkotrwałych wrażeniach estetycznych. Hasior deklarował, że największą wartością jest dla niego „wrażenie z oglądania eksponatów", nie zaś ich „fizyczna trwałość" (1986, s. 11-12). Wspominał o tym często, czym tłumaczył niejako specyfikę swych prac, a także kruchość materii, w której tworzył. Swoistą efemeryczność akcji plenerowych Hasiora podkreśla częsta dematerializacja tworzących je obiektów – giną one w ogniu lub w wodzie wraz z zakończeniem widowiska, a jedynym ich śladem staje się dokumentacja.

Źródła, inspiracje, pierwsze wystawy

Poszukując źródeł teatralnych zainteresowań Hasiora, należałoby przywołać jego doświadczenia z czasów młodzieńczych podróży. W lipcu 1957 roku wraz z kolegami z warszawskiej ASP wyrusza artysta w pierwszą zagraniczną podróż – do Niemiec i Belgii. Na miejscu studenci dorabiają występami z wędrownym teatrzykiem kukiełek, mając w repertuarze jeden tylko spektakl – sztukę Marii Kownackiej *O Kasi, co gąski zgubiła*. Niewiele wiadomo o recepcji tego przedstawienia, pewne jest jednak, że dochód z biletów pozwolił uczestnikom wyprawy na pokrycie części kosztów zagranicznego pobytu.

W 1959 roku, już po ukończeniu studiów, Hasior otrzymuje stypendium rządu francuskiego za pomnik *Ratownikom górskim*, zrealizowany wraz z uczniami Państwowego Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem. Artysta był już wówczas nauczycielem tej szkoły. Stypendium umożliwia mu zorganizowanie kolejnej wyprawy do krajów Europy Zachodniej (Belgia, Francja, Włochy) – odbywa ją motocyklem, a swoje wrażenia opisuje w *Dzienniku podróży* (1987). Hasior wyrusza w listopadzie 1959 roku, a wraca do Zakopanego w marcu 1960 roku. Głównymi przystankami podczas tej podróży są muzea i galerie sztuki, choć istotny wydaje się również pewien epizod teatralny. We Francji Hasior dołącza do studenckiego teatru objazdowego „Piast", grającego dla miejscowej Polonii. W *Dzienniku podróży* notuje:

> Przeżyłem tremę premierowego przedstawienia przed urzędnikami Konsulatu i dwóch innych przedstawień poza Paryżem (St. Quentin i Sens) wśród emigrantów polskich. […] Nasz teatrzyk dostanie auto

> z konsulatu, a my francuską kartę pracy, tak więc wizja podróży po Francji stanie się realna i nie naruszy moich oszczędności (Hasior, 1987, s. 38-39).

Owym premierowym przedstawieniem była *Zemsta* Aleksandra Fredry, w której Hasior grał Wacława. Z notatek wynika, że z teatrem „Piast" młody rzeźbiarz podróżował od stycznia do lutego 1960 roku. W zapiskach datowanych na 23 lutego czytamy:

> Paryż. Dwa dni temu zakończyła się moja „teatralna kariera". Po kilkudniowych występach w rejonie Lille wśród górników polskich, na skutek politycznych różnic ponieśliśmy klęskę finansową – ledwo starczyło na opłacenie sali i koszt przejazdu. Trudno grać komedie wśród ludzi, których życie jest smutnym dramatem (1987, s. 41).

Z tych teatralnych doświadczeń artysta korzystać będzie podczas zajęć z uczniami Szkoły Kenara w Zakopanem. Rozwijane przez niego niekonwencjonalne metody pracy, wykorzystujące nierzadko techniki inscenizacyjne i dramaturgiczne, szczegółowo opisał Marek Jaworski w książce *W kręgu Kenara* (zob. 1968, s. 99-116).

Wernisaże prac Hasiora krytycy opisywali często jako widowiska, misteria, spektakle. Pierwszą indywidualną wystawę artysty w salonie warszawskiego dwutygodnika „Współczesność" w 1961 roku Jaworski wspominał jako zbiór „niezwykłych kompozycji" o „dramatycznej drapieżności i aktywności wobec widza" (1975, s. 28). Obiekty pokazane przez Hasiora zaskakiwały widowiskowym charakterem – „poruszały się […], wybuchały znienacka płomieniem, żarzyły, syczały, terkotały" (s. 28) – pisał dziennikarz.

Znamienny jest również komentarz Piotra Skrzyneckiego w dzienniku „Echo Krakowa", dotyczący wystawy Hasiora w krakowskiej Galerii Krzysztofory w 1962 roku[1]:

> Hasior zorganizował w Krzysztoforach wielkie widowisko. Niemal teatralne, z bijącymi w górę ogniami, blaskami kapiących świec, spiralami rozżarzonymi elektrycznością, tykającymi mechanizmami i wielu podobnymi rozmaitościami. A wszystko to jeszcze urozmaicone kościelną muzyką i zapachami kadzideł (Skrzynecki, 1962, s. 3).

W podobnym tonie pozostają relacje prasowe towarzyszące słynnej wystawie artysty w warszawskiej Zachęcie w 1966 roku:

> Na wernisażu Władysława Hasiora w Zachęcie było tłoczno i ciemno, jedynie przed eksponatami płonęły świece i zaimprowizowane lampki. Artysta zaś celebrował spektakl swej sztuki, wprowadzając zebranych gości w misterium ni to Zaduszek, ni to wtajemniczenia (Kaczmarski, 1967, s. 54).

> Pozorny chaos i natłok przedmiotów sprawiają wrażenie, że widz znalazł się jakby we wnętrznościach Molocha, w labiryncie, gdzie za każdym zakrętem spotyka go niespodzianka. […] Jest w tym zamierzeniu coś z cyrku, coś z happeningu i niewątpliwie coś z życia (Bołdok, 1966, s. 121-122).

Pogłębienie mistycznego, widowiskowego charakteru ekspozycji, na który

zwracali uwagę krytycy, uzyskiwał Hasior nie tylko dzięki zaplanowanej grze światła i cienia, ale także dzięki odpowiednio dobranej oprawie dźwiękowej. Jego wystawom, tak jak i aranżacji prac w autorskiej galerii w Zakopanem, towarzyszyła nieodłącznie muzyka. Hasior doskonale zdawał sobie sprawę z jej szerokich możliwości w zakresie pogłębiania dramaturgii obrazu, budowania atmosfery pokazów oraz prowokowania dodatkowych, nieujawnionych w sferze wizualnej znaczeń. „Częsta obecność muzyki na moich wystawach jest tylko realizacją instynktownych upodobań do efektów teatralnych. Po prostu muzyką dopełniam atmosferę wystawy" – tłumaczył (*Między sztuką i magią*, 1978). Muzyka stała się bardzo istotnym elementem pokazów Hasiora – towarzyszyła zarówno ekspozycjom galeryjnym, jak dużym performansom plenerowym. W sprawozdaniu z wystawy indywidualnej artysty w poznańskiej Galerii BWA w 1967 roku czytamy:

> Już od progu biły pod sklepienie elektryzujące akordy mszy gregoriańskiej, wstrząsające songi żydowskie, *Alleluja* z *Mesjasza…* Wśród stłoczonych setek miłośników sztuki uwijał się sam sprawca i arcykapłan tego misterium, zapalając ognie i dziesiątki świec (Nowak, 1967, s. 8).

Szczególne miejsce pośród wykorzystywanych przez Hasiora utworów zajmuje właśnie przywołany przez krytyka chór *Alleluja* z drugiej części *Mesjasza* Georga Friedricha Händla. Fragment ten pojawiał się w wielu plenerowych widowiskach Hasiora, również tych realizowanych na potrzeby filmów dokumentalnych. Stał się też stałym elementem aranżowanych przez artystę pokazów *Sztandarów żarliwych*, czego dowodzi relacja z nowosądeckiej ekspozycji tych obiektów w 1992 roku:

> Hasior obok ratusza ustawił 50 „żarliwych sztandarów". Otoczyły one rynek niezwykłą poświatą. Ten niezapomniany spektakl rozgrywał się przy dźwiękach „Mesjasza" Haendla. „Alleluja" przeplatało się z trzaskiem płonącego ognia. Mistrz Władysław tymczasem wtopił się anonimowo w kilkutysięczny tłum (*Rok Mistrza Władysława Hasiora…*).

Swym wystawom i pokazom plenerowym Hasior nadawał zwykle ceremonialny charakter, co łączył z próbą oddziaływania na widza w sposób totalny, aktywizowaniem różnych jego zmysłów. Jako główną inspirację takiego modelu relacji z odbiorcą wskazywał jednak nie teatr, a religijne formy kultu:

> Nie głoszę syntetyczności plastyki, muzyki, baletu. To, co robię, to moja najzupełniej prywatna koncepcja. W końcu zjawiska te obserwuje się we wszelkich formach kultu. Każdy ołtarz […] na przykład jest faktem artystycznym o złożonej treści, na którą składają się rzeźby, obrazy, tkaniny, świece […], a całość nabożeństwa uświetniają muzyka i śpiew (Hasior, 1986, s. 10).

Najpełniejszym bodaj przykładem teatralizacji przestrzeni wystawienniczej był sposób zaaranżowania autorskiej galerii Hasiora w Zakopanem, otwartej w lutym 1985 roku. Miejsce od początku zwracało uwagę niezwykle precyzyjną i przemyślaną dramaturgicznie kompozycją obiektów oraz szerokim zestawem bodźców, prowokujących doświadczenie synestezyjne:

> Dla wielu wnętrze kojarzy się ze świątynią, zmuszając niejako do nastroju powagi i refleksji. Zresztą Hasior nie ukrywa, że wzorował

> się na obiektach sakralnych, przejmując od nich metodę „atakowania” niemal wszystkich zmysłów (Szymański, 1985, s. 3).

Tuż po wejściu do galerii uwagę widza przykuwały rozświetlone płomieniami świec eksponaty – wrażenie ich wzajemnej interakcji potęgowały umieszczone w wielu miejscach lustra. Mistyczną aurę budował artysta również za pomocą muzyki. Początkowo były to chorały gregoriańskie, piąta i dziewiąta symfonia Ludwiga van Beethovena czy oratorium Händla. W późniejszym okresie utwory klasyczne zastąpiła kompozycja Krzysztofa Suchodolskiego, z charakterystyczną melancholijną wokalizą – do dziś towarzyszy ona stałej ekspozycji galerii.

W stronę teatru

Co ciekawe, zainteresowanie artysty środkami inscenizacyjnymi dość szybko obrało kierunek zwrotny – oto teatr zaczął upominać się o Hasiora. Już w latach sześćdziesiątych otrzymuje artysta pierwsze propozycje wykonania scenografii teatralnych. Przychodzą one z Teatru Ludowego w Nowej Hucie (*Rewizor*, reż. Józef Szajna) oraz Teatru Polskiego w Warszawie (*Bracia Karamazow*, reż. Jerzy Krasowski). Ostatecznie nie doszło jednak do współpracy Hasiora z tymi instytucjami. W liście do Hanny Kirchner z kwietnia 1967 roku artysta wspomina również o zaproszeniu do realizacji scenografii dla dzieła operowego:

> Czekam i nie wiem, co z wakacjami, czy pomnik w Mławie, czy scenografia do *Halki* pod Krokwią, na którą może bym się zgodził, ale pod warunkiem, że jodły nie szumieć, ale płonąć będą „na gór szczycie” (Kirchner, 2005, s. 54).

Prośba o wykonanie scenografii do *Halki* pojawi się raz jeszcze pod koniec lat sześćdziesiątych ze strony Roberta Satanowskiego, który planował wystawienie utworu Moniuszki w Operze Poznańskiej. Ostatecznie zarówno w pierwszym, jak i w drugim przypadku Hasior współpracy nie podjął. Rzeźby Hasiora pojawiły się natomiast w spektaklu *Krzyk w próżni świata* w reżyserii Tadeusza Jaworskiego (premiera: 20 lutego 1967), zrealizowanego dla Teatru Telewizji. Owocnie zakończyły się również projekty w Teatrze Polskim we Wrocławiu – w latach siedemdziesiątych Hasior wykonał scenografię do dwóch spektakli tejże sceny – *Don Juana* w reżyserii Jerzego Krasowskiego (premiera: 20 lutego 1970) oraz *Gry snów* Strindberga połączonej z *Rzeczą ludzką* Mieczysława Jastruna w reżyserii Krystyny Skuszanki (premiera: 27 lutego 1971). Były to dwie zupełnie różne wizje świata i dwie odmienne koncepcje plastyczne. Scenografię *Don Juana* charakteryzował monumentalizm, bogactwo form, faktur, kształtów, ornamentów i symboli. Scenę wypełniały obiekty pozwalające bez trudu rozpoznać styl artysty: majestatyczne feretrony, sztandary, formy ptakopodobne. Budowały tajemniczy, ekspresyjny i poetycki świat, który przykuwał uwagę widza:

> […] wielkim atutem jest scenografia Władysława Hasiora […] skomponowana z form wiszących (ni to proporców, ni to koni w swobodnym locie) i ekspresyjnych pionowych kształtów na tle czystego horyzontu […], ruchoma, lekka, wygodna, sygnalizuje fazy gry i podąża za sytuacją, i ma do niej stosunek trochę kpiący; niepokoi, choć nie jest natrętna; zapowiada jakieś dziwności i niespodzianki, i nawet grozy, których nie należy jednak traktować zbyt dosłownie i ponuro (Kelera, 1970).

Plastyczne walory scenografii Hasiora wywoływały zachwyt, jednakże jej kompatybilność z pozostałymi elementami przedstawienia budziła pewne zastrzeżenia. Elżbieta Morawiec zwracała uwagę na interpretacyjną rozbieżność w wizjach Hasiora i Krasowskiego (1970). Marta Fik pisała z kolei nie o „scenografii", lecz „wystawie" Hasiora w teatrze:

> Na „scenografię" całość jest zbyt „dekoracyjna", bez związku z innymi elementami przedstawienia i całkowicie pozbawiona troski o zorganizowanie (a nie zapełnienie) przestrzeni sceny. Na dekorację za wiele tu z kolei aranżacji, aluzji i filozoficznych podtekstów. […] Jeśli traktować poszczególne obrazy jako kolejne ekspozycje – wystawę w Teatrze Polskim uznać trzeba za udaną […]. Gdy rozpatrywać tę „scenografię" jako element przedstawienia – element istotny a nie tylko wizualnie zachwycający – refleksje stać się muszą bardziej krytyczne (Fik, 1970, s. 22).

Sąd autorki niepozbawiony jest racji. Nawet krytycy entuzjastycznie nastawieni do projektu artysty zwracali uwagę na fakt, że stanowi on raczej „sceniczną kompozycję przestrzenną" (Bąk, 1970), aniżeli tradycyjną, funkcjonalną scenografię teatralną. Na fotografiach ze spektaklu obiekty Hasiora niemal w każdym kadrze wysuwają się na plan pierwszy, zagarniają przestrzeń, sprawiają wrażenie autonomicznej instalacji scenicznej. „Nie mam umiejętności liczenia się z warunkami: autorem, aktorami, światłem" – przyznawał artysta – „Ja robię mój prywatny teatrzyk dla największego aktora, jakim jest wyobraźnia widza" (*Jarmark form*, 1967, s. 1).

Scenografię do *Rzeczy ludzkiej* w reżyserii Skuszanki cechuje już jednak surowość i kompozycyjny rygor. Hasior w pewnym sensie poskramia swoje

zapędy widowiskowe, oddając pierwszeństwo literaturze: wierszom Mieczysława Jastruna organizującym strukturę przedstawienia oraz *Grze snów* Augusta Strindberga, stanowiącej ich dopełnienie:

> Działanie scenograficzne Hasiora odbywa się tu na dwóch planach: mobilnego tła i wielofunkcyjnych rekwizytów, elementów „wnętrzarskich", z których aktorzy budują zmienne, symboliczne architektury kolejnych scen, wydzielają nimi odcinki przestrzeni i jej różne plany. Te elementy są proste i agresywne w kolorze, utrzymane głównie w czerwieni, bieli i tonach brunatnych. […] Na tle tych czystych i surowych powierzchni barwnych grają jak swoisty Hasiorowy *collage* naturalistyczne, zużyte przedmioty: stara szafa, obdrapany dziecinny wózek, rower, wiadro… (Kirchner, 1971, s. 36).

Hasior dość szybko zorientuje się, że projektowanie scenografii dla teatru niesie duże ryzyko utraty własnej autonomii. Zrezygnuje zatem z tworzenia projektów scenograficznych na zamówienie, lecz wciąż chętnie będzie dzielił się z twórcami teatru gotowymi obiektami.

Galeria Hasiora w Zakopanem stała się miejscem licznych prezentacji teatralnych – z założenia ich tłem miały być prace artysty (zob. *Seans z Hasiorem*, 1985). Koordynacją tych działań zajmował się przede wszystkim zaprzyjaźniony z Hasiorem krakowski reżyser Andrzej Maj. Z jego inicjatywy w galerii zorganizowano szereg poetyckich widowisk, zainspirowanych jej wnętrzem i eksponatami. Najczęściej brali w nich udział krakowscy aktorzy i muzycy. Jednym z najważniejszych widowisk Maja zrealizowanych w Galerii Hasiora i bezpośrednio nawiązującym do twórczości artysty był *Abbadon*.

Anioł Zagłady – spektakl Teatru TV (1994). Zdjęcia realizowano we wnętrzach galerii oraz w plenerach tatrzańskich. Poetycką opowieść o twórczości rzeźbiarza zestawiono z poezją Zbigniewa Herberta, Czesława Miłosza, Wisławy Szymborskiej oraz fragmentami książki Ernesta Sabato. W spektaklu wzięli udział Dorota Pomykała, Dorota Segda, Jerzy Trela, Jerzy Bińczycki i Edward Lubaszenko, zaś muzykę skomponował Zygmunt Konieczny. Podobna w założeniach była realizacja telewizyjna *Zawód – artysta*[2], przygotowana pod kierunkiem Maja – obrazy nagrane w galerii ponownie połączono z fragmentami plenerowych akcji efemerycznych Hasiora. W 1989 roku Andrzej Maj wraz ze Stanisławem Zajączkowskim wyreżyserowali w galerii widowisko muzyczne *Śpiewające sztandary*, w którym jako scenografię wykorzystano wybrane sztandary Hasiora. Liryki do poszczególnych obiektów napisał Marek Grechuta, który był również głównym wykonawcą prezentowanych utworów, obok Grażyny Treli czy Ewy Telegi[3]. Istotna wydaje się również współpraca Hasiora z Robertem Jakobssonem, założycielem i dyrektorem szwedzkiego Teater Albatross. Twórcy spotkali się podczas wystawy Hasiora w Tallinie w 1989 roku. Zafascynowany twórczością Hasiora Jakobsson zaproponował mu wykonanie solowego performansu „wśród jego obiektów galeryjnych" (zob. Berglund, 1991, s. 15). Spektakl *Den Brinnande Mannen* (*Płonący człowiek*) odbył się po raz pierwszy podczas retrospektywnej wystawy Hasiora w galerii miejskiej w Södertälje w 1989 roku[4]. Performans podzielony został na piętnaście części, z których każda odsyłała do innej pracy zakopiańskiego rzeźbiarza (zob. scenariusz *Utstallning i samband med Teater Albatross forestallning „Den Brinnande Manne"*). W Södertälje spektakl został pokazany trzy razy, budząc entuzjazm zarówno Hasiora, jak i lokalnej publiczności. Zaowocowało to dalszą współpracą artystów – Jakobsson wykonywał swój performans również podczas wystaw artysty w Helsinkach i

Brukseli. Ostatecznie spektakl pozostał w repertuarze Teatru Albatross – za zgodą rzeźbiarza wykonano repliki oryginalnych obiektów[5].

Akcje efemeryczne Hasiora

Już odsłonięcia pierwszych pomników i rzeźb plenerowych pozwalają zaobserwować rozwijane przez Hasiora zainteresowanie ideą kolektywnego zgromadzenia o charakterze ceremonialnym, w którym zarówno publiczność, jak i sam artysta mają określone role. Inauguracja *Prometeusza rozstrzelanego* (czyli pomnika *Pamięci rozstrzelanych partyzantów*) w Kuźnicach w 1964 roku przyciągnęła blisko sześć tysięcy osób, przekształcając się w duże widowisko[6]. Podobny charakter miały odsłonięcia innych realizacji pomnikowych i rzeźbiarskich, takich jak *Żelazne organy* na przełęczy Snozka niedaleko Czorsztyna (1966), *Golgota* w Montevideo (1969), *Płonąca Pieta* (1972) w Humlebæk pod Kopenhagą, *Słoneczny rydwan* w Södertälje w Szwecji (1973) czy wreszcie *Ogniste ptaki* w Szczecinie (1975). Plenerowe pokazy rzeźb i pomników Hasiora – nawet te zaaranżowane dla mniejszej grupy odbiorców – jawią się jako widowiska o rozbudowanej dramaturgii i precyzyjnym scenariuszu[7]. Sam artysta gra w nich rolę reżysera albo też mistrza ceremonii – najczęściej przemieszcza się z zapaloną pochodnią między widzami, by za pomocą ognia ożywiać obiekty, nadawać im nowe znaczenia, rozpalać „pożar wyobraźni”. W plastycznych performansach Hasiora, w jakie przekształcają się odsłonięcia jego plenerowych realizacji rzeźbiarskich, żywioły odgrywają szczególną rolę:

> Podlegają zamierzonej teatralizacji i wraz z innymi środkami wyrazu (gestem, symboliką ruchów, warstwą dźwiękową) decydują o ceremonialnym charakterze tych zdarzeń. […] Nie są dodatkiem

> wzbogacającym monument, lecz jego integralną częścią. Ich oddziaływanie, jak w przypadku ognia, jest ograniczone czasowo, ulotne i efemeryczne. To spostrzeżenie prowadzi z kolei do wniosku, że swój najpełniejszy kształt rzeźby plenerowe Hasiora osiągają w momencie ich zaplanowanej publicznej prezentacji: wtedy, gdy płoną, podpalone przez artystę; gdy wywołują zbiorowe emocje i asocjacje; gdy manifestują swą performatywną moc (Figzał-Janikowska, 2021b, s. 11).

Poza widowiskowymi pokazami związanymi z konkretnymi monumentami Hasior organizował także szereg autonomicznych akcji efemerycznych, sytuujących się na styku sztuk plastycznych i teatru, o ściśle wyznaczonych ramach czasowo-przestrzennych. Obejmują one zarówno duże, masowe wydarzenia, jak *Pochód sztandarów* w Łącku (1973), *Żarliwe sztandary* w Drawsku Pomorskim (1979) i Nowym Sączu (1988 i 1992) czy *Totemy* w Jazowsku (1987), jak również kameralne pokazy, tworzone na potrzeby filmów dokumentalnych i fabularnych: *Przeprawa/Konni sprzymierzeńcy* (1970), *Strącenie aniołów* (1982), *Ostatni koncert* (1982), *Gorejące drzewo* (1982) czy wreszcie *Koła solarne* (1988). Tym, co charakteryzuje wszystkie te zdarzenia jest ich ulotność, niepowtarzalność czy też charakterystyczne dla performansu „znikanie”, objawiające się w tym przypadku poprzez dematerializację wykorzystanych obiektów.

Pojęcie akcji efemerycznej to termin ukuty raczej przez krytyków twórczości Hasiora – podczas moich kwerend i licznych spotkań z osobami bliskimi artyście nie udało mi się znaleźć dowodów no to, aby sam Hasior kiedykolwiek określał w ten sposób swoje działania. Pewne jest jednak, że akceptował ów termin w znacznie większym stopniu niż powszechnie używane w drugiej połowie XX wieku pojęcie happeningu. Wielokrotnie

podejmowane przez krytyków próby włączenia niektórych działań Hasiora w ten drugi nurt bynajmniej nie znajdowały aprobaty artysty. „Ogromnie się boję tzw. happeningu […] bo bardzo nie gustuję w tej metodzie demonstrowania pomysłów" (Osiatyński, 1972, s. 4) – mówił. Choć integracja z widzem pozostawała kwestią kluczową, to jednak w swych działaniach performatywnych Hasior starał się zwykle ograniczać działanie przypadku na rzecz możliwej kontroli przebiegu widowiska. Jego pokazy plenerowe, w tym performanse z udziałem publiczności, charakteryzował ściśle zaplanowany układ kompozycyjny i przemyślana dramaturgia. Działania skoncentrowane wokół obiektów plastycznych przybierały więc często formę rozbudowanych, widowiskowych procesji, jak *Pochód sztandarów* w Łącku (1973), marsz z płonącymi pochodniami przez centrum Södertälje podczas inauguracji *Rydwanu skandynawskiego* (1976) czy wreszcie barwny korowód asamblaży i sztandarów, jakim była *Przeprowadzka* (1984) artysty z internatu Szkoły Kenara do nowej pracowni przy ulicy Jagiellońskiej w Zakopanem[8].

Monika Szczygieł-Gajewska, monografistka twórczości Hasiora, wywodzi akcje efemeryczne z wcześniejszych prac scenograficznych artysty i jako pierwszą z nich wskazuje wspomniany *Pochód sztandarów* w Łącku[9]. Można jednak polemizować z tą tezą, przede wszystkim z dwóch powodów. Po pierwsze, zainteresowanie Hasiora teatrem i teatralnymi środkami wyrazu jest znacznie wcześniejsze aniżeli jego projekty scenograficzne w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Jak starałam się dowieść, wywodzić należy je jeszcze z czasów studenckich, a następnie okresu pierwszych indywidualnych wystaw. Po drugie, *Pochód sztandarów* jest rzeczywiście pierwszym tak dużym widowiskiem zaaranżowanym przez artystę dla masowej publiczności, jednakże – jak zaznaczono we wstępie tego podrozdziału – już pierwsze ceremonie odsłonięcia tworzonych przez Hasiora pomników czy rzeźb plenerowych zyskiwały często charakter efemerycznych, performatywnych

pokazów.

W latach sześćdziesiątych (a zatem znacznie wcześniej niż scenografie dla Teatru Polskiego we Wrocławiu) Hasior zaczyna tworzyć rzeźby „wyrywane z ziemi" (zob. Hasior, 1991, s. 6), które następnie podpala przy udziale publiczności. Były to widowiska niezwykle ekspresyjne, pełne dramatyzmu, opierające się w dużej mierze na wrażeniach zmysłowych, obrazach ulotnych i znikających. Podczas tych pokazów manifestowała się również performerska osobowość artysty – bycie wśród publiczności, jawne i aktywne uczestnictwo w pokazie, chęć kontrolowania przebiegu widowiska, a przede wszystkim dążenie do uruchamiania wyobraźni widza za pomocą sugestywnych środków wyrazu. Już w inauguracyjnych pokazach rzeźb plenerowych objawia się zatem Hasiorowy „teatr żywiołów", rozwijany następnie w autonomicznych, niezwiązanych bezpośrednio z rzeźbą, działaniach performatywnych.

Najbardziej znane, bo utrwalone w filmowych kadrach i fotografiach, akcje efemeryczne artysty powstają w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Niemniej jednak swoisty „manifest efemeryczny" Hasior ogłasza według mnie w 1968 roku podczas performansu dokamerowego *Płonące skrzypce*, zrealizowanego na potrzeby filmu dokumentalnego Grzegorza Dubowskiego[10]. Akt podpalenia skrzypiec przed kamerą został potraktowany przez artystę jako pretekst do wyrażenia własnego stosunku do zjawisk plastycznych:

> Nie demonstruje się przedmiotów za to, że są bogate i trwałe, ale za to, że potrafią budzić echa problemów humanistycznych, stawiać widza w rozterce, wywoływać refleksje. Bardzo bym chciał, żeby

> właśnie owe refleksje i uruchomione przez moje eksponaty wrażenia były trwalsze niż ich fizyczna siła (Hasior, 1986, s. 11-12).

Płonące skrzypce uznać można za zapowiedź wielu późniejszych realizacji artysty o charakterze performatywnym. W większości przypadków ich nieodłącznym elementem będzie ogień – żywioł, któremu nadawał Hasior szczególne znaczenie:

> Nic tak nie rozpłomienia wyobraźni jak właśnie ogień […] z jego czarem magicznym, sakralnym, utylitarnym, groźnym, gdy jest żywiołem wojny i kojącym, gdy przyjmuje skalę i formę ogniska domowego. Pokazuję w swoim eksponacie ogień jako niezwykle ważny fakt ekspresji, który budzi wszystkie atawistyczne znaczenia religijne, filozoficzne, obyczajowe (1986, s. 38).

Żywioły w twórczości artysty wchodzą w symbiotyczną relację nie tylko z obiektem, lecz także z pejzażem, który go otacza. Dla wielu akcji efemerycznych Hasiora owym tłem środowiskowym będzie górski pejzaż Podhala. Ma to istotny związek ze szczególnym stosunkiem do natury, którą uważał artysta za główne źródło inspiracji: „[…] patrząc na zjawiska przyrody mnie otaczające nie podpatruję jej kształtów, kolorów. Podpatruję dramat istniejący w przyrodzie” (Hasior, 1968). To właśnie w podhalańskich projektach plenerowych najpełniej bodaj objawia się próba wprzęgnięcia natury w proces formowania dzieła, a także wyrażenia jej pełnej napięć i dramatyzmu relacji z człowiekiem.

Wiele z akcji efemerycznych artysty powstało na potrzeby filmów dokumentalnych – obrazów Jerzego Passendorfera, Grzegorza Dubowskiego

czy Andrzeja Maja. Filmy traktował Hasior jako okazję do eksplorowania nowych warunków przestrzennych, nowych możliwości materii i żywiołów. „Mając do czynienia z filmem, jadę czasem w plener bez narzędzi, bez tworzywa. Rozglądam się i wybieram materię i narzędzia" (*Seans z Hasiorem*, s. 1) – mówił artysta. W taki sposób powstały *Płomienne Anioły*, ośmiometrowe figury zrobione z desek, wideł, grabi, kos i kół od wozu. Nawiązywać miały do wiejskich chochołów, strachów na wróble i totemów – słowem różnych widm, jakie spotkać można w krajobrazie polskim (zob. Kiemystowicz, 1989). W performansie, zrealizowanym na potrzeby dokumentu *Hasior* Jerzego Passendorfera (1982), figury aniołów „powstają" z ziemi, następnie trawi je ogień. Akcję zarejestrowano w Krościenku nad Dunajcem, na terenie tartaku. Scena ta budzi skojarzenie z kulminacyjnym momentem filmu *Wezwanie* Wojciecha Solarza (1971), w którym główny bohater – wiejski artysta amator – inicjuje podobny, groźny w skutkach spektakl płonących strachów. Wszystkie obiekty rzeźbiarskie do filmu Hasior wykonał wówczas podobną metodą.

Przywołany dokument Passendorfera to najszerszy zbiór zarejestrowanych przez kamerę performansów plenerowych Hasiora. Wszystkie z nich zaaranżowano na Podhalu, w okolicach Zakopanego. Figury płonących aniołów powracają w akcji *Strącenie aniołów*, którą zarejestrowano w Kuźnicach. Obiekty artysta wykonał tym razem ze sklepowych manekinów – zostały one przypięte do lin wspinaczkowych, dzięki którym zjeżdżały z Nosala do jeziora w Kuźnicach. Choć Hasior nie był do końca zadowolony z filmowej rejestracji akcji, to jednak pozwala ona uchwycić szczególny rodzaj dramatyzmu wykreowanych przez niego obrazów. Poza oczywistym skojarzeniem z tematem biblijnym, na plan pierwszy wysuwa się tu nagość płonących aniołów o sylwetkach kobiet, przymusowo lądujących w wodzie, gdzie zaznać mają ukojenia i oczyszczenia[11].

Na potrzeby filmu Passendorfera Hasior zaaranżował również dwa pokazy sztandarów. Ich ekspozycja na Antałówce obejmowała zarówno tradycyjną procesję (uczestniczyli w niej mężczyźni w strojach góralskich) oraz pokaz na wietrze. Ideą łączącą obie akcje była próba ukazania tych majestatycznych obiektów „między niebem a ziemią" (zob. *Seans z Hasiorem*, s. 1). Realizacją tego zamierzenia w sensie dosłownym miał być pokaz sztandarów fruwających na wietrze. Hasior wykorzystał w tym celu balony meteorologiczne, do których przymocowano obiekty:

> Wpadłem na pomysł, by tym razem nie urządzać plenerowych procesji. Tylko by sztandary fruwały między niebem a ziemią. Udało się wystarać o pięć balonów meteorologicznych napełnionych helem. Jeden od razu uciekł nam w kosmos. Pozostały cztery. […] Intencją było zrobić coś niecodziennego. […] Unosi je domniemana idea ponadziemska, że fruwają sobie na skrzydłach swojej poezji (jeśli ją dostrzegacie) (Kiemystowicz, 1989, s. 3).

W rejestracji filmowej performansu nie widać tego rozwiązania technicznego – ujawniają je natomiast zdjęcia z Notatnika Fotograficznego Hasiora. Artyście nie udało się puścić w niebo wszystkich przygotowanych wówczas sztandarów (było ich około dwudziestu), dlatego zaaranżowano drugi pokaz – tradycyjną procesję przemierzającą wzgórze. Sztandary nieśli wówczas górale w regionalnych strojach, co budować miało związek między symboliką obiektów a krajobrazem, w którym są prezentowane[12].

Jedną z najsłynniejszych akcji efemerycznych artysty (zarejestrowaną pierwotnie przez Passendorfera, lecz powielaną we fragmentach także w innych filmach dokumentalnych) jest *Ostatni koncert*. Dwudziestominutowy

performans, który odbył się na Antałówce, postrzegać można jako rozwiniętą, plenerową wersję performansu dokamerowego *Płonące skrzypce*. Hasior nawiązuje tu bowiem do tego samego zabiegu – instrument muzyczny, w tym przypadku fortepian, potraktowany został przez artystę jako obiekt plastyczny, źródło nowych znaczeń, całkowicie przeciwstawnych kulturowym oczekiwaniom:

> Inność wyeksponowania tego instrumentu polegała na tym, że stał on nie na parkiecie i nie w pozycji poziomej, lecz pionowej. Klawiatura znajdowała się na wysokości ludzkiej twarzy. Z boku zainstalowałem kółeczko. Można było nim kręcić jak korbką w katarynce. […] Tu grało się ostatni raz z poświęceniem, gdyż […] klawisze zastąpiłem nożami skierowanymi ostrzem w stronę palców (*Przeciw „zawałowi wyobraźni" i „paraliżowi rozsądkiem"*, 1999, s. 16).

Fortepian Hasiora spłonął na wzgórzu, na tle podhalańskiego krajobrazu, wcześniej wywołując „muzyczny pożar" – dźwięki pękających strun i spadających na ziemię fragmentów pudła rezonansowego stanowić miały właściwą treść koncertu[13].

Akcje efemeryczne zarejestrowane w filmie Jerzego Passendorfera mogą sprawiać wrażenie spektakularnych widowisk zaaranżowanych dla szerokiej widowni. W rzeczywistości jednak nigdy takimi nie były. Wymykają się nawet tradycyjnej definicji widowiska, zgodnie z którą wymaga ono stojącego na drugim biegunie obserwatora – tego, który podziwia i jednocześnie dystansuje się od zdarzenia. Takimi obiektywnymi obserwatorami nie mogli być członkowie zespołu realizatorskiego obecni na planie filmowym. Ich

bezpośrednie zaangażowanie w przygotowanie „akcji" kłóciłoby się bowiem z ideą dobrowolnego, niewymuszonego odbioru dzieła. Niemniej jednak obecność widza nie musi stanowić warunku performatywności tych zdarzeń – wynika ona bowiem z samego aktu dokumentowania, a następnie przedstawienia tej dokumentacji szerszemu gronu odbiorców. W przypadku wielu pokazów plenerowych Hasiora dokument staje się jedynym sposobem dostępu widza do rzeczywistości performansu, co podnosi rangę samej dokumentacji (zob. Auslander, 2014).

Jedynie zapis filmowy i fotograficzny potwierdza także realizację spektakularnej i niezwykle rozbudowanej pod względem dramaturgicznym akcji efemerycznej *Koła solarne* z 1988 roku, w archiwaliach figurującej również jako *Święto wiosny*[14]. Akcja podpalenia kół solarnych nie doczekała się komentarzy prasowych ani relacji świadków – był to performans dokamerowy, zrealizowany u podnóża Nosala w Zakopanem. Hasior określał go jako swój najbardziej udany „występek plenerowy":

> Od dawna nosiłem w sobie pomysł, aby wskrzesić jeden z prasłowiańskich obyczajów, a mianowicie zapalenie kół solarnych. Było to praktykowane przez wiele ludów przedchrześcijańskich. […] Dawniej u nas, w tę najkrótszą noc, na pagórkach, na szczytach większych gór paliło się wielkie ogniska. A gdzie indziej z wysokiej polany staczało się w dół koła owinięte kwiatami. Te koła płonęły i w tamtych mrocznych czasach musiały wpaść do rzeki, stawu albo jeziora, by przekazać wodzie swoją „żarliwość". Woda zabierała tę energię ognistą do morza i parując – oddawała ją słońcu. […] Niestety, na końcu mojej polany nie było wody. Musiałem tam postawić gromadę chochołów (*Przeciw „zawałowi wyobraźni"…*, 1999, s. 17).

W plenerowej akcji podpalenia kół solarnych brali udział aktorzy (między innymi Ewa Telega i Zbigniew Bielski). Osadzone w naturalnej scenerii widowisko rozpoczynał witalny taniec czterech dziewcząt ubranych w białe, zwiewne suknie. Taniec przechodził w barwny korowód z toczącymi się kołami solarnymi. Cała pierwsza część, prezentująca beztroskie zabawy młodych kobiet, przywodziła na myśl „wiosenne korowody" z pierwszego aktu *Święta wiosny* Strawińskiego, choć Hasior nie wspominał o tej inspiracji. Punktem zwrotnym w dramaturgii widowiska był moment przekroczenia przez aktorki ognistej linii, która sprawiała, że koła zaczęły płonąć. Rytuał znalazł swój finał w zaaranżowanym u podnóża gór kręgu chochołów – słomianych kukieł rozpostartych na metalowych palach. Tutaj rusałki wykonały swój ostatni, frenetyczny taniec, po czym uciekły ku górskim szczytom. W miejscu paleniska pozostały jedynie metalowe korpusy kół oraz sczerniałe krzyże – elementy ukrytej konstrukcji, na której zainstalowane były chochoły.

Wykorzystane przez Hasiora koła solarne nawiązywały zarówno do symboliki słowiańskiej, jak i dekoracyjnych motywów ludowych. Solarną ikonografię wykorzystywano też w chrześcijaństwie, co wskazuje kolejny trop interpretacyjny. W widowisku Hasiora wszystkie te motywy splatały się ze sobą – kwieciste emblematy, białe suknie dziewcząt, słomiane kukły, które po podpaleniu zamieniają się krzyże, wreszcie żywioły ognia i ziemi. W tym szerokim zakresie konotacji najsilniejszy wydaje się jednak wątek pogańskiego rytuału, symbolizującego odradzanie się życia i przyrody.

***

Hasiora określano mianem maga, iluzjonisty, szamana, demiurga, inscenizatora czy wreszcie reżysera. Operowanie teatralną metaforyką stało się znakiem rozpoznawczym poświęconych mu tekstów krytycznych, których

autorzy zwracali najczęściej uwagę na szeroki zestaw środków wyrazu stosowanych przez artystę, umiejętność plastycznego „inscenizowania" egzystencjalnych i filozoficznych dylematów, a także eksponowanie dramatyzmu i napięć wynikających z połączenia przeciwstawnych sobie tworzyw, emblematów, żywiołów.

Omówione w niniejszym artykule mniej zbadane obszary twórczości Hasiora – widowiskowe odsłonięcia płonących rzeźb i pomników, teatralizowane wernisaże, projekty scenograficzne, uroczyste pochody sztandarów, wreszcie liczne akcje efemeryczne tworzone na potrzeby filmów dokumentalnych – wskazują na bardzo szeroki zakres performatywnej działalności artysty. Istotny jest fakt, że niemal we wszystkich tych zdarzeniach obcujemy nie tylko z samym dziełem, ale także z jego twórcą. Obecność Hasiora jako inicjatora performatywnych pokazów wysuwa się na plan pierwszy, przykuwa uwagę – nierzadko sprawia, że widz podąża wzrokiem przede wszystkim za artystą, w drugiej zaś kolejności za obiektem. Hasior staje się zatem nie tylko sprawcą, ale i częścią widowiska. Na podsumowanie tych rozważań warto wrócić do przywołanego we wstępie pytania Hanny Kirchner: „Czy Hasior jest rzeźbiarzem?". Jest nim, można odpowiedzieć – a ponadto jest kimś więcej – równocześnie scenografem, architektem, reżyserem, a przede wszystkim performerem.

Wzór cytowania:

Figzał-Janikowska, Magdalena, *Władysław Hasior: od rzeźby do performansu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, DOI: 10.34762/t100-bh02.

Autor/ka

Magdalena Figzał-Janikowska

Magdalena Figzał-Janikowska (magdalena.figzal@us.edu.pl) – teatrolog, kulturoznawca, doktor nauk humanistycznych. Adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Recenzentka teatralna, autorka książki *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym* (2017), redaktorka książek *Dramat i doświadczenie* (2014) i *Pisanie dla sceny – narracje współczesnego teatru* (2019). Prowadzi badania poświęcone muzyce scenicznej oraz eksperymentalnym formom teatru muzycznego. Numer ORCID: 0000-0002-6913-2648.

Przypisy

1. O popularność tej wystawy Hasiora miał być zazdrosny Tadeusz Kantor, który podczas jej finisażu wypomniał artyście, że: „popełnił wielki nietakt wystawiając swoje rupiecie w tak sławnej galerii". Zob. *Hasior mówi…* (1998, s. 25).
2. Nagranie nie zawiera daty produkcji. Po rozmowach z aktorami i realizatorami udało się ustalić, że część zdjęć zarejestrowano pod koniec lat osiemdziesiątych, całość natomiast prawdopodobnie ujrzała światło dzienne w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych.
3. Spektakl został zarejestrowany przez TVP i wyemitowany w 1996 roku pod tytułem *Pęknięte niebo – recital Marka Grechuty*. Na scenie pojawił się wówczas Hasior, któremu dedykowano utwór *Sztandar przewodnika*.
4. Z zachowanej dokumentacji wynika, że grany był wówczas pod zmienionym tytułem jako *Elddopet*. Zob. *Offentligt Seminarium. Władysław Hasior retrospektivt* [program wydarzeń towarzyszący wystawie], Archiwum Södertälje Konsthall. Syg. Władysław Hasior 18.3-30.4 INKL S/V.
5. Na temat współpracy Jakobssona z Hasiorem oraz dalszych losów spektaklu zob. Robert Jakobsson, *About Robert Jakobsson and Teater Albatross. Activities in Poland. A personal background*, 6 XI 2014 [datowane wspomnienia, dokument elektroniczny].
6. Zob. relacje prasowe z tego zdarzenia: „Echo Krakowa" 1964 nr 228 oraz „Gazeta Krakowska" 1964 nr 231.
7. Więcej na temat przebiegu i dramaturgii tych pokazów zob. Figzał-Janikowska, 2021b, s.144-145.
8. Szczegółowa analiza tych uroczystych pochodów przedstawiona została w: Figzał-Janikowska, 2021a.
9. Wydarzenie miało uświetnić coroczną imprezę lokalną, Święto Kwitnącej Jabłoni w Łącku. Więcej na ten temat zob.: Osiatyński,1972, a także Urbaniec, 2008, s. 81-83.
10. Film *Władysław Hasior* (znany też jako *Portret Władysława Hasiora*), reż. Grzegorz Dubowski, TVP 1968.
11. Połączenie żywiołu ognia i wody było chętnie eksplorowanym przez artystę zestawieniem, któremu nadawał różne znaczenia. Wspomnieć warto chociażby płonącego *Prometeusza rozstrzelango*, z bijącym źródłem wody w kamiennej bryle, czy niezrealizowane projekty szklanych pomników, z których część opierała się właśnie na połączeniu tych dwóch żywiołów. Zob. Archiwum MOCAK-u, teczki z dokumentacją, MSWK/AWH/19 oraz

MSWK/AWH/20.
12. Rodzaj dramaturgii, jaką tworzyć miał wybrany sposób ekspozycji sztandarów, był zwykle ściśle dostosowany do okoliczności i miejsca pokazu. Ta zależność staje się doskonale widoczna w projektach *Sztandarów żarliwych* – akcjach efemerycznych, którymi uświetnia artysta ważne uroczystości miejskie. Zob. Figzał-Janikowska, 2021a.
13. Hasior chciał uzupełnić nagranie filmowe dźwiękiem palącego się fortepianu. Nie udało się jednak zarejestrować dźwięku podczas trwania performansu, gdyż okazało się to zbyt niebezpieczne dla akustyka. Ostatecznie w nagraniu wykorzystano muzykę Henryka Kuźniaka, nad efektami dźwiękowymi pracował Wojciech Harasiewicz.
14. Rejestracja tego performansu włączona została do spektaklu telewizyjnego *Zawód – artysta*, zrealizowanego pod kierownictwem Andrzeja Maja.

Bibliografia

Auslander, Philip, *Performatywność dokumentacji performansu*, tłum. K. Dudzińska, [w:] *Re//Mix. Performans i dokumentacja*, red. T. Plata, D. Sajewska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Komuna//Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

Bąk, Bogdan, *Współczesny Don Juan*, „Słowo Polskie" 15 III 1970, http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/216849/wspolczesny-don-juan [dostęp: 8 IX 2021].

Berglund, Karin, *Teater med. Eldiga scener*, „DN Kultur" 16 II 1991.

Bołdok, Sławomir, *Kronika plastyczna. Władysław Hasior*, „Życie i Myśl" 1966 nr 12.

Dembowska, Julita, *O sztandarach i teatralności Hasiora*, „Teatr Lalek" 2021 nr 2-3.

Dubowski, Grzegorz, *Władysław Hasior* [film dokumentalny], TVP 1968.

Figzał-Janikowska, Magdalena, *Sztandary, pochody, procesje – o integracyjnej funkcji sztuki Władysława Hasiora*, 19 III 2021a [wykład dla Instytutu Teatralnego w ramach projektu *Performanse plastyczne Władysława Hasiora*],https://www.youtube.com/watch?v=iJFprtM5DQM [dostęp: 8 IX 2021].

Figzał-Janikowska, Magdalena, *Teatr żywiołów Władysława Hasiora*, „Teatr Lalek" 2021b nr 2-3.

Fik Marta, *Wystawa Hasiora w teatrze*, „Teatr" 1970 nr 14.

Hasior mówi…, z Władysławem Hasiorem rozmawiał Stanisław Zawiśliński, „Sztuka" 1998 nr 7-12.

Hasior, Władysław, *Dziennik podróży motocyklem do Francji i Włoch*, Sądecka Oficyna Wydawnicza, Nowy Sącz 1987.

Hasior, Władysław, *Myśli o sztuce*, Sądecka Oficyna Wydawnicza, Nowy Sącz 1986.

Hasior, Władysław, *O rzeźbach wyrywanych z ziemi*, spisał Jan Z. Brudnicki, „Zielony Sztandar", nr 42 (1991).

Hasior, Władysław, wypowiedź w: *Sam na sam*, TVP 1974.

Hasior, Władysław, wypowiedź w: *Hasior*, reżyseria Grzegorz Dubowski, TVP 1968.

Jarmark form, z Władysławem Hasiorem rozmawiała Krystyna Nastulanka, „Polityka" 1967.

Jaworski, Marek, *W kręgu Kenara*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1968.

Jaworski, Marek, *W teatrze sztuki*, „Trybuna Ludu" 1977 nr 46.

Jaworski, Marek, *W teatrze Władysława Hasiora*, „Sztuka" 1975 nr 2.

Kaczmarski, Janusz, *Przegląd galerii warszawskich (listopad – grudzień 1966)*, „Przegląd Artystyczny" 1967 nr 2.

Kelera, Józef, *Seria klasyczna*, „Odra" 1 IV 1970, http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/215268/seria-klasyczna [dostęp: 8 IX 2021].

Kiemystowicz, Antoni, *Twórca pomników chwili*, „Gazeta Krakowska" 1989 nr 270.

Kirchner, Hanna, *Hasior: opowieść na dwa głosy*, Rosner i Wspólnicy, Warszawa 2005.

Kirchner, Hanna, *Scenografia Władysława Hasiora*, „Projekt" 1971 nr 4.

Kirchner, Hanna, *Teatr plastyczny Władysława Hasiora*, „Współczesność" 1961 nr 14.

Między sztuką i magią, z Władysławem Hasiorem rozmawiała Ewa Lenart, „Trybuna Ludu" 1978 nr 306.

Micińska, Anna, *Hasior*, Arkady, Warszawa 1983.

Morawiec, Elżbieta, *Don Juan i teatr nieba*, „Życie Literackie" 5 IV 1970, http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/216843/don-juan-i-teatr-nieba [dostęp: 8 IX 2021].

Nowak, A., *Balet form*, „Panorama" 1967 nr 14.

Osiatyński, Wiktor, *Jak Hasior uświęcił sztukę*, „Kultura" 1972 nr 22.

Przeciw „zawałowi wyobraźni" i „paraliżowi rozsądkiem", z Władysławem Hasiorem rozmawiał Zygmunt Trześniowski, „Przegląd Artystyczno-Literacki" 1999 nr 1-2.

Rok Mistrza Władysława Hasiora. Był po prostu plastykiem [materiały archiwalne MCK Sokół w Nowym Sączu], http://www.archiwum.mcksokol.pl/693,17194,Rok_Mistrza_Wladyslawa_Hasiora__Byl_po_pr

ostu_plastykiem___.htm [dostęp: 8 IX 2021].

Seans z Hasiorem, z Władysławem Hasiorem rozmawiał Adam Klaczyński, „Związkowiec" 1985 nr 20.

Skrzynecki, Piotr, *Z sal wystawowych. Hasior i Dymny*, „Echo Krakowa" 1962 nr 148.

Szymański Andrzej, *Hasior zostanie odkryty!*, „Echo Krakowa" 1985 nr 40.

Urbaniec, Andrzej, *Z domowego archiwum*, „Almanach Łącki" 2008, nr 8.

Utstallning i samband med Teater Albatross forestallning „Den Brinnande Manne") [scenariusz spektaklu], Archiwum Södertälje Konsthall, Syg. Władysław Hasior 18.3-30.4 INKL S/V.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/wladyslaw-hasior-od-rzezby-do-performansu*