

BOGUMIŁA ŚNIEGOCKA

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

## O MALARSKOŚCI W FILMACH WILHELMA SASNAŁA W KONTEKŚCIE FILOZOFII GILLES'A DELEUZE'A

### WSTĘP

W niniejszym artykule dokonana zostanie analiza wybranych filmów Wilhelma Sasnała przy wykorzystaniu teorii kina Gilles'a Deleuze'a. Podjęta zostanie również próba wykazania, że obraz malarski może być tożsamy z obrazem filmowym, co w konsekwencji sprawia, że analizować go można z zastosowaniem tej samej aparatury pojęciowej.

Metodyka badań opiera się na filozofii Gilles'a Deleuze'a dotyczącej kina, która przedstawiona została w dwutomowym traktacie francuskiego myśliciela zatytułowanym *Kino 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*. Filozof w pracy tej wyszczególnia i omawia podstawowe kryteria, które umożliwić mają analizę filmów. Pozwalają one również na zwrócenie uwagi na relacje zachodzące pomiędzy poszczególnymi elementami obrazu, które składają się na otaczający świat, co prowadzi do całkowitej zmiany sposobu jego postrzegania i interpretowania. Deleuze w swojej rozprawie rozwija myśl Bergsona i na tej podstawie dochodzi do wniosku, że kino może być metodą umożliwiającą poznanie świata i bezpośrednią komunikację podmiotu z bytem i bytu ze światem. Tym samym filozof udowadnia, że dzięki kolejno omawianym przez niego kategoriom, takim jak obraz-ruch, obraz-percepcja, obraz-działanie czy obraz-afekt, kino należy utożsamiać z wszechświatem. Myśliciel uważa, że widz oglądający dany film całkowicie pozbywa się własnej tożsamości i odseparowuje się od świata i rzeczywistości, w której egzystuje, na rzecz świata stworzonego przez reżysera. Obszarem, w którego obrębie poruszać zaczyna się widz, staje się rzeczywistość

filmowa, a proces myślowy, który towarzyszy egzystencji widza w obrębie tej nowej, stworzonej codzienności, jest jej całkowicie podporządkowany. Twórczość filmowa Wilhelma Sasnala realizuje ten postulat, a artysta poprzez sztukę umożliwia widzowi całkowite zagłębienie się w nowym realizmie. Co więcej, w wypadku twórczości Sasnala zadanie to jest w pewien sposób zdeterminowane przez fakt, że tworzy on artystyczną rzeczywistość na podstawie swojej własnej codzienności, doświadczeń i wrażeń. Tym samym pozwala niejako poznać nie tylko nowy obszar świata, ale przede wszystkim swój własny ogląd rzeczywistości, z którym widz na poziomie poznania wizualno-intelektualnego może się utożsamiać.

Kolejną część tekstu zajmuje analiza filmów Wilhelma Sasnala dokonana przy użyciu pojęć autorstwa Gilles'a Deleuze'a, które wywodzą się z drugiego tomu jego rozprawy filozoficznej. Celem filozofa było w tym wypadku udowodnienie, że kino może być drogą do poznania świadomości człowieka. Poprzez dokładne omówienie, czym jest czas i trwanie, a także wywiedzenie tych założeń z koncepcji Bergsona, Deleuze stara się pokazać możliwości płynące z komunikacji bytu ze światem. Dzięki realizacji tego postulatu filozof bada sposób, w jaki percepcja poszczególnych obrazów wpływa na mechanizm pamięci i możliwości kojarzenia pewnych zdarzeń lub sytuacji. Odnosić mogą się one do indywidualnego życia podmiotu-widza-obszerywatora, ale także do pamięci zbiorowej, która konstytuuje tożsamość świata. Deleuze uważa, że eksplorowanie pamięci poprzez kino lub generalnie sztukę umożliwia dotarcie do jądra osobowości człowieka, nazywanego przez niego Ja głębokim. Miało być ono źródłem tajemnicy dotyczącej każdej pojedynczej jednostki, a równocześnie źródłem wszelkiej interpretacji otaczającego świata, zarówno realnego, jak i stworzonego przez filmową rzeczywistość. Twórczość Sasnala powinna być interpretowana przy wykorzystaniu tego klucza, ponieważ większość jego prac osadzona jest w kontekście doświadczeń i wspomnień własnych artysty lub w doskonale umotywowanym kontekście o charakterze historycznym, geograficznym lub społecznym. Odwoływanie się do pamięci własnej i zbiorowej umożliwia zrozumienie jego sztuki i poprzez tego rodzaju eksploracje własnej egzystencji odnalezienie centrum własnej świadomości – Ja głębokiego.

Wydaje się, że twórczość filmowa i malarska Wilhelma Sasnala wykazuje niezwykle dużo cech wspólnych, a to podobieństwo umożliwia w dużym stopniu utożsamienie różnych form wypowiedzi artystycznej. Zastosowanie takich samych kryteriów analizy do obu rodzajów prac pozwala na wyciągnięcie wniosku, iż sztukę artysty można rozpatrywać w kategoriach zarówno wszechświata, jak i świadomości.

WILHELM SASNAL – ARTYSTA INTERDYSCYPLINARNY.  
POCZĄTKI TWÓRCZOŚCI ARTYSTYCZNEJ I ROZWÓJ JEGO MALARSTWA

Wilhelm Sasnal swój pierwszy obraz namalował, będąc w technikum chemicznym, w klasie o profilu informatycznym. Był to widok Wawelu odwzorowany na podstawie fotografii Adama Bujaka. Naukę kontynuował na Politechnice Krakowskiej na wydziale architektury, co nie spełniało jego oczekiwań. Konsekwencją owego rozczarowania była zmiana studiów na malarstwo w Akademii Sztuki Pięknych w Krakowie, które zakończył w roku 1999, broniąc dyplomu w pracowni profesora Leszka Misiaka<sup>1</sup>. Te początki działalności malarskiej są bardzo istotne dla jego późniejszego rozwoju artystycznego – już wtedy interesował się syntetyzacją rzeczywistości i jak najbardziej skondensowanym sposobem przedstawiania otaczającego go świata. Na jego płótnach pojawiają się proste sceny, inspirowane filmem lub po prostu odtwarzające kadry filmowe, klatki fotograficzne, obrazy zaczerpnięte z komputera. Wklejał także na płótna zdjęcia wycięte z czasopism. Bardzo często są to przedstawienia obiektów konsumpcyjnych, widoki z okien lub wnętrza własnego domu lub pomieszczeń, w których się znajdował.

Prestiżowe miejsce w jego twórczości zajmuje przede wszystkim codzienność. Gorczyca postrzega obrazy Sasnala jako rozszczepienie rzeczywistości na coraz mniejsze elementy niczym kawałki układanki. Ten sposób malowania miał bardzo głęboki sens – był próbą doskonałego opisu świata realnego, ale także poszukiwaniem nowych możliwości rozumienia, odkrywaniem wszystkich aspektów świata i życia w nim za pomocą obrazu<sup>2</sup>. Modele wykorzystywane w pracach Sasnala to tak naprawdę „zjawiska wizualne”<sup>3</sup>. Można w nich znaleźć zarówno codzienność ze wszystkimi jej aspektami (rodzina, dom, relacje między współmieszkańcami, muzyka, książki, filmy, ważne wydarzenia polityczne, katastrofy, wypadki, ale też historia i jej wpływ na współczesność). Artysta gra intensyfikacją obrazu i świadomym zaburzaniem perspektywy, usunięciami znaczących elementów, specyficznym kadrowaniem – przybliżaniem i oddalaniem. Obrazy Sasnala są zmienne i różnorodne, zarówno jeśli chodzi o styl, jak i format, co uwarunkowane jest percepcją przedmiotów-tematów prac<sup>4</sup>.

Rozmaitość stylów i technik umożliwia mu adekwatne przedstawienie świata, będące równocześnie próbą aktywacji społeczeństwa do intelektualnego poznania rzeczywistości i urzeczywistnienia własnej wizji jej heterogeniczności.

<sup>1</sup> M. Drągowska, D. Kuryłek, E. M. Tatar, *Krótką historią Grupy Ładnie*, Kraków 2008, s. 36.

<sup>2</sup> Ł. Gorczyca, *Wilhelm Sasnal*, [w:] *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, red. G. Borkowski, A. Mazur, M. Branicka, Warszawa 2007, s. 126.

<sup>3</sup> B. Ruf, *Świadectwa niepokoju*, [w:] *Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. Zespół Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 39.

<sup>4</sup> J. Dąbrowski, *O malowaniu muzyki i rozgrywaniu malarstwa*, „Arteon” 2007, nr 3, s. 16–17.

Styl Sasnała można określić jako analityczny, brak tu bowiem ściśle wypracowanej strategii czy nastrojowości, a wyraźnie dostrzec można próbę zbliżania się do rzeczy przedstawianej. Jest to próba zmaterializowania percepcji, zrozumienia rzeczy samej w sobie, poprzez uniknięcie wszelkich dyskursów, faktów i kodów<sup>5</sup>. Obrazy te tworzą się w przestrzeni pomiędzy widzeniem a patrzeniem, czyli między dostrzeżeniem obiektu a jego intelektualnym poznaniem. Równocześnie są one lustrem naszych czasów, portretem cywilizacji pełnej łączliwości, która jest równie intensywna, co nietrwała. Nie można mówić tu o nadmiarze poznania, a raczej o jego dogłębności, dodatkowo podkreślonej przez estetyczne fajerwerki<sup>6</sup>.

#### FILMOWA TWÓRCZOŚĆ SASNAŁA – PRZYCZYNA ZAINTERESOWAŃ, WZORCÓW I AUTORYTETÓW

Wilhelm Sasnał zainteresował się twórczością filmową już w czasie swoich studiów. Od samego początku wykorzystywał przede wszystkim taśmę 8 i 16 mm. Niezwykle ważną postacią, która wpłynęła na zainteresowanie Sasnała filmem, był Ryszard Antoniszczak, który stosował różnorodne techniki animacji, włącznie z rysowaniem bezpośrednio na taśmie filmowej, stając się tym samym protoplastą nowatorskich technik animacji<sup>7</sup>. Sasnał, zafascynowany tego rodzaju interwencjami artystycznymi, również kolorował swoje pierwsze filmy.

Duży wpływ na rozwój filmowej twórczości Sasnała mają stare polskie filmy, które powodują, że artysta przenosi się w czasie, wkracza w zupełnie nową materialną rzeczywistość i z tego nowego punktu może oglądać swój świat i swoje życie. Nowa perspektywa wchodzenia we własną świadomość zostaje potem przez niego wielokrotnie wykorzystana we własnych filmach. Szczególne dużą rolę w tym procesie odegrały filmy Jakubowskiej, Wajdy, Kawalerowicza czy Munka<sup>8</sup>.

Zupełnie innym czynnikiem determinującym filmowość artysty było „kino własne”, które narodziło się w państwie komunistycznym jako reakcja na ograniczenia wolności wypowiedzi<sup>9</sup>. „Kino własne” już od czasu krótkich etiud filmowych Mirona Białoszewskiego skupione było na rejestracji potocznych, banalnych zdarzeń, fantazji i maskarad. W twórczości filmowej najważniejszy był

---

<sup>5</sup> B. Ruf, op. cit.

<sup>6</sup> J. Banasiak, *Sto utraconych kawalków*, [w:] *Sasnał. Przewodnik Krytyki Politycznej*, op. cit., s. 32.

<sup>7</sup> *Malowanie jest zwyczajne. Wywiad z Wilhelmem Sasnałem*, [w:] *Lata walki*, red. M. Brawińska, kat. wyst., Warszawa 2007, s. 30.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Ł. Ronduda, „*Mówisz mi coś, ale co właściwie chcesz przez to powiedzieć? Do czego zmierzasz?*” *Czyli rzecz o filmach Wilhelma Sasnała*, [w:] *Sasnał. Przewodnik Krytyki Politycznej*, op. cit., s. 193.

efekt społeczny, a więc relacje rodzące się między ludźmi, którzy dany film realizowali. Twórcą terminu „kino własne” był Józef Robakowski, który zdecydował się na podjęcie nowego sposobu realizowania filmu, opartego przede wszystkim na pewnej intymności, subiektywizmie i narracji, jako reakcji na zobiektywizowane i zrationalizowane kino strukturalne. Pojawienie się „kina własnego” możliwe było dzięki powstaniu małej przenośnej kamery filmowej i wideo, które zbliżyły na niespotykaną dotąd skalę życie artysty i medium. Umożliwiło to całkowitą kontrolę powstającego materiału filmowego. Sasnal w wielu wywiadach podkreśla wpływ Robakowskiego, który kręcił bardzo proste filmy o wielowymiarowej treści, na swoją działalność artystyczną. Artysta, realizując podstawowe założenia „kina własnego”, w ogóle nie rozstaje się z kamerą, tworząc swoisty filmowy dziennik (*Przewodnik po Nowej Hucie*, 1997–1998; *Tarnów*, 2000; *Filmy z Europy Środkowo-Wschodniej*, 1999)<sup>10</sup>.

Sasnala jest artystą, który podejmuje grę z różnymi kontekstami funkcjonowania obrazu na polu współczesnej kultury wizualnej, co sprowadza się do poszukiwań nowych znaczeń i prowadzenia intelektualnej gry z odbiorcą dzieła. Z jednej bowiem strony w filmach Sasnala nie brak nowatorstwa, ściśle inspirowanego rozwojem filmu niemego (jak na przykład wprowadzanie klatek z napisami między klatki czysto obrazowe), a z drugiej strony podporządkowania ich schematom i rozwiązaniom fabularnym zaczerpniętym z filmów i seriali telewizyjnych (motyw samochodów powtarzający się w wielu jego filmach, który postrzegany może być jako chęć ucieczki w nieznane i całkowite oderwanie się od dotychczasowego kształtu życia, np. *Marfa*)<sup>11</sup>.

Filmy Sasnala można określić jako rodzaj teledysków – i tej tendencji wierny jest cały czas. Dźwięk można traktować jako klucz do odczytania twórczości Sasnala, a także jako most łączący różne pola jego działalności artystycznej. Wykorzystuje on w nich piosenki, które lubi, równocześnie nadając nowy kontekst i znaczenie dziełom, których ekspozycji towarzyszą lub je współtworzą, czego przykładem może być film *Love songs*. Jest to film pozbawiony dialogów i akcji dziejącej się na naszych oczach, odtwarzanej przez aktorów. Czas filmu odmierzany jest rytmem muzyki. Rola muzyki przy odczytywaniu filmów i sztuki Sasnala jest tak duża, że Kamila Wielebska stawia pytanie o relację zachodzącą między tymi mediami i ich hierarchiczność. Problem przewagi nad muzyką ilustrującą obrazy czy może wręcz odwrotnie – obrazów akompaniujących trzem piosenkom – pozostaje nierozstrzygnięty<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 193–196.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 90.

<sup>12</sup> K. Wielebska, *Is Such a Heavenly Way to Die... Life in America*, „ha!art” 2007, nr 27, s. 12.

FILOZOFIA GILLES'A DELEUZE'A  
 JAKO METODA BADAŃ SZTUKI WILHELMA SASNALA

Gilles Deleuze w swojej filozofii-teorii kina wprowadza podział na pojęcia, które wywodzą się z myśli Bergsona: są to kategorie *o b r a z - r u c h* i *o b r a z - c z a s*. Źródłem tej typologii należy szukać w *Materii i pamięci*, w której to książce Bergson traktuje obraz-ruch jako czystą materię, a obraz-czas jako czystą świadomość. Podstawowym wyzwaniem, jakie stawia przed sobą Deleuze, jest postrzeganie świata jako zespołu obrazów. Są one czystą materią, charakteryzującą się tożsamością obrazu i ruchu. Deleuze te dwa typy ujął w pojęciu obraz-ruch, które należy rozumieć jako szeroko zakrojone pole nieoddzielonych od siebie obrazów, nieustannie przez siebie przepływających. Rozróżnienie obrazu możliwe jest tylko dzięki percepcji. Obrazy mogą się więc zmieniać według określonych praw materii lub pod wpływem ludzkiej świadomości. Ten drugi rodzaj percepcji obrazu ma niezwykle skomplikowany charakter, ponieważ sposób jego postrzegania zależy od człowieka, jego umysłu, świadomości, które zgodnie z teorią Bergsona i Deleuze'a, same w sobie również są obrazami. Dwa systemy odniesienia powodują, że rzecz może być obiektem jej samodzielnego widzenia, ale może być częścią systemu relacji, w które wchodzi z innymi obiektami, a w konsekwencji świadomego jej postrzegania-interpretowania<sup>13</sup>. Podmiot oglądający jest z założenia bierny, ponieważ widzenie jest cechą posiadaną przez ludzi w sposób przyrodzony, a posługiwanie się zmysłem wzroku jest instynktowne, podobnie jak reakcje na oglądane obiekty. Percepcja jest elementem widzenia, który konstytuuje jego sensowność i nadaje mu określone znaczenie. Deleuze do obrazu-percepcji wprowadza element subiektywności, ponieważ każdy podmiot indywidualnie podejmuje decyzje, co jest dla niego ważne, a co nie. Chwila zatrzymania przed podjęciem decyzji to interwał między ruchem otrzymanym (to, co widzę) a ruchem oddanym (to, co zrobię). Odpowiedź na to pytanie, reakcja, jest kolejnym etapem widzenia, które w filozofii Deleuze'a przyjmuje nazwę obraz-czynność (obraz-akcja) oraz obraz-pobudzenie (obraz-afekt)<sup>14</sup>.

Deleuze zauważa, że nie zawsze czynność jako reakcja na to, co jest widziane, musi zostać podjęta. Częściej będzie to zaniechanie czynności na rzecz mentalnego postrzegania danych obiektów. W ten sposób Deleuze dochodzi do pojęcia obraz-czas, za którego pośrednictwem pragnie dowiedzieć się, czy człowiek jest w stanie wyzwolić się z pragmatyki życiowej i uwolnić się od własnego działania. Za każdym więc razem, gdy pojawia się obraz-czas, przedmiot podlega wielokrotnemu poznaniu mentalnemu, w którym nieustannie dochodzi do zacierania się przedmiotu i tworzenia go na nowo. Deleuze uważa, że

<sup>13</sup> G. Deleuze, *Obraz ruch i jego trzy warianty. Drugi komentarz Bergsonowski*, [w:] idem, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, Gdańsk 2008, s. 72.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 77–79.

obraz-czas podlega poznaniu przy pomocy wszystkich zakamarków pamięci i świadomości, zaczynając od najszerzych kręgów, a kończąc na tym najwęższym, będącym granicą świadomego poznania mentalnego i punktem zbiegu niemal niezauważalnej różnicy między oglądaniem obiektu a jego wspomnieniem, wyobrażeniem, halucynacją czy snem<sup>15</sup>.

#### OBRAZ-RUCH. CZY FILM JEST WSZECHŚWIATEM?

Deleuze jest autorem tezy, że żywiołem kina i wszechświata jest ruch i że jest on dla obu tych podmiotów tak samo charakterystyczny<sup>16</sup>. Deleuze, opierając się na *Materii i pamięci* Bergsona, formułuje tezę, że film jest dziedziną ruchomego obrazu i niczego nie naśladuje, nie przedstawia i nie rejestruje. Uważa, że film istnieje sam w sobie i nie ma żadnych dodatkowych, zewnętrznych czynników, które stanowią o jego jestestwie. Obraz jest tu tożsamy z ruchem. Według Deleuze'a, ruch neguje pojęcie przedmiotu jako ciała statycznego i sprawia, że nieustannie się on zmienia i przekształca, dzięki czemu możliwe jest jego odróżnienie od tła.

Deleuze, poddając analizie filozoficznej kino, wyszczególnia dwa niezwykle istotne kryteria<sup>17</sup>. Pierwsze z nich klasyfikuje obrazy filmowe na podstawie środków technicznych kamery i efektów, jakie można za jej pomocą uzyskać. Deleuze proponuje przyporządkowanie różnym planom filmowym określonych rodzajów obrazów-ruchów: plan ogólny to o b r a z - p e r c e p c j a, plan średni to o b r a z - a k c j a, zbliżenie to o b r a z - a f e k t. Drugie kryterium zdeterminowane jest przez chęć zrozumienia tego, co jest rzutowane na ekranie, i wyjaśnienie celu wyjść do kina. Podejmując te problemy, Deleuze dzieli obrazy na będące wyrazem oglądu świata, przyczyną podjęcia określonego działania przez podmiot, ale też ekspresją jego doznań, uczuć, emocji.

Deleuze w dziele *Kino 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas* dokonuje wszechstronnej analizy percepcji w filmie, ze szczególnym uwzględnieniem i wyróżnieniem oglądu subiektywnego oraz obiektywnego, który jest czynnikiem determinującym rozumienie pojęcia obraz-percepcja. Obraz ten jest dostrzeżeniem przedmiotów, ludzi, zjawisk w określonej przestrzeni i ich intelektualnym rozpoznaniem. Percepcja posiada zawsze dwa układy odniesienia, które niezwykle trudno wyodrębnić przy poznaniu wizualnym opierającym się na oglądaniu filmu. Wynika to przede wszystkim z faktu, że jako subiektywny zwykło się rozumieć stosunek do rzeczy, którą dana osoba kwalifikuje albo kształtuje, a podczas seansu kinowego to, co jest kształtowane, odnieść można do widza lub do bohatera filmu. Trudno rozstrzygnąć, kto jest tu źródłem patrzenia obiektywnego lub w stosunku do kogo należy je rozpatrywać. Deleuze proponuje trzy

---

<sup>15</sup> Ibidem, s. 295.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 88.

<sup>17</sup> M. Jakubowska, *Teoria kina Gilles'a Deleuze'a*, Kraków 2003, s. 103.

czynniki, które mają ułatwić odniesienie obrazu do podmiotu<sup>18</sup>. Są to: czynnik zmysłowości (uczestniczenie w tej samej scenie co bohater), czynnik aktywności (utożsamianie się z podmiotem filmowym – kadry filmu widziane jakby własnymi oczami) i czynnik afektywności (deformacja obrazu wynika ze stanu psychicznego bohatera). W filmach Wilhelma Sasnala stosunkowo łatwo wyodrębnić powyższe czynniki. Czynnik zmysłowości widoczny jest na przykład w filmie *Mojave*. Jest on wprowadzony do niektórych scen dzięki aktywnemu uczestnictwu widza. Anka – bohaterka filmu – wchodzi w relację z oglądającym obraz poprzez nawiązanie z nim kontaktu wzrokowego. Przypatrując się „oku kamery”, wpatruje się w widza, który gdy tylko połączenie wzrokowe zostanie zerwane, podąża za jej spojrzeniem, oczekując kolejnych wskazówek do odczytania filmu, odnalezienia jego kolejnych kontekstów i ukrytych znaczeń. Sposobem na współuczestnictwo w kolejnych scenach filmowych jest przyglądanie się zdarzeniom spomiędzy niektórych postaci, niejako zza ich pleców. Złudzenie takie jest możliwe oczywiście tylko dzięki odpowiedniemu kadrowaniu, a następnie montażowi, niepodważalnie jednak takie sceny pojawiają się w filmach Sasnala. Przykładem tego rodzaju obserwacji, która również stanowi próbę realizacji czynnika aktywności, jest film *Marfa*. Ważny jest sposób, w jaki widz obserwuje samochód już od pierwszej sceny, w której się on pojawia. Przyglądanie się mu – przy równoczesnym współuczestnictwie w podróży przez pola – powoduje, że widz znajduje się w centrum wydarzeń, patrzy, jak samochód zbliża się, oddala, poszukuje go w przestrzeniach między budynkami, w obrębie tajemniczego amerykańskiego miasta, a także siedzi wewnątrz samochodu, gdy na jego masce i dachu tańczą kobiety. Można wręcz odnieść wrażenie, że odbicie w lusterku wstecznym kierowcy (znów żona artysty) to własne odbicie widza. Subiektywność oglądanego obrazu łatwiej ocenić, jeżeli poddaje się ją porównaniu z domniemaną sceną obiektywną. Proces deformacji względem oryginału może stanowić jeden z kadrów filmu, ale nie jest to obowiązkowe kryterium, a raczej forma rekonstrukcji, której podjąć ma się widz przy wykorzystaniu swoich możliwości intelektualnego poznania czy doświadczenia.

Deleuze tworzy definicję obrazu obiektywnego, który rozumie jako „rzecz albo zbiór rzeczy widziany przez kogoś, kto pozostaje na zewnątrz zbioru”<sup>19</sup>. Definicja ta jest jednak bardzo ruchoma i nie można jej traktować jako ostatecznej, ponieważ w nieustannie zmieniającej się sekwencji obrazów filmowych, tworzących opowieść o ciągu przyczynowo-skutkowym, nieustannie dochodzi do zmian między tym, co obiektywne, a tym, co subiektywne. Deleuze uważa wręcz, że główne zadanie kina opiera się na balansowaniu między tymi dwoma rodzajami percepcji<sup>20</sup>. Filmem, w którym można dostrzec ulotność tego problemu, jest *Van Horn* – pozornie obiektywny zapis wędrówki kobiety po wysypi-

---

<sup>18</sup> Ibidem, s. 104.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 105.

<sup>20</sup> G. Deleuze, op. cit., s. 83.



sku wraków samolotowych, który zmienia się w subiektywne spojrzenie wraz z nawiązaniem kontaktu wzrokowego z bohaterką filmu, czy też pojawienie się w kadrze dłoni operatora kamery, która wprowadza niezwykle interakcje między bohaterem a widzem oraz przyczynia się do przekroczenia granicy obiektywnego i subiektywnego poznania wizualnego.

Obraz-akcja jest kategorią identyfikowaną z działaniami podejmowanymi przez bohaterów filmowych. Cechą, która wyróżnia ten typ obrazu, jest potrzeba nieustannego aktualizowania obrazu-działania, co polega na umiejscowieniu bohaterów filmowych w określonym środowisku społecznym, geograficznym, relacjach międzyludzkich czy realiach historycznych. Motywacja działania płynąca z zewnątrz wyznacza poziom realizmu obrazu-akcji<sup>21</sup>. U Sasnala zabieg ten sprowadza się przede wszystkim do umiejętnego kadrowania scen filmowych, w ten sposób, aby powstające sekwencje nie zawsze tworzyły ciągi przyczynowo-skutkowe, natomiast zakreślały tło i przestrzeń akcji filmowej. Sasnal ściśle określa warunki, którym podporządkowane są jego filmy, dzięki czemu ich spójność jest niepodważalna.

Deleuze dzieli obraz-akcję na dwa modele, które oznacza symbolami literowymi. Pierwszym z nich jest SAS' – czyli taki, w którym sytuację od S do A modyfikuje S', drugi to ASA' – przejście od akcji A, przez rozpoznanie akcji S, do nowej akcji A'<sup>22</sup>. W pierwszym modelu obrazu-akcji sytuacja może być przepełniona najróżniejszymi rodzajami i jakościami sił, które będą względem siebie przeciwstawne, a równocześnie z jednorodną siłą będą oddziaływać na bohatera akcji, tym samym zmuszając go do podjęcia działania. Bohater i oddziałująca na niego siła występują w biegunowych zależnościach: z jednej strony są antagonistyczne, z drugiej uzupełniają się. Taka sytuacja warunkuje istnienie filmu, gdyż wytwarza kolejne sytuacje inicjujące, nowe względem swoich poprzedniczek. Jest to realizacja przejścia z punktu S do S'. Istnieje wiele różnych sposobów na dokonanie się tej przemiany, przykładowo motywacja działania może wynikać z chęci powrotu do poprzedniego stanu. Deleuze system taki przyrównuje do spirali, ponieważ nie ma on końca. Niektóre z filmów Wilhelma Sasnala można traktować jako swego rodzaju filmy akcji, rozumianej jako ciągi wzajemnie determinujących się działań i czynów, które wpływają na siebie i stają się przyczyną kolejnych. Doskonale jest to widoczne w filmie *Wiosna*, w którym mężczyzna nawołujący do strajku natychmiast zyskuje całe grono popierających go osób, które w kolejnych scenach naśladują jego gesty – podniesione ręce i okrzyki (ważne, że film pozbawiony jest dźwięku, a mimo to harmider wydarzenia jest tak realistycznie przedstawiony, że wydaje się, iż słyszemy hałas). Ciekawy pozostaje również sposób, w jaki działanie wpływa na zachowanie młodych biernie obserwujących wydarzenia. Montaż filmu pozwala zauważyć, że nie oddają oni przyjmowanych ruchów, pozostają raczej na etapie

---

<sup>21</sup> Ibidem, s. 138.

<sup>22</sup> Ibidem.

dłuższego interwału, aby reagować raczej mimiką twarzy, dyskusją z współtowarzyszami lub zapaleniem papierosa. Działanie na zasadzie SAS' może się dokonywać na bazie przekazywania aktywności, ale także na zasadzie wytłumienia jej i ukształtowania na jej podstawie zupełnie arbitralnego, przeciwstawnego efektu.

Drugi model proponowany przez Deleuze'a to ASA', w którym sytuacja wyjściowa nie jest dana ani w pełni zaprezentowana, a dopiero podjęcie działania umożliwia jej zrozumienie. Początkowo akcja jest więc niejasna, prowadzona po nieznanych szlakach i terytoriach w celu rozpoznania sytuacji i jej charakteru, aż do pełnego odsłonięcia jej tajemnicy. Deleuze ten typ obrazu-akcji porównuje do elipsy i przypisuje mu charakter dwuznaczności<sup>23</sup>. Niewielka nawet różnica w rozumieniu określonej akcji prowadzić może do zarysowania dwóch zupełnie sobie przeciwstawnych sytuacji.

Swoista tajemniczość jest wpisana w filmy Sasnała i dopiero wielokrotne podjęcie działania przez bohaterów filmowych pozwala na zrozumienie wielowymiarowych treści podejmowanych przez artystę. W filmach bazujących na zasadzie ASA' nie brak scen realizujących omówione już działania w zgodzie z zasadą SAS'. Wydaje się, że większość filmów Sasnała budowanych jest właśnie na korespondencji między tymi dwiema kategoriami, ponieważ wyjaśnienie sytuacji ASA' powoduje, że kolejne działania opierają się o mechanizm SAS'. Oglądając filmy Sasnała, nie sposób nie zadawać sobie pytań dotyczących przedstawionych zdarzeń, jak w wypadku *Marfy*: dlaczego auto poddawane jest niszczeniu, *Wiosny*: jakie zamieszki są tematem filmu, *Mojave*: dlaczego kobieta nieustannie się przebiera i przemieszcza po wyznaczonym terenie, *The River*: dlaczego wszyscy śpiewają tę samą piosenkę.

Obraz-afekt to obraz, który poprzedza i warunkuje działanie. Obrazy-afekty występują przede wszystkim jako emocje i pasje porządkujące zachowanie i warunkują deterytorializację spojrzenia na dany obiekt. Obraz-afekt jest więc tylko pozornym zatrzymaniem ruchu między akcją a reakcją, gdyż zamienia się on w cały cykl pomniejszych działań odbywających się w ramach obrazu-afektu, który ujawnia się właśnie przy pomocy gestu lub grymasu twarzy. Cecha ta przypisywana jest niezwyklej fotograficzności tej formy. Opiera się ona przede wszystkim na zbliżeniu, które obojętne na otaczającą ją przestrzeń, poddaje obiekt całkowitej izolacji i pozwala zapoznać się z jej szczegółami. Przykładem takiego zbliżenia są poszczególne kadry filmu *The River*, w którym przybliżenie jest tak duże, że doprowadza do abstrakcyjnego rozmycia ostrości kadru. Zanim jednak dojdzie do pozbawienia kształtu twarzy, które są obiektem zainteresowania kamery, widz ma możliwość zapoznania się z emocjami towarzyszącymi wykonywanym czynnościom i uczestnictwa w danym przedsięwzięciu muzycznym. *The River* jako film o muzykach i muzyce, która może być formą wypowiedzi o najtrudniejszych nawet problemach, wskazuje na niezwykle duży stopień emocjonalnego zaangażowania bohaterów w projekt.

---

<sup>23</sup> Ibidem, s. 113.

Analizując wszystkie czynniki, będące według Deleuze'a komponentami kina rozumianego jako wszechświat, nie sposób nie zgodzić się z filozofem w kwestiach decydujących o postawieniu takiej tezy. Oglądanie filmów opierać się ma na całkowitym zapomnieniu o otaczającym człowieka świecie i jego problemach oraz zagłębieniu się w nowej przestrzeni wykreowanej przez reżysera, aktorów i wszystkich współpracujących przy powstawaniu filmu. Jeśli kino staje się wszechświatem, w który wchodzimy i zapominamy o tym, co pozostało za drzwiami sali kinowej, film i reżyser odnieśli sukces i spełnili postawione przed nim zadanie.

#### OBRAZ-CZAS. CZY KINO JEST ŚWIADOMOŚCIĄ?

Deleuze, podejmując problem czasu, wprowadza metaforę kryształu, która stanowi podstawę rozumienia czasu. W kryształach zachowana jest przeszłość i nieustannie umykające teraźniejszości<sup>24</sup>. Filozof uważa, że czas – jako złożona całość – funkcjonuje prawidłowo dzięki następującym po sobie teraźniejszościom, które same w sobie są zwartym przyrostem przeszłości. Deleuze dąży do odrzucenia przestrzeni w rozmyślaniu o czasie i próby umiejscowienia się w centrum zdarzenia lub rzeczy, która jest<sup>25</sup>. Tym samym czas zamienia się w trwanie, a procesy zachodzące wokół przedmiotu obracają się we wspomnienie, przeszłość konstytuującą teraźniejszość<sup>26</sup>. Takie pojmowanie czasu przejęte przez Deleuze'a umożliwia zrozumienie pamięci i trwania. Jest to bowiem z jednej strony proces istnienia w czasie, a z drugiej – wnikanie w niego, odwoływanie się do kolejnych kręgów przeszłości, które tworzą teraźniejszość. Doskonałymi reprezentantami wizualnymi tej myśli są filmy Wilhelma Sasnala, których zdecydowaną większość można uznać za powroty do kolejnych etapów życia i do wspomnień z nimi związanych, które zdeterminowały kształt współczesnego życia i twórczości artysty. Jedną z najważniejszych fascynacji Sasnala są samoloty. Pasja, która początkowo wiązała się z panicznym strachem przed lotem, stopniowo osławiana, znalazła swoje odzwierciedlenie w jego twórczości filmowej. *Mojave* jest krótką etiudą. Z jednej strony jest to zapis obrazu-ruchu kobiety przemieszczającej się po wysypisku wraków samolotowych, która targana emocjami poszukuje własnej tożsamości, z drugiej – jest to typowy reprezentant obrazu-czasu. Druga kategoria realizowana jest poprzez poszukiwanie świadomości eksponowane za pomocą zmiany strojów, ale przede wszystkim poprzez rejestrowanie kamerą konstrukcji samolotów, etapu zniszczeń, jaki osiągnęły, ich piękna, które przeminęło. W ten sposób Sasnal odwołuje się do własnych marzeń i stopniowych zmian, jakim one podlegały. Samoloty podda-

<sup>24</sup> Idem, *Wiercholki teraźniejszości i obszary przeszłości. Czwarty komentarz Bergsonowski*, [w:] idem, op. cit., s. 323.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 324.

<sup>26</sup> Ibidem.

wane są mimowolnemu procesowi niszczenia, podczas gdy marzenia Sasnała o tych maszynach stają się coraz pełniejsze i piękniejsze. To, co narodziło się w przeszłości, w głowie małego dziecka, przeobraża się w dorosłą, dojrzałą już fascynację, która staje się podmiotem jego artystycznej działalności. Marzenie-samolot jest drogą do przeszłości, która napędza teraźniejszość.

Ważnym terminem, który rozpatruje w swojej teorii kina Deleuze, jest wirtualność, będąca kolejnym aspektem pojmowania czasu. Filozof wskazuje tutaj na możliwość przejawiania się tych samych lub różnych zdarzeń w równoczesnych punktach teraźniejszości<sup>27</sup>. Sposobem Sasnała na realizowanie kategorii wirtualności jest podejmowanie wielokrotnie tych samych tematów w filmach. Raz jeszcze można przywołać jego zainteresowanie samolotami i relacje zachodzące między maszynami a bohaterami jego filmów. Wirtualność opiera się tutaj na przedstawianiu sprzecznych ze sobą zachowań i próbie uchwycenia różnych teraźniejszości i ich aspektów. Samoloty pojawiają się w filmie *Mojave* i *Van Horn*. Zachowanie bohaterów filmowych akcji jest każdorazowo inne, choć wykazuje pewne cechy wspólne, takie jak wyraźna fascynacja samolotami i poszukiwanie własnej tożsamości.

Deleuze, badając kategorię pamięci, dochodzi do wniosku, że pamięć nie jest w człowieku, ale to człowiek porusza się w obrębie pamięci, która stanowi samoistny świat<sup>28</sup>. Bergson, analizując pamięć i świadomość, doszedł do wniosku, że jaźń człowieka podzielić należy na jaźń powierzchowną, to jest zwróconą w stronę obiektywizmu i wymierności, i na jaźń głęboką, czyli subiektywną i indywidualną<sup>29</sup>. Deleuze w swoich komentarzach nie odwołuje się bezpośrednio do tych kategorii, ale według Małgorzaty Jakubowskiej, w ramach podziału kina można tę dwubiegowość interpretować jako materialny obraz-ruch i głęboki, stający się obraz-czas<sup>30</sup>. Wynika z tego, że bohater filmu realizowanego zgodnie z zasadami obrazu-ruchu będzie zachowywał się zgodnie z przyjętymi standardami i konwenansami, a jego działanie będzie logiczne. Bohater nie kieruje się emocjami ani pragnieniami, lecz działa według zdroworozsądkowego ciągu przyczynowo-skutkowego. W twórczości filmowej Wilhelma Sasnała ekspresja *J a p o w i e r z h o n e g o* nie sprawia wielkich trudności. Jego filmy są bowiem w dużym stopniu bezpośrednim zapisem otaczającego świata, w które wpisuje on dodatkowe zdarzenia lub kontekst. Bardzo często jego twórczość przyjmuje wręcz dokumentalny charakter, co oznacza, że *Ja powierzchowne* jest w tego rodzaju realizacjach podstawową formą wypowiedzi artystycznej. W *Marfie* – zrealizowanym w Teksasie filmie o samochodzie – Sasnał, angażując do sytuacji artystycznej mieszkańców miasteczka, rejestruje sposób, w jaki mieszkańcy wchodzą z podmiotem filmu w kontakt. Większość

<sup>27</sup> Ibidem, s. 326.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 324.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 139.

<sup>30</sup> Ibidem.

sytuacji jest oczywiście zaaranżowanych, nie sposób jednak pozbyć się wrażenia, że, przykładowo, zachowanie mechaników samochodowych nie jest poddane jakiegokolwiek obróbce lub zdeterminowane przez aktorskie doświadczenie. Mężczyźni zachowują się racjonalnie, chociaż wykonują dość absurdalne zadanie powierzone im przez artystę, mianowicie zniszczenie samochodu.

Przeciwieństwem Ja powierzchownego jest Ja głębokie, które rozumieć należy jako jądro osobowości jednostki, w którym kryją się wszystkie najbardziej intymne odczucia i przeżycia człowieka. Indywidualność, oryginalność i niepowtarzalność każdego człowieka jest determinowana właśnie przez Ja głębokie, z którym każdy się rodzi i które nie podlega przekształceniom wynikającym z uwarunkowań społecznych, geograficznych czy kulturowych. Félix Guattari uważa, że marzenie jest reakcją Ja głębokiego na działania i interakcje podejmowane przez Ja powierzchowne<sup>31</sup>. Jest to interpretacja zbliżona do teorii Deleuze'a, który dąży do tego, aby kino postrzegać jako spełnione poszukiwanie Ja głębokiego, zważywszy na to, że to w nim kryło się źródło autentycznego trwania i wolności<sup>32</sup>. Twórczość Wilhelma Sasnala, bazująca przede wszystkim na własnych doświadczeniach, pragnieniach i marzeniach, ale także w pewnym stopniu na uczestniczeniu w zbiorowej pamięci, trwaniu i poszukiwaniu życia wewnętrznego, jest próbą odkrycia Ja głębokiego. Przykładem filmu, którego fabuła zbudowana została wokół marzenia, jest *Mojave*. To właśnie w nim Sasnal najpełniej realizuje opisane wcześniej dążenia. Podobnym zapisem poszukiwań swojej tożsamości ukształtowanej przez odwieczne pragnienia jest film *Concorde*, będący zapisem widoku zza okna samolotowego podczas transatlantyckiego lotu. Ja głębokie znajduje tutaj swoje odzwierciedlenie nie tylko w całkowitej wolności wyboru skomplikowanego, a równocześnie banalnego tematu, ale także w ponadczasowej fascynacji możliwością wzniesienia się ponad przestworza i uczuć towarzyszących temu procederowi. Sasnal, rejestrując niezmienny błękit nieba, a potem kształty chmur, zdaje się całkowicie otwarcie mówić o swojej pasji i pozwalając sobie na ekspresję własnych doznań i odczuć, wywołanych tak silnym przeżyciem, jakim był dla niego ten lot, zdaje się wcale nie ukrywać ogromnej roli, jaką w jego egzystencji odgrywa Ja głębokie. Ponadto, pozwala on na utożsamienie się widza z jego własnymi odczuciami poprzez przyjętą metodę filmowania i brak montażu, który stawia widza w roli bohatera filmu – podczas oglądania odnosi się niezwykle silne wrażenie, że jest się uczestnikiem przedstawionej sytuacji, a wrażenia w obrębie Ja głębokiego każdej indywidualnej jednostki są w tym wypadku tożsame z odczuciami artysty.

Film może więc być reprezentacją pamięci metafizycznej Bergsona, czyli badaniem przeszłości przez aktualną teraźniejszość, a także przez eksplorację tego, co minione. Kino stało się środkiem dokonywania badań nad tymi aspek-

---

<sup>31</sup> F. Guattari, *Soft Subversions. Texts and Interview 1977–1985*, Los Angeles 2009, s. 184–197.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 142.

tami pamięci, z uwzględnieniem zarówno jego sukcesywności, jak i intensywności. Kino obrazu-czasu koncentruje się na dogłębnym poznaniu świadomości poprzez dotarcie do Ja głębokiego jako warunku myśli, do pamięci-świata i pamięci-bytu jako źródeł świadomości<sup>33</sup>. W obrębie filmów realizowanych zgodnie z zasadami tej konwencji dochodzi do rozluźnienia, a nawet zerwania, więzi między człowiekiem-widzem a światem. Czasowo odłącza się on od swojej własnej rzeczywistości na rzecz uczestnictwa w rzeczywistości filmowej, z którą jednak nie wiąże się ani trwale, ani czasowo. Tym samym kino staje się zarówno wszechświatem, jak i świadomością widza, a postulat Deleuze'a zostaje zrealizowany.

#### POSTRZEGANIE OBRAZU JAKO POJEDYNCZEGO KADRU FILMOWEGO

Przestrzeń artystyczna Wilhelma Sasnala, zarówno w malarstwie, jak i filmach, rozwija się pomiędzy symbolicznym a wyobrażonym<sup>34</sup>. Oznacza to, że malarstwo Sasnala jest zapisem zastanego stanu rzeczy przy równoczesnej dowolności sposobu jego kreowania. Malarstwo często zauważa i przedstawia to, co niejednoznaczne i pełne niedopowiedzeń. Widać tu też wyraźnie różnicę pomiędzy filmem a malarstwem, w którym można sterować rzeczywistością za pomocą subiektywizmu, duchowości i artystycznych uzdolnień. W filmie natomiast mamy do czynienia z obiektywnym zapisem zdeterminowanym przez racjonalne, technologiczne możliwości maszyny. Jakości te, ogólnie charakterystyczne dla sztuki, w twórczości Sasnala wchodzi w interakcję: malarstwo jest częściowo podporządkowane właściwościom filmowym (prosta rejestracja), podczas gdy film realizuje pewne czysto malarskie koncepcje (możliwe do uzyskania dzięki odpowiedniemu użyciu kamery, wywołaniu i montażowi)<sup>35</sup>.

Jedną z głównych wykładni twórczości filmowej Sasnala jest nawiązywanie do malarstwa, chociażby w polu interpretacyjnym. Łukasz Ronduda uważa wręcz, że jest ono głównym medium zainteresowań artysty, które poddaje on nieustannemu eksplorowaniu, i grą z jego określonymi konwencjami<sup>36</sup>. Wyraźnie widoczne jest to w wykorzystaniu ikonograficzno-przedstawieniowej tradycji poprzez różnorodne kadrowanie i osiągnięcie głębi przestrzennej w kolejnych kadrach filmu. Ponadto eksperymentuje on na granicy właściwości medialnych malarstwa poprzez próbę ich unowocześnienia przy pomocy muzyki (*Love songs*), tekstu (*Kodachrome*) czy doświadczenia czasu (*The River*). Ronduda uważa, że Sasnal próbuje zdefiniować, czym jest malarstwo, poprzez analizę tego, czym ono nie jest. Badacz zwraca też uwagę na wykorzystanie właściwości medialnych malarstwa na zasadzie gry różnic<sup>37</sup>.

---

<sup>33</sup> Ibidem, s. 177.

<sup>34</sup> Ł. Ronduda, „Mówisz mi coś...”, op. cit., s. 188.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 188–189.

<sup>36</sup> Idem, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006, s. 91.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 92.

Aparatura pojęciowa Gilles'a Deleuze'a odnosząca się do struktur filmowych wydaje się być również odpowiednią terminologią służącą interpretacji malarstwa. Obraz-percepcja związany jest z postrzeżeniem wzrokowym danego układu przedmiotów, będącego pierwszym etapem ich intelektualnego zdefiniowania i interpretacji. Obraz-percepcja jest więc stosunkowo neutralnym pojęciem, które mogłoby zostać wprowadzone do codziennego użytku. Obraz-akcja odnosi się do działania podjętego po rozpoznaniu obrazu-percepcji, pomiędzy nimi zaś istnieje interwał. Jest to pojęcie nieco trudniejsze, ponieważ w obrazie filmowym jego zdefiniowanie nie stanowi większego problemu – ruch i zachodzące zmiany są rejestrowane poprzez kolejne kadry i klisze. W obrazie za ruch odpowiadający działaniu należy przyjąć relacje zachodzące między elementami, które muszą być interpretowane indywidualnie przez odbiorcę wyposażonego w odpowiedni poziom wiedzy na temat danego dzieła. Powoduje to pewne utrudnienia, jest jednak niewątpliwie doskonałą metodą poznawczą. Innym sposobem rozpoznania ruchu jest odwołanie się do pokładów pamięci i Ja głębokiego, które pozwolą w obrębie posiadanej wiedzy i doświadczeń utożsamić przedstawione, pozornie nieruchome elementy w ciągu dynamicznych następstw o charakterze przyczynowo-skutkowym. Kolejne pojęcie to obraz-afekt, które Deleuze definiował jako bezpośrednio odnoszące się do uczuć jednostki i będące próbą ich przedstawienia na obrazie filmowym jako kolejnej, poprzedzonej interwałem reakcji na obraz-percepcję. Ten element jest zdecydowanie prostszy do odkrycia w malarstwie ze względu na liczne przedstawienia twarzy i epatowanie uczuciami poprzez sztukę. Wszystkie te kategorie bez wątpienia można odkryć w twórczości Sasnala, a dogłębna ich analiza umożliwiła by zapoznanie się z poszczególnymi etapami powstawania dzieła.

Twórczość Wilhelma Sasnala jest próbą stworzenia nowego języka wypowiedzi artystycznej, która dokonana zostaje poprzez eksplorację kategorii wypracowanych w mniej lub bardziej tradycyjnych dyskursach artystycznych, za jakie uznać należy film i malarstwo. Jego prace rozpatrywać należy w kategoriach rewitalizacji cech wcześniejszych tradycji artystycznych, zaś obszar pomiędzy malarstwem a filmem jest dla niego polem poszukiwań kolejnych technik i nowatorskich wypowiedzi o niespotykanej świeżości uzyskiwanych efektów estetycznych.

## ZAKOŃCZENIE

Terminologia wprowadzona przez Deleuze'a jest narzędziem badań nad kulturą współczesną. Filmy Wilhelma Sasnala również można interpretować i analizować przy użyciu proponowanych przez filozofa kryteriów. Umożliwiają one zapoznanie się z wieloaspektową twórczością artysty. Dzięki deleuzjańskiej analizie filmowej powierzchownie niezrozumiałe zapisy ludzkich działań i przeszerzeni, w obrębie której są one realizowane, nabierają nowych znaczeń oraz

odsyłają do kategorii pamięci i ruchu, czasu i obrazu. Dodatkowo, ze względu na wielość cech wspólnych pojawiających się w filmach i malarstwie Sasnała, wydaje się, że określone kategorie wprowadzone przez filozofa są również wymiernym narzędziem badań obrazów artysty.

Sztuka Sasnała, balansująca na pograniczu malarstwa i filmu, jest twórczością, która nie może być jednoznacznie zinterpretowana. Niewątpliwie jednak teoria Gilles'a Deleuze'a wydaje się odpowiednio dobranym narzędziem badań nad jej przemianami, dzięki czemu sztuka ta umiejscowiona zostaje w obrębie najbardziej inspirujących dokonań ostatnich dekad.

#### ABSTRACT

The aim of the paper is to demonstrate the commonalities between the movies and paintings by Wilhelm Sasnal, one of the greatest painters of the young generation in Poland. The analysis uses terms coined by Gilles Deleuze in his book *Cinema. 1. Picture-movement. 2. Picture-time*. Deleuze perceived cinema as a method of exploring the world and as the only possibility to communicate with it. This allowed him to build categories such as picture-movement, picture-perception, picture-action, picture-emotion, all of which can be found in Wilhelm Sasnal's movies. The second part of the paper analyses human consciousness. Understanding the nature of time and duration allows to explore Deleuze's philosophy and the way he interpreted movies. Problem of understanding the universe and the human being in the context of Deleuze's philosophy contributes to the interpretation of Wilhelm Sasnal's art.

#### BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

1. Deleuze G., *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, Gdańsk 2008.
2. Guattari F., *Soft Subversions. Texts and Interview 1977–1985*, Los Angeles 2009.

#### BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Banasiak J., *Sto utraconych kawalków*, [w:] *Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. Zespół Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
2. Dąbrowski J., *O malowaniu muzyki i rozgrywaniu malarstwa*, „Arteon” 2007, nr 3.
3. Drągowska M., Kuryłek D., Tatar E. M., *Krótką historią Grupy Ładnie*, Kraków 2008.
4. Gorczyca Ł., *Wilhelm Sasnal*, [w:] *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, red. G. Borkowski, A. Mazur, M. Branicka, Warszawa 2007.
5. Jakubowska M., *Teoria kina Gilles'a Deleuze'a*, Kraków 2003.
6. *Malowanie jest zwyczajne. Wywiad z Wilhelmem Sasnałem*, [w:] *Lata walki*, red. M. Brewińska, kat. wyst., Warszawa 2007.
7. Ronduda Ł., „Mówisz mi coś, ale co właściwie chcesz przez to powiedzieć? Do czego zmierzasz?” *Czyli rzecz o filmach Wilhelma Sasnała*, [w:] *Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. Zespół Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
8. Ronduda Ł., *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006.
9. Ruf B., *Świadectwa niepokoju*, [w:] *Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. Zespół Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
10. Wielebska K., *Is Such a Heavenly Way to Die... Life in America*, „ha!art” 2007, nr 27.