

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Katarzyny Wincenciak *"Kino" Władysława Hasióra. Intertekstualność i performatywność w kontekście slajdów z archiwum artysty* napisanej pod kierunkiem dr hab. Marty Leśniakowskiej, prof. Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk

Pani mgr Katarzyna Wincenciak chce nadać *Kinu* (i przezroczom wykorzystywanym w *Kinie*) status pełnoprawnego dzieła sztuki i jednocześnie uczynić go centralną częścią całej twórczości Władysława Hasióra (s. 5, 30). *Kino* według doktorantki to "oddzielna technika twórcza" (s. 6) spinającej wszystkie rodzaje aktywności artystycznej Hasióra. Dlatego tropi ich udział i wpływ w innych obszarach działalności artysty (Diagram 1, ze str. 152). Ale też tłumaczy, że takie usytuowanie *Kina* w twórczości Zakopiańczyka to "chęć ponownego włączenia twórczości Hasióra w obszar sztuki lat sześćdziesiątych" (s. 205), a do tego można dojść tylko przez uznanie *Kina* za performens.

Blisko 250-stronicowy tekst dzieli się na sześć głównych części, ale aż – na ponad 60 rozdziałów i podrozdziałów. Tytuły części rozprawy i ich kolejność wprowadzają w pomysł autorki. Poza *Wstępem* mamy: I. *Spuścizna Władysława Hasióra*, II. *Geneza*, III. *Zagadnienie sprawczości rzeczy w kontekście zbioru fotografii i dzieł Władysława Hasióra*, IV. *Intertekstualność*, V. *Pomniki* i VI. *Performatywność*. Niektóre wątki prowadzone są przez kolejne podrozdziały, przekraczają granice wyróżnionych części, wiele z nich posiada obszerne odniesienia do sztuki badanego okresu, ówczesnych i obecnych koncepcji teoretycznych. Aby nie pogubić się w szczegółach, dygresjach i pobocznych wątkach, które nie wszystkie wydają się niezbędne dla nakreślonego celu rozprawy, należałoby dla podjęcia krytycznej oceny pracy przyjąć, że mamy w niej dwa nakładające się na siebie zagadnienia. Po pierwsze mamy zarys szczególnego rodzaju monografii z założenia koherentnej twórczości artysty: to część I, II i burząca linearny tok wyводу część V - *Pomniki*. Autorka nigdzie tego nie sugeruje, ale z lektury poznajemy etapy drogi twórczej, miejsca i metody pracy, otrzymujemy w miarę dokładny przegląd wszystkich sfer działalności artystycznej. Na ten bazowy materiał *oeuvre* Hasióra autorka nakłada (bądź odwołuje się do nich) wybrane metody interpretacyjne z ich wiodącymi kategoriami: „sprawczości” (według teorii aktora-sieci, *actor-network theory*, ANT Georga Latoura),

intertekstualności i performatywności – to części III, IV i VI. W zastosowaniu owych metod wobec wyodrębnionych partii twórczości artysty, szczególnego ich zinterpretowania oraz metodologii, widziałbym drugie zagadnienie rozprawy. Zabieg ten pozwala autorce uznać, że *Kino* zajmuje kluczowe miejsce w działalności artystycznej Hasióra.

Spojrzenie „z góry” na całość rozprawy wydaje się konieczne z jeszcze jednego powodu. Zauważmy, że autorka tytułowe „Kino” umieszcza w cudzysłowie a w całym tekście *Kino* pisane kursywą występuje jednak bez cudzysłowu. Ponadto w tytule nie ma odniesienia do Latourowskiej „sprawczości”, kluczowej w konstrukcji pracy i w całym postępowaniu badawczym. To być może przeoczenie (podobnie jak nazwisko Poprzęckiej pisane konsekwentnie przez „dz” - s. 55, 56, 173, 176), ale inna pomyłka, do której odniosę się na końcu – PRL jako Polska Republika Ludowa (s. 247) – każe wnikliwie przyglądać się rozstrzygnięciom semantycznym doktorantki.

Zacznijmy od – z zamierzenia dla autorki koniecznego, aby umieścić *Kino* w centrum twórczości Hasióra – tej twórczości całościowego ujęcia. Co spaja twórczość Hasióra jako rzeźbiarza, malarza, fotografa, co jest – wyprzedzając konkluzję recenzji – „superaktorem”? Z tekstu, w którym autorka często odwołuje się do literaturoznawstwa, ale także w zgodzie z niektórymi deklaracjami artysty wynika, że jest to rodzaj modernistycznego formalizmu (niedalekiego badaniu literatury według New Criticism), zwrócenie uwagi na materialność używanych elementów, technikę, formę, kształt, kompozycję, kontrast. Najbliższe byłoby to ujęciu strukturalistycznemu gdzie każdy element działa w obrębie wzajemnych relacji (funkcji) a utwór artysty nastawiony jest przede wszystkim na eksponowanie plastycznego przekazu. Hasiór co prawda krytykuje tradycje artystycznego konstruktoryzmu (z czym można byłoby wiązać modernistyczny formalizm), ceni „brak nudy, szczerłość, emocje i radość tworzenia” (s. 133), ale to nie zaprzecza takiemu ujęciu. „[...] podstawy powstania *Notatników*... [pisze autorka, to] śledzenie wzorców wizualnych” (s. 73). Hasiór potwierdza tę opinię, chociaż trzeba pamiętać, że nie wszystkie jego autokomentarze są spójne: „[...] w samej formie rzeźbiarskiej powinna zaistnieć wartość, a nie w anegdocie. [...] Moją wielką troską jest zbierać taką sumę materii w takiej gamie kolorystycznej, żeby, gdy to zmontuję, to nie szczybie w oczy. [...] Ja z tą materią współpracuję, ja ją podpatruję. I oto przykład, że nie ja jestem pierwszy właśnie w tak zwanej zuchwałości.” (s. 163). Pomijając inne podobne uwagi na temat kompozycji, formy, materii (np. s. 124 – o „stylizyce obrazu”, s. 127 – o sztuce ludowej i „kształtowaniu materii”, s. 160, 165 – o kompozycji, s. 163 – o formie rzeźbiarskiej), warto zwrócić uwagę na wskazany tu problem

pierwszeństwa. Problem nowatorstwa dzieł Hasióra pojawia się stale w różnych partiach rozprawy i doskonale uzupełnia „formalistyczne” ujęcie – powróć jeszcze do tego. Stanowi też ważne dla autorki kryterium oceny, które wiąże z narastającym – tak uważa – jednokierunkowo procesem XX-wiecznego „poszerzania pola sztuki”. Autorka przedstawia Hasióra jako nowatora błędnie dotychczas interpretowanego, pomijanego w krytykach i opracowaniach na rzecz krytykowanego przez Zakopiańczyka polskiego mainstreamu. W tym kontekście ważne jest też przywołanie przez doktorantkę (dla wzmocnienia kategorii nowości) pojęć porządkujących współczesną sztukę stylistycznie – przede wszystkim performansu ale i konceptualizmu (s. 51). Performans, nowoczesna technika lat 60-tych, staje się dla autorki argumentem za uznaniem szczególnej wartości prac Hasióra, bo jest to – uważa – odrębna, w dużej mierze indywidualna ścieżka poszukiwań artysty. Podobnie ma się rzecz z eksperymentalnym charakterem prac Hasióra związanym z efemerycznymi twórczymi. Momenty pojawiania się u Hasióra różnych prekursorskich rozwiązań, ich źródła, konteksty i daty powstania są dla doktorantki poważną racją.

To formalistyczno-modernistyczne ujęcie o rodowodzie bardziej strukturalistycznym niż hermeneutycznym, jest przez panią Winceniak mocno wsparte koncepcją „śmierci autora” (s. 44). Jest tu nie tylko Roland Barthes, ale przede wszystkim przekonujące świadectwa samego Hasióra. Sztuka plebejska jest przecież anonimowa, a przynajmniej nie rości sobie pretensji do manifestowania autorstwa. Podobnie w fotografii, „Uznać można, że autorstwo samych zdjęć było dla Hasióra drugorzędne” (s. 44) pisze doktorantka. Brak autora niesie za sobą szczególne podejście do sposobów porządkowania sztuki. „Sztuka rodzi się ze sztuki” (s. 152 – to w kontekście intertekstualności) jest oczywistą konsekwencją przyjętych antygenetycznych, adiachronicznych założeń ciężących nad akademicką historią sztuki. „Hasiór nie wypowiadał się w nich [fotografiach] z perspektywy wykładowcy, historyka sztuki, tylko z punktu widzenia miłośnika i znawcy «stylistyki obrazu», jak sam mówił o sobie” (s. 124).

Burząc chronologiczny porządek rozprawy, ale w zgodzie z achronologiczną perspektywą autorki i Hasióra, trzeba w tym miejscu poświęcić uwagę pomnikom, również dlatego, że ich plastyczna forma jest w V części pracy znacząco omawiana i obok *Kina*, w ujęciu proponowanym w rozprawie, uznane są za najważniejsze. Z jednej strony pomniki są dla autorki potwierdzeniem słuszności zastosowanej metody ANT i koncepcji performatywnego ujęcia dzieła (o czym za chwilę), z drugiej mocno eksponują swoje plastyczne, formalne i przestrzenne uwarunkowania. Również w *Kinie* slajdy pomników stanowią znaczną część tematycznych zestawów przezroczy.

Autorka tak komentuje powyższe ustalenia: „Badając pomniki Hasióra, można zauważyć, że w większości przypadków kwestie ideologiczne i historyczne były spychane przez twórcę na dalszy plan; w jego pomnikach głównie rozwiązywane były problemy formalne. Dla Hasióra pomnik był przede wszystkim dziełem sztuki [...]” (s. 184). Trzeba jednak też ponownie zwrócić uwagę na zagadnienie nowości i prekursorstwa. Z jednej strony w koncepcji sztuki bez nazwisk nie powinno mieć to znaczenia (swobodnie poruszamy się w uniwersalnym zbiorze form oderwanych od czasowego kontekstu), z drugiej strony autorka wzmacniając argumentację dotyczącą centralnej pozycji *Kina* stara się gromadzić argumenty za Hasiorem nowatorem. Píše: „Wszystkie te realizacje [pomniki Hasióra] były eksperymentami, a ich projekty opierały się na przeanalizowaniu materiału, formy i miejsca, w którym miał się znaleźć rezultat.” (s. 181).

Doktorantka zwraca uwagę na trzy elementy wyróżniające nowatorstwo Hasióra, są nimi tworzywa: ogień, woda i szkło. To „[...] wykorzystanie sprawczości rzeczy i ich performatywnego potencjału” (s. 185). Ale szkło jest znane w polskiej rzeźbie pomnikowej od czasu przedwojennego projektu *Syrenki* Ludwika Nitschowej, u której uczył się Hasiór, ogień jest elementem wszystkich grobów nieznanego żołnierza (nie wspominając o Yves Kleinie) a „performatywność” to główny element realizacji tzw. „polskiej szkoły pomnika”, zjawiska dominującego właśnie w latach 60-tych. „Polska szkoła pomnika” ma swoje źródło w projekcie oświęcimskim Oskara Hansena (widz jako rzeczywisty kreator, wykadrowany nieboskłon jako „tworzywo”). Jednym z najlepszych jej przykładów to założenie upamiętniające obóz zagłady w Treblince. Warto też pamiętać o radykalnych pomysłach traktujących każdy centymetr kwadratowy obozu koncentracyjnego i to bez jakiegokolwiek ingerencji projektanta jako najwłaściwszy zabieg dla upamiętnienia zbrodni. Przykłady te, zestawione z *Żelaznymi Organami*, każą monument Hasióra traktować raczej jako niezwykle wyrafinowany, wewnętrznie spójny, ale „zamknięty”, formalistyczny projekt plastyczny. I tylko w taki ograniczony sposób. Słusznie pisze o tym doktorantka: „Rytmizacja, ale też ekspresja abstrakcyjnej formy wpisują *Organy* w otaczający krajobraz.” (s. 186).

(Na marginesie warto skorygować informację ze str. 110 jakoby Hansen rozpoczął nauczanie w warszawskiej ASP w 1954 r. ściągnięty przez Mariana Wnuka. Błąd nie miałby większego znaczenia gdyby nie fakt współpracy autora koncepcji *Formy Otwartej* w warszawskiej uczelni z Jerzym Sołtanem już od 1949 roku (to Sołtan namówił Hansena na ASP) i wcześniejszej pracy u Piera Jaennereta w Paryżu, też dzięki Sołtanowi. W tym kręgu właśnie odnajdujemy

początki nowej koncepcji przestrzeni, corbusierowskiej „przestrzeni niewysłowionej”, przestrzeni jako materii, podjętej następnie przez Wojciecha Fangora i Stanisława Zamecznika. Wszystkie te informacje znajdują się w znanej autorce książce.)

Czy można określić *Organy* jako anty-pomnik (s. 187)? Autorka jako dowód na wieloznaczność monumentu i w związku z tym możliwość odczytania pomnika jako formy upamiętniającej drugą stronę walczących na Podhalu, przytacza interpretację Eweliny Pawlus, że zakładane uzupełnienie pomnika płomieniem może sugerować „zakamuflowane uczczenie” Józefa Kurasia pseudonim „Ogień”. Przytaczam ten szczegół jako argument przydatny dla dalszego mojego wywodu, ale też zwracam uwagę, że równie, a może nawet bardziej prawdopodobna, może być interpretacja związana z tytułem pomnika. *Organy* to instrument kościelny, pomnik poświęcony jest MO i odsłonięty w 1966 roku momencie najostrzejszej konfrontacji władz z Kościołem kiedy to właśnie milicja i służby aresztowały kopię obrazu jasnogórskiego. „Świadom ideologicznego podporządkowania rzeźby był również *Hasior*.” (s. 187) pisze doktorantka. Natomiast *Hasior* mówi: „Uczciwy artysta powinien – projektując pomnik – zrezygnować ze skrajności swych poglądów na rzeźbę, aby nie stracić kontaktu ze społeczeństwem, któremu pomnik ów ma służyć.” (s. 196)

Lata 60-te to według autorki dekada zdominowana przez performens. Jako oczywiste, ale chyba nie do końca zasadnie, pojawia się w tym kontekście nazwisko Tadeusza Kantora. Warto jednak zwrócić uwagę na artystów, którzy znaleźli się na Zjeździe Marzycieli w Elblągu w 1971 roku. Wspomnę tylko jednego, Pawła Freislera, który ze swoją „sztuką intrygi” realizował performensy bez użycia przedmiotów (zob. s. 221 gdzie autorka pisze, że „Sprawczość rzeczy w sztuce performansu czy w nowym teatrze jest niepodważalna”) i w dowolnych miejscach. Autorka zdaje się podtrzymywać wpisany w koncepcję „formalistycznego” dzieła wymóg instytucjonalnego charakteru przestrzeni prezentacji. „Podążając za ową błędną [nieakceptowaną dla doktorantki] logiką, należałoby uznać, że każde działanie artysty jest dziełem artystycznym. Również te najbardziej prozaiczne, jak jedzenie, spanie, byłyby aktami twórczymi, a zmiętą przez artystę kartkę papieru należałoby uznać za rzeźbę. To mylne myślenie, wynikające z niedoskonałości języka, sytuowałoby jednak *Kino* w obrębie sztuki bez jakiegokolwiek analizy owego problemu” (s. 217). Wydaje się, że ukrytą przesłanką rozprawy jest nie tylko to, że sztuka (a w tym przypadku szczególnie performans) aby uzyskać status artefaktu musi zaistnieć w przestrzeni instytucji ale także posiadać teoretyczną wykładnię.

Przejdźmy zatem do drugiego, właśnie teoretycznego, ważniejszego dla rozprawy zagadnienia – zaproponowanych metod badawczych. Kluczowa jest tu centralna część pracy *Zagadnienie sprawczości rzeczy...* Pomijam problem „rzeczy”, bo przedmiot u Latoura w ujęciu ANT i np. „archeologiczne” jego ujęcie u Bjørnara Olsena, to jednak dwie różne sprawy. O „sprawczości” rzeczy pisał nawet Hippolyte Taine. Pojęcia „aktor” i „sieć” znajdujemy w różnych miejscach tekstu i za każdym razem z mniej lub bardziej mocną sugestią, odwołania się do ANT Latoura. Najważniejszy wniosek jaki doktorantka wyciąga z tej teorii to „sprawczość”. Widzę tu dwa problemy. Jeden dotyczy statusu slajdu będącego „aktorem” *Kina* traktowanego przez autorkę jako performens. Precyzyjnie, „laboratoryjnie” i „obiektywnie” opisany slajd w plastikowej ramce, w ujęciu doktorantki wydaje się aktywnym udziałowcem przedstawienia wchodzącym w relacje z innymi „aktorami”. Ale czy według Latoura ANT nie jest przede wszystkim ciągłym stawaniem się (stabilizowaniem, umacnianiem, osłabianiem) sieci a nie relacjami między „aktorami” (sprawczymi udziałowcami)? Sieć Latoura nie hierarchizuje, nie jest trwała, co pociąga także za sobą całą serię pytań natury etycznej. Ale wobec tego niczego nie wyklucza, np. *Kina* jako prelekcji, a z taką interpretacją doktorantka polemizuje w końcowej partii pracy (s. 205, opinia Małgorzaty Wawrzak). Dowartościowanie pewnego typu relacji względem nieustannie stawającej się sieci wymuszone jest albo przez „większego aktora” (myślę, że w rozprawie pani Wincenciak jest to sztuka – koncepcja dzieła w rozumieniu z pierwszej części pracy i przyjęcie założenia o spójności twórczości Hasióra) albo ramy – czyli słowa/pojęcia – przez usytuowanie w węzłowych miejscach pracy spełniające podobną rolę (np. takie terminy jak nowatorstwo, poszerzone pole sztuki, „aktor”. itp.). Oczywiście, przyjęcie radykalnej wykładni ANT i „sprawczości”, ale nie w potocznym rozumieniu tego słowa, utrudniłoby, albo uniemożliwiło napisanie takiej jak recenzowana rozprawa, bo pozbawiłoby ją konkluzji. Autorka ma świadomość innych możliwości definiowania sprawstwa, np. według Alfreda Gella, można byłoby też do tego dodać koncepcję afordancji Jamesa Gibsona.

Drugi problem i zarazem pytanie o stosowanie w pracy pojęcia „aktor” a nie „aktant”?

Przytoczę tu opinię jednej z badaczek koncepcji Latoura: „Każdy aktor jest hybrydą, siecią historycznie i lokalnie ustabilizowanych relacji, pewnym podsumowaniem. Na przykład każdy element „ludzki” może zostać rozłożony na serie mediacji pomiędzy tym, co ludzkie i pozaludzkie. Aktanty dookreślone są jedynie w ten sposób, że mogą stawiać opór oraz nabywać mocy poprzez wchodzenie w związki z innymi aktantami. Również ze względu na to, że podmiotami działania

mogą być także czynniki pozaludzkie, lepiej jest używać pojęcia aktanta, a nie aktora.” (E. Bińczyk, *Antyesencjalizm i relacjonizm w programie badawczym Bruno Latoura*, „Er(r)go. Teoria-Literatura-Kultura”, 2005, nr 10, s. 95)

Jeżeli uznać, że ANT jest kluczowa dla ujęcia teoretycznego tej pracy, to należałoby też zrewidować prowadzone na początku rozprawy rozważania na temat archiwum, atlasu i *Musée imaginaire* André Malraux, prowadzące pośrednio do wniosków decydujących dla konkluzji dysertacji. Jak pisze autorka, Hasior "nie posługiwał się pojęciami archiwum czy atlasu" (s. 24), bliższe mu była zapewne – tak należy rozumieć wywód doktorantki – idea atlasu a może jeszcze bardziej pomysł Malraux. Doktorantka tak komentuje to słowami François Soulages'a: "dla Malraux materia pierwszą artysty nie jest nigdy życie ani rzeczywistość, ale zawsze inne dzieło sztuki" (s. 27), co doskonale wpisuje się w formalistyczno-modernistyczną koncepcję dzieła. Hasior mówi: „Mam taką intencję: chęć sfotografowania wszystkiego naraz” (s. 83). „Wszystko” i „naraz” kieruje nas jednak bardziej w stronę archiwum, co doktorantka sama zdaje się potwierdzać (s. 83).

Konsekwencją przyjętej interpretacji teorii Latoura jest uznanie przez doktorantkę, że „Socjolodzy [a także należałoby dodać historycy sztuki] opisują zatem jego [przedmiotu] znaczenie, które nie wynika z oddziaływania dzieła, a z czynników, które wpłynęły na jego powstanie. ANT ma za zadanie odwrócić ten porządek.” (s. 141). Jest w tym krytyka ujęć genetycznych i znaczenia kontekstu kulturowego dla samego dzieła, ale – według autorki – nie jego polityczności. Czy rzeczywiście ANT tak bardzo ogranicza pole badawcze? Co może niweczyć pomysł ANT? Istotę projektu Latoura opisuje polski tłumacz i znawca ANT Krzysztof Abriszewski: „Kryje się tu także jeszcze jedna groźba, którą Latour bardzo intensywnie podkreśla w dialogu. Wybranie jakiejś teorii podczas analizy dokonywanej w trybie ANT uruchomi pewną sprzeczność: z jednej strony badacz będzie empirycznie dociekał, jak zawiązywały się i rozpadały relacje pomiędzy danymi aktorami, opisując także ich samych, a z drugiej strony, mocą wybranej teorii wprowadzi do gry pewnego „superaktora” mającego wszystko wyjaśnić samą swoją obecnością.” (K. Abriszewski, *Teoria aktor-sieci Bruno Latoura*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1-2, s. 121). Tym „superaktorem” są w analizowanej dysertacji: formalistyczno-modernistyczna koncepcja dzieła i według tej zasady sposób interpretowania pola sztuki (kierunki i tendencje), założenie o spójności formalno-plastycznej twórczości Hasiora oraz kluczowa i jednocześnie krytyczna rola *Kina*.

Zdanie kończące V część pracy (s. 149) zdaje się sugerować, że autorka swobodnie traktuje kategorię sprawczości dopuszczając także jej rozumienie jako emocjonalne, symboliczne „oddziaływanie” (w tym wypadku pomników). Czy sprawczość nie jest w takim ujęciu doktorantki inną formą, dawno porzuconej przez badaczy, funkcji? A intertekstualność inną, może bardziej zasadną, próbą wskazania relacji między „aktorami”? Należy jednak oddać sprawiedliwość doktorantce, ma pełną świadomość wybiórczego wykorzystania przez siebie metod badawczych: "Liczebność zasobu [dzieł] sprawia, że zastosowano w niniejszej rozprawie pewną skrótowość omawiani koncepcji sprawczości, intertekstualności i performatywności oraz skupienie się na najważniejszych bądź najnowszych publikacjach z tego zakresu." (s. 10). Trzeba też przyznać, że siatka powiązań wątków i tematów w rozprawie, tok wywodu odpowiada splotom sieci Francuza. To rzadki przykład przystawalności narracji tekstu do założeń metody.

Spór o to czy spotkania Hasiora z publicznością to performans czy też prelekcja/wykład uzyskuje znaczenie gdy przyjmiemy założenie, iż to kategoria sztuki (rozumienie dzieła i sposoby jego stylistycznego porządkowania: performans, konceptualizm, konstruktywizm itd.) jest rozstrzygająca dla zrozumienia znaczenia i oceny twórczości Hasiora, stając się w ten sposób „superaktorem”. Ale przecież można – a chyba też należy – pominąć ten schematyczny podział na artystyczne kierunki i w zgodzie z ujęciem koncepcji ANT na jaki starałem się zwrócić uwagę wyżej, uznać, że wykład/prelekcja jest integralną częścią jego twórczości, a nie zwykłą dydaktyką – jak nazywa kokieteryjnie Hasior – w „powiatowej świetlicy”, lokującą się w sferze niby przeciwnej sztuce czyli w tak zwanym „życiu”. I nie musi być udowadniana jako performans. W takim ujęciu również wszystkie inne pojawiające się w rozprawie odniesienia, marginesowe uwagi, glosy, sprzeczne interpretacje np. *Żelaznych Organów*, stałyby się pełnoprawnym składnikiem Hasiorowskiej twórczości, którą można byłoby roboczo nazwać mentalną kondycją jego totalnego dzieła. Bo co zrobić z cytowaną wyżej opinią artysty na temat własnej ucziwości a jednocześnie konieczności utrzymywania „kontakty ze społeczeństwem” (to eufemistyczne określenie wymogów państwowego mecenatu), nieskomentowaną informacją o rezygnacji z pracy w szkole w marcu 1968 roku (czy chodzi tu o protesty studenckie czy jednak o kontrowersje wokół ponownego otwarcia zakopiańskiego Salonu Marcowego?), wreszcie – ze stosunkiem do Kościoła, religijności, wobec własnych deklaracji „jestem poganinem” (cytat z wywiadu, nie ma go w dysertacji). Hasior wpisuje się w schemat pewnej trudnej do zdefiniowania uogólnionej mentalności czasów PRL, rozwiniętej przez doktorantkę z isticie freudowska pomyłką w Polską

Republikę Ludową. Postawa Hasiora nie jest krytyczna a raczej afirmatywna dla tego stanu PRL-owskiej świadomości, bo stanowi żywe zaplecze jego twórczości. Artysta uatrakcywnia plebejskość, bo rzeczywistość powinna odsłonić swoją wizualną atrakcyjność. Krytyczność jest pozorna, sprowadzona do aluzji, jest kompromisem, a z punktu widzenia władzy - wentylem. To Hasior doczekał się wśród artystów-plastyków największej liczby występów w telewizji i bez problemów wyjeżdżał na zagraniczne artystyczne imprezy, co nie zawsze było łatwe nawet dla współpracującego z SB Tadeusza Dominika.

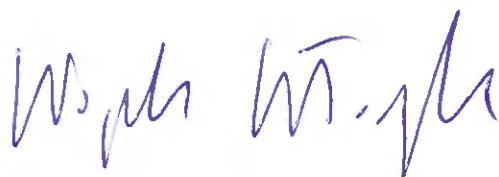
Wykład (a nie performans) Hasiora wpisuje się w istotny wątek PRL-owskiej świadomości, tęsknot, potrzeb, wzorów i jednocześnie projektu modernizacyjnego władz. Jest nim nauczanie, dokształcanie, poszerzanie wiedzy, ale także przemykanie i w pozornym tylko kontraście – propaganda. Słowem nierównoprawna formuła relacji międzyludzkich. Rozpina się między pozorną troską a mentorskim pouczeniem. Hasior „[...] mówił powoli, spokojnie, w sposób wyważony, trochę takim pastorskim głosem, głosem mentora” (s. 98) wspomina słuchacz jego pracownianych spotkań. Przydałoby się tutaj rozwinięcie koncepcji illokucji, skoro autorka wspomina o teorii aktów mowy Johna L. Austina. Pouczanie przez kogoś, kto „wie lepiej”, bo więcej potrafi dostrzec, jest tematem książki Marca Fumaroliego *Państwo kulturalne. Religia nowoczesności*. Książka jest zajadłą, ale niezwykle trafną krytyką Malraux i jego polityki kulturalnej właśnie w latach 60-tych. Dotyczy mniemania elit, intelektualistów i artystów. Traktuje o sztuce jako narzędziu społecznego i politycznego oddziaływania, o sztuce przymusu aprobaty sztuki, co można byłoby złośliwie rozwinąć w postulat wobec „lepiej wiedzących”: mniej czytać, więcej myśleć. Na pewno postawa Hasiora jest w trudnych warunkach PRL kompromisowa. Czy wobec tego pokaz *Kina* był ukoronowaniem politycznego charakteru jego obrazów (s. 70)?

Uwagi powyższe w niczym nie zmieniają oceny twórczości Hasiora. Jest ona niezmiernie wysoka jako wybitny przykład diagnozy społecznej, politycznej i kulturowej tamtych czasów. Być może obok Edwarda Dwurnika jest Hasior najwnikliwszym obserwatorem końcowych dekad PRL, bo w podobny sposób niejednoznaczny. Ale nie jest krytyczny, bo jest uwikłany w specyficzną i dopuszczalną krytykę systemu – poprzez dzieła i poprzez zachowania. Formuła ANT nakazuje zbadanie wszystkich relacji sieciowych nie rozstrzygając z pozycji „superaktora” o jednoznacznych wynikach. Sieć Latoura nie jest jednopłaszczyznowa, bliższa jest miękkiego kształtu gąbki. Można byłoby się pokusić o stwierdzenie, że ANT oddaje najlepiej stan świadomości a może nawet charakter struktury społecznej ogółu mieszkańców PRL, streszczając

metaforycznie – to pomniejszanie obywateli-aktorów i siła oplatającej ich sieci.

Podsumowując: *"Kino" Władysława Hasióra. Intertekstualność i performatywność w kontekście slajdów z archiwum artysty* to wyjątkowa praca z rzadkim autorskim ujęciem metod badawczych i interesującą próbą reinterpretacji twórczości Władysława Hasióra. Jest logicznie skonstruowana, konsekwentna w użyciu kluczowych dla pracy pojęć (z ich wykładnią można polemizować), z szerokim odwołaniem do literatury przedmiotu. Dobór metod badawczych do charakteru twórczości artysty uważam za największe osiągnięcie autorki. Dlatego powracając do pytania sugerowanego przez mnie na wstępie: o czym jest na polskim gruncie ta wyjątkowa praca, odpowiedziałbym, że chociaż jej tematem jest twórczość Władysława Hasióra więcej mówi o stanie refleksji metodologicznej w polskiej historii sztuki niż przybliża twórczość artysty.

Rozprawa mgr Katarzyny Wincenciak *"Kino" Władysława Hasióra. Intertekstualność i performatywność w kontekście slajdów z archiwum artysty* spełnia moim zdaniem wszystkie wymogi stawiane pracom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie jej do dalszych etapów przewodu doktorskiego.



dr hab. Wojciech Włodarczyk, prof. Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie
Warszawa, 30 września 2022 roku