

## Malarz rysuje komiksy. O Sasnalu

Wilhelm Sasnal jest malarzem, jednym z najwybitniejszych, jeśli nie najwybitniejszym przedstawicielem roczników siedemdziesiątych, głosem swojego pokolenia. Choć Paweł Dunin-Wąsowicz twierdzi, iż bardziej niż ze względu na to, że jest malarzem, Sasnal jest znany z tego, że „sprzedaje po 30 tysięcy euro obrazy”<sup>1</sup>. Niewątpliwie artysta odniósł międzynarodowy sukces, a jego sposób patrzenia i portretowania świata zyskał mu uznanie nie tylko rówieśników.

Punktem wyjścia dla kariery stało się członkostwo w grupie Ładnie, którą prócz Sasnala tworzyli: Marcin Maciejowski, Rafał Bujnowski, Marek Firek i Józef Tomczyk. Grupa założona i funkcjonująca w latach dziewięćdziesiątych ograniczyła się do kilku wspólnych działań artystycznych, będąc bardziej formą towarzyskiej rywalizacji między trójką młodych twórców (Firek i Tomczyk byli zdecydowanie starsi od pozostałych), którzy po latach zaczęli deprecjonować znaczenie istnienia grupy. Ważniejsze okazały się indywidualizm i poszukiwanie własnych głosów, co w początkowym okresie nie było takie oczywiste – style Bujnowskiego, Maciejowskiego i Sasnala łączył sposób patrzenia na rzeczywistość, a ich ówczesne obrazy łatwo pomylić.

Co istotne, młodym twórcom szybko przypięto łatkę – ich malarstwo określano jako banalizm czy pop-banalizm, co wynikać miało z faktu wybierania tematów z obszaru prostej, trywialnej codzienności, szukania ich w telewizji, kolorowej prasie bądź w reklamach. Wczesne obrazy Sasnala to między innymi przedstawienia zarówno zwykłych artefaktów (samochody, rowery), jak i przedmiotów ważnych dla pokolenia, wspólnego doświadcze-

---

<sup>1</sup> *Nie wiedziałem, co to Bauhaus*, z Wilhelmem Sasnałem rozmawiali P. Dunin-Wąsowicz, M. Świetlicki i M.P. Prus, „Lampa” 2006, nr 7-8, s. 22.



Obrazy *Maus 2* i *Maus 5*  
Wilhelma Sasnala

nia – okładki płyt i kaset czy T-shirty z ulubionymi zespołami. Znalazły się wśród nich również prace ilustrujące sytuacje z życia prywatnego z tekstami/komentarzami wypisanymi na płótnie, które konotują skojarzenia z komiksem. W orbicie zainteresowania Sasnala od początku obecny jest także sam komiks – jako składnik rzeczywistości, inspiracja, oraz jako gatunek, choć i w tym przypadku podstawowy fach malarza ewidentnie determinuje jego sposób myślenia o historyjkach obrazkowych, wpływa wyraźnie na stylistykę autorskich komiksów.

Gdy w 2001 roku ukazało się polskie tłumaczenie najważniejszego dzieła Arta Spiegelmana – *Mausa*, w Polsce dochodziło do protestów przed siedzibą wydawnictwa Post, odpowiedzialnego za publikację, a do prokuratury trafiło zawiadomienie o możliwości popełnienia przestępstwa. Według środowisk narodowych, komiks Spiegelmana obrażał naród polski. Postępowanie zostało umorzone, jednak dyskusja o tym, czy wykorzystanie wizerunku świni do sportretowania Polaków było obraźliwe, wpisała się w obecny wówczas w życiu publicznym dyskurs na temat sposobu mówienia o przeszłości i udziału Polaków w eksterminacji Żydów. Upraszczając, początek wieku XXI to czas, w którym zaczęto mówić głośno o tym, że nie wszyscy Polacy podczas drugiej wojny światowej byli bohaterami. Sasnal, będąc artystą wrażliwym na otaczającą go rzeczywistość i reagującym obrazami na ważne, głośne wydarzenia, postanowił zabrać głos i na ten temat. Uczynił to dwukrotnie, w 2001 roku. Pojawił się wówczas cykl pięciu obrazów bez tytułu oraz mural – wszystkie inspirowane *Mausem*<sup>2</sup>.

Cztery obrazy przedstawiają puste (opuszczone) przestrzenie. Neutralne, może – przez wzgląd na gęste, wyraziste kreskowanie i jednolitą, czarno-białą kolorystykę – odrobinę niepokojące, ocierające się o abstrakcję, niekonotujące żadnych skojarzeń. Dopiero w zestawieniu z oryginałem przestrzenie te nabierają znaczenia, stają się częściami obozu koncentracyjnego. Kontekst na nowo osadza sportretowane elementy krajobrazu zbrodniczego miejsca w konkretnej, jednoznacznie negatywnej rzeczywistości, zmuszając do zadawania pytań: o możliwości przedstawiania Holokaustu, o rolę miejsc pamięci czy też rolę świadków Zagłady.

<sup>2</sup> Trzy lata później Sasnal sięga po przygody Tytusa, Romka i A'Tomka Henryka Jerzego Chmielewskiego, jednak nie udało mi się odnaleźć reprodukcji prac inspirowanych tym komiksem i muszę zawierzyć słowom malarza: „Czuję ogromne wsparcie, kiedy mam fotografię albo rysunek, nawet tak prosty i zwyczajny jak w komiksie *Tytus Romek i A'tomek*, według którego teraz maluję”, *Sasnal: Nie chcę być przewidywalny*, rozmawiała D. Jarecka, <http://wyborcza.pl/1,75475,3781485.html> (dostęp 10 października 2015).

Ostatni obraz odwraca tę sytuację. Tym razem Sasnal zostawia człowieka, a właściwie ubraną po ludzku świnię, wypreparowaną z otoczenia. Mamy do czynienia z portretem Polaka. Jednak jest to konkluzja oczywista nie dla każdego. W tym przypadku nieznajomość dzieła, skąd został zaczerpnięty kadr, zmusza do innej reakcji – takie przedstawienie człowieka nasuwa wyłącznie negatywne skojarzenia. Słowem – ten obraz nie jest neutralny, nie pozostawia odbiorcy obojętnym. Kiedy zastanowić się nad protestami towarzyszącymi publikacji *Mausa* w Polsce, trudno oprzeć się wrażeniu, że zadziałał właśnie ten mechanizm, wykorzystany przez Sasnala w ostatnim obrazie cyklu. Ludzie oburzali się, wyłuskując obraz świni z kontekstu, w którym został osadzony przez autora komiksu.

Podczas gdy na obrazach malarz wyeliminował jeden ze składników przerysowywanych kadrów (postacie bądź tło) oraz tekst, na muralu zrealizowanym w Bielsku-Białej Sasnal pozostawił wyłącznie warstwę tekstową, z rysunków pozostały tylko obramowania kadrów. Ani miejsce umieszczenia muralu, ani wybrana przez malarza strona komiksu (157 z pierwszego tomu) nie były przypadkowe. To w Bielsku-Białej mieszkali przed wojną rodzice Spiegelmana i to w tym mieście, sprzedani przez szmalcowników, zostali schwytni przez Niemców. W założeniu mural miał pojawić się na ścianie fabryki (dzisiejsze Muzeum Techniki), o której w jednym z kadrów wspomina Władek Spiegelman, ale ani w tym, ani w kilku innych miejscach nie wyrażono na to zgody („Raz w uzasadnieniu odmowy podano jako powód treść malowidła”). Ostatecznie dzieło powstało „na tylnej ścianie budynku bielskiego BWA, który stoi na miejscu zburzonej przez Niemców synagogi”<sup>3</sup>.

Mural przywodzi na myśl białe plamy, nie tyle nawet oznaczające nieznane, niezbadane fragmenty przeszłości, ile raczej miejsca historii wybielone, wyparte z pamięci przez świadków minionych wydarzeń<sup>4</sup>. Pamięć (lub raczej zapomnienie) bezpośrednich obserwatorów (i ich potomków – strzegących tajemnicy? stojących na straży właściwej wersji historii?) konfron-

<sup>3</sup> Słowa Adama Szymczyka, cyt. za B. Deptuła, *Obrazki z wystawy*, <http://www.tygodnik.com.pl/numer/275618/deptula.html> (dostęp 10 października 2015).

<sup>4</sup> Problem ten przedstawiany był na różne sposoby. Dwa pierwsze z brzegu, które przychodzą mi do głowy: sztuka *Stół* Idy Fink – prokurator prowadzący śledztwo w sprawie zbrodni wojennej przesłuchuje kolejnych świadków, a ci nie potrafią przypomnieć sobie szczegółów zdarzenia, w którym brali udział – oraz film dokumentalny *Miejsce urodzenia* Pawła Łozińskiego – kamera towarzyszy Henrykowi Grynbergowi, który powróciwszy w rodzinne strony, próbuje ustalić, co stało się z jego ojcem, zmagając się z „niepamięcią” okolicznych mieszkańców.

towana jest ze słowami ofiar, które muszą wystarczyć (i których subiektywizm niekiedy razi), tak jak w obrazach inspirowanych *Mausem* muszą wystarczyć puste przestrzenie „widzące” popełniane w nich zbrodnie.

Sposób myślenia Sasnala o dziele, o akcie twórczym przekładał się od początku na jego podejście do komiksu i wraz z nim się zmieniał. Można to zauważyć już na etapie wstępnego porównania, a za potwierdzenie słuszności takiego myślenia mogą posłużyć słowa Ewy Gorządek na temat wczesnego malarstwa autora *Życia codziennego w Polsce w latach 1999-2001*, ale w takim samym stopniu pasujące do jego twórczości komiksowej z początków kariery: „Sasnal bardzo często maluje na podstawie materiałów przedstawiających rzeczywistość już przetworzoną: fotografii, filmów, reprodukcji prasowych czy plików z Internetu”, oraz: „Sasnal chętnie operuje syntetycznym skrótem, redukuje malowane kształty do prostego, graficznego znaku”<sup>5</sup>.

Na marginesie tych dwóch obserwacji można zwrócić uwagę na jeszcze jedną prawidłowość łączącą obie formy działalności twórczej (komiks i wczesne malarstwo) Sasnala – otóż, także w komiksie trudno mówić o szczególnej oryginalności czy wyjątkowości prac tarnowskiego malarza, przypominają one bowiem pod względem stylistycznym utwory kolegi z grupy Ładnie. Mówiąc o swoich komiksowych początkach, Sasnal nazywa siebie zresztą „kseroboyem Maciejowskiego”<sup>6</sup>.

W latach 2000-2002 miesięcznik „Machina” publikuje serial zatytułowany *Polskie drogi* – typowy komiks prasowy, składający się z krótkich, najczęściej niezależnych od siebie scen z życia młodej inteligencji, połączonych występującymi w nich bohaterami, w których można dopatrywać się *alter ego* Sasnala oraz jego znajomych (pod swoim nazwiskiem malarz pojawia się tylko raz). Tytuł serii od razu nasuwa skojarzenie z serialem telewizyjnym Janusza Morgensterna z roku 1976, w którym akcja rozgrywa się podczas drugiej wojny światowej, ukazując codzienność okupacyjną. Jeśli jest to słuszny trop, to w przypadku dzieła Sasnala mamy do czynienia z prostą analogią – otrzymujemy życie na tle codzienności przełomu wieków, w okresie wciąż kształtującego się kapitalizmu.

Scenariuszy dostarczyły obserwacje mniej lub bardziej typowych zachowań – czasem zabawne, czasem absurdalne sytuacje składają się na obyczajowy obraz egzystencji młodych ludzi. Romanse, zdrady, kłótnie, imprezy, zakupy – ubrane w krótkie, czasem nieistotne, obnażające wyrachowanie bądź pustkę bohaterów, dialogi, które narysowane zostały minimalistyczną

<sup>5</sup> E. Gorządek, <http://culture.pl/pl/tworca/wilhelm-sasnal> (dostęp 10 października 2015).

<sup>6</sup> *Nie wiedziałem, co to Bauhaus*, s. 20.

kreską, sygnalizującą zaledwie postacie oraz ich otoczenie. Wszystkie elementy świata przedstawionego pojawiają się wyłącznie w sytuacjach uzasadniających ich obecność (kiedy bohaterki wychodzą ze sklepu, widzimy obramowanie wejścia i szyld zawieszony w białej pustce kadru), w pojedynczych przypadkach zyskując bardziej precyzyjną postać, usprawiedliwioną wówczas jednak intensywnością dążeń któregoś z bohaterów oraz koniecznością uzmysłowienia odbiorcom ich wagi (na przykład poszukiwanie konkretnego modelu mercedesa).

W połowie serialu rysunki zyskują kolory, ale fakt ten nie zmienia sposobu przedstawiania postaci oraz przestrzeni, w których autor je umieszcza. Jaskrawe i intensywne barwy są jednocześnie płaskie, wypełniają całkowicie poszczególne płaszczyzny, zastępując dotychczasową dominację bieli, dzięki czemu Sasnal delikatnie dookreśla, czy raczej domyka, rysowane przestrzenie. Delikatnie, gdyż nadal w graficznym przedstawieniu rolę dominującą odgrywają oszczędnie stosowane linie – kontury i krawędzie. A kreacja, z którą obcuje czytelnik, ma charakter bardzo umowny.

Umowność przedstawienia zestawiona z wycinkami rzeczywistości, którą czytelnicy potrafią bezbłędnie rozszyfrować i w której potrafią się odnaleźć (można nawet zaryzykować twierdzenie o mimetycznym charakterze historyjek Sasnala<sup>7</sup>), wydaje się kluczem do zrozumienia sukcesu pierwszego albumu tarnowianina. *Życie codzienne w Polsce w latach 1999-2001* uchodzi już od momentu ukazania się za najlepszy komiks obyczajowy początku wieku. Jeśli już podlegał on ocenie, zbierał wysokie noty, spotykając się wyłącznie z głosami zachwytu. Wystarczy zacytować Szymona Holcmana, który wracał do lektury po dekadzie:

Dlaczego ten komiks tak na wszystkich działał? Bo, krótko mówiąc, był o nas. Czego nie dało się wtedy powiedzieć o polskim kinie, czy literaturze (z wyjątkami oczywiście [...]). W obie te rzeczy bawili się ludzie odlegli od nas zarówno metrykalnie, jak i mentalnie. A Sasnal był starszy tylko trochę i wydawało się, że jego życie jest bardzo podobne do naszego<sup>8</sup>.

Tym, co uderza czytelnika od pierwszej strony utworu, jest minimalizm rysunków, widoczny również w *Polskich drogach*. Obie prace powsta-

<sup>7</sup> Mimetyczności w sensie przystawalności do życia czy rzeczywistości przełomu wieków, która w połączeniu z maksymalnym uproszczeniem postaci ułatwia wejście w przedstawianą historię i utożsamienie się z jej bohaterami, w myśl zasady sformułowanej przez Scotta McClouda: „[...] im bardziej cartoonowy jest rysunek twarzy, tym większą liczbę osób «przedstawia»”, S. McCloud, *Zrozumieć komiks*, przekł. M. Błażejczyk, Warszawa 2015, s. 31.

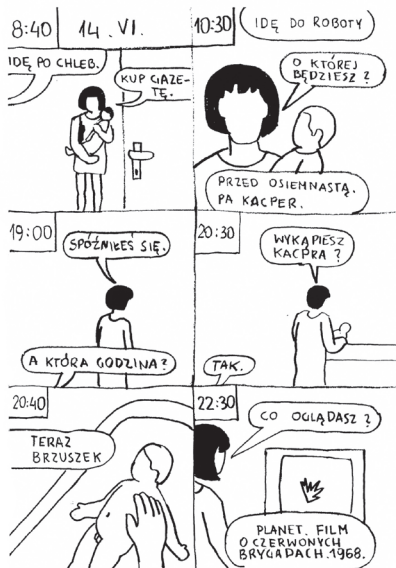
<sup>8</sup> S. Holcman, *Z zakurzonej półki (4)*, „Biceps” 2012, nr 4, s. 64.

Wilhelm Sasnal, *Życie codzienne w Polsce w latach 1999-2001*  
(Warszawa-Kraków: Raster, Bunkier Sztuki 2001).



wały równolegle, część epizodów prasowych pojawia się w albumie – albo w dosłownym powtórzeniu, albo na nowo przerysowana. Sasnal stosuje tę samą zasadę czerpania z życia, choć jest kilka drobnych różnic. W *Życiu* malarz wprost mówi o autobiograficznym charakterze komiksu. Na początku przedstawia bohaterów pierwszego rozdziału – to on z żoną, jej siostra i szwagier; portrety są maksymalnie uproszczone, a poszczególne postacie można rozpoznać jedynie po fryzurach. Na końcu albumu zaś znajduje się galeria fotograficzna zawierająca oblicza wszystkich występujących w komiksie członków rodziny i przyjaciół.

Podczas gdy w przypadku *Polskich dróg* nie znamy metody obserwacji/rejestracji poszczególnych scen, w tworzeniu albumu Sasnal korzysta z nagrań filmowych (kamera także jest obecna w komiksie), co potwierdza słowa autora o tym, że nie umie on opowiadać fabuł i dlatego posiłkuje



Wilhelm Sasnal, Życie codzienne w Polsce w latach 1999-2001 (Warszawa-Kraków: Raster, Bunkier Sztuki 2001)



się życiem. Zresztą życiem monotonnym, przepełnionym rutyną – autor zwłaszcza w ostatnim rozdziale wielokrotnie powiela jedną kompozycję, by oddać powtarzalność codziennych praktyk<sup>9</sup>. Kilkanaście razy narysowany schemat różni się tylko w detalach. Zmienia się data u góry i ostatni kadr na planszy, zamykający jednocześnie dzień seansem telewizyjnym, raz lekturą książki. Kiedy Sasnal przełamuje schemat, ma to uzasadnienie fabularne, jest to pierwszy raz, gdy kąpie się razem z synem (do tej pory kąpał potomka w wanience), a następnie z żoną (która wyrzuca go z wanny).

Ale korzystanie z szablonów widać również w innych miejscach. Rozdział szpitalny to w gruncie rzeczy trzy zapętłone ujęcia: z boku, zza łóżka Anki oraz „z sufitu” (to ostatnie włącza w obszar kadru nieobecne pozostałe pacjentki), czego uzasadnienia można by szukać w sterylności szpitalnej sali, gdyby sposób rysowania pomieszczenia różnił się od innych (nie)portretowanych przestrzeni. W gruncie rzeczy chodzi o bardzo (nie tylko ścianami, ale i umeblowaniem) ograniczoną przestrzeń, której w inny sposób czytelnik nie rejestruje (także w tym komiksie Sasnal drastycznie redukuje tła).

Paradoksalnie (mówimy o autorze malarzu) rola rysunku zostaje ograniczona do minimum, poza bohaterami z białej przestrzeni wyłaniają się wyłącznie kontury potrzebne do symbolicznego naszkicowania przedstawianego miejsca (kiedy para głównych bohaterów jest w parku, widzimy ją siedzącą na ławce, która jest jedynym elementem krajobrazu zawartym w tym konkretnym kadrze). Dotyczy to w takim samym stopniu kadrowania, dającego przecież możliwości kształtowania, dookreślania opowiadanej historii<sup>10</sup>. Sasnal rezygnuje z tego środka wyrazu<sup>11</sup>, zadowolając się prostym dzieleniem strony za pomocą grubych linii.

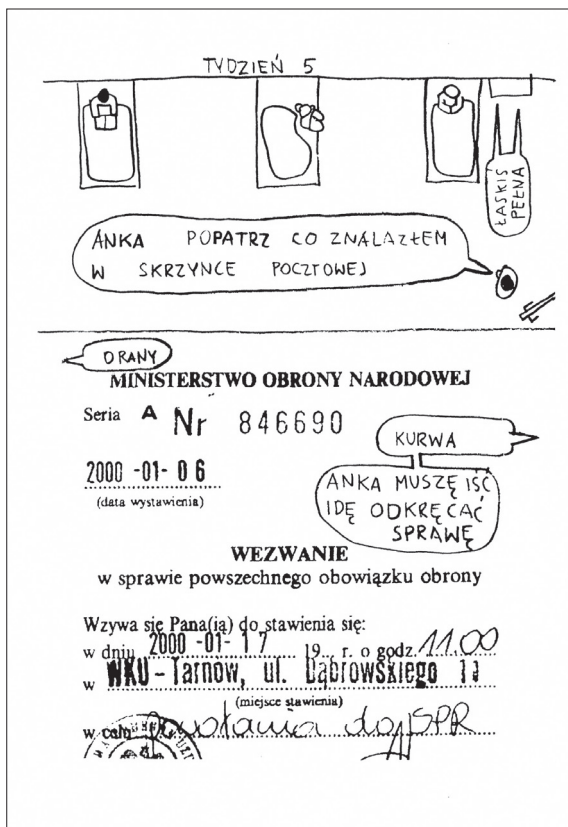
Sytuacja zmienia się tylko wtedy, gdy autor zaczyna przyglądać się przedmiotom<sup>12</sup>. Wówczas najlepiej widać malarskie upodobania Sasnala.

<sup>9</sup> Michał Błażejczyk, recenzując komiks, przyrównuje go do pamiętnika, relacji z życia rodzinnego, zob. M. Błażejczyk, *Historia surowa*, w: *Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2008, s. 214-215.

<sup>10</sup> Doskonałym przykładem wykorzystania możliwości dopełniania historii poprzez przemyślaną kompozycję planszy oraz kształty kadrów jest komiks *Naznaczony mrokiem* Wojciecha Birka, „Komiks Forum” 1995, nr 3, s. 3-30.

<sup>11</sup> Dlatego zaskakujące dla mnie jest stwierdzenie Dunin-Wąsowicza o „perfekcyjnej kompozycji kadrów”, które można znaleźć w jego recenzji albumu Sasnala, zob. P. Dunin-Wąsowicz, *Niezwykła powieść o zwykłym życiu*, w: *Sasnal. Przewodnik*, s. 210.

<sup>12</sup> Piotr Marecki pisze o samplowaniu rzeczywistości, wskazując już na tytuł, który jest według niego nawiązaniem do popularnych przewodników, zob. P. Marecki, *Avant-pop po polsku*, w: *Sasnal. Przewodnik*, s. 218-219.



Wilhelm Sasnal, *Życie codzienne w Polsce w latach 1999-2001*  
(Warszawa-Kraków: Raster, Bunkier Sztuki 2001)

Kadry (na przykład z telefonem) wyglądają jak miniaturki jego wczesnych obrazów, dzięki czemu przedmioty nabierają cech materialności, nie przestając być uproszczonymi symbolami. Ale i od tej zasady jest wyjątek, na który składa się kilka początkowych stron drugiego rozdziału, gdy czytelnik wkracza za malarzem do jego pracowni. Sasnal zapomina o manierze, natomiast jego rysunki zamieniają się w ministudia, kreska zyskuje szkicową delikatność, a portretowane kształty więcej szczegółów. Jest to fragment ewidentnie zaburzający stylistyczną jedność utworu. Pojawiające się studia przedmiotów powodują, że historia nabiera charakteru przyczynkarskiego, pretekstowego. Jest to jedyny moment w albumie, w którym warstwa graficzna dochodzi do głosu. Tak jakby artysta, wchodząc do pracowni, zapomniał o codzienności, jakby proza życia (nawet będąc tematem) przegrywała ze sztuką.

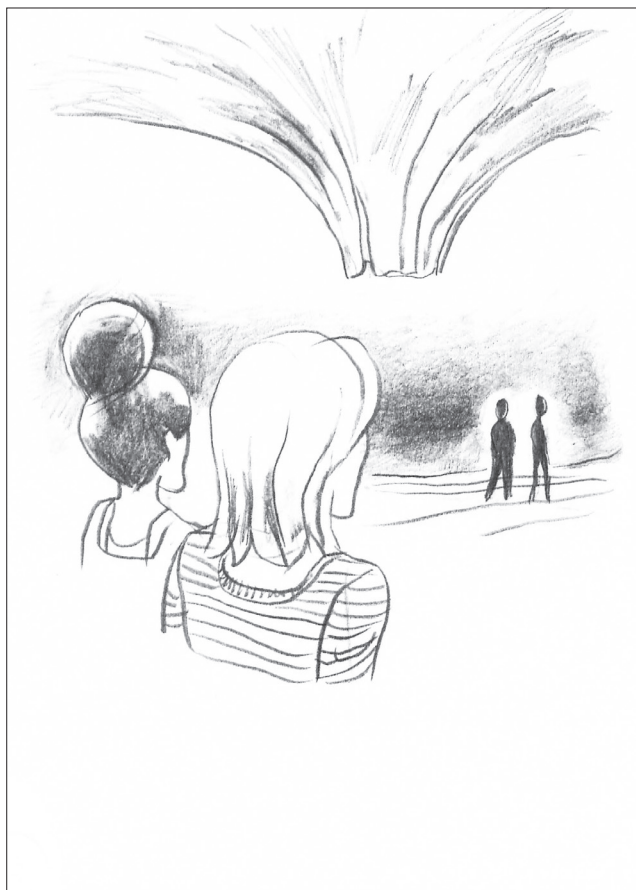
Stąd tylko krok do najbardziej osadzonych w rzeczywistości pozakomiksowej zdjęć i skanów, którymi Sasnal przetyka i urealnia opowieść. Autentyczne: test na prawo jazdy, zdjęcie USG, paragon z restauracji, bilet przysłany przez Wojskową Komendę Uzupełnień i zdjęcia z jej siedziby, podobnie jak fotografie bohaterów umieszczone na końcu albumu, przełamują historię, wydobywając ją na krótkie chwile z umowności, stając się dowodem na prawdziwość przedstawianych zdarzeń, a jednocześnie utwierdzając czytelnika (przynajmniej ówczesnego) w przekonaniu, że to również jego świat.

Taktyka przyjęta przez Sasnala w komiksie (minimalizm rysunków w zestawieniu z warstwą tekstową zawierającą wiele istotnych informacji) sprawia, że sposobowi opowiadania bliżej do sztuk teatralnych (lub filmu?) niż powieści. Miejscami akcja posuwa się do przodu wyłącznie dzięki dialogom, w wielu miejscach rysunki pozbawione słów stałyby się nieczytelne, nie niosłyby żadnej treści. Bohaterowie rozmawiają, więc coś się dzieje, a przez wzgląd na oszczędne środki graficzne, to, co mówią, wysuwa się na plan pierwszy, niekiedy przytłaczając czytelnika, jak ma to miejsce w przypadku odwiedzin w szpitalu. Wili spędza sporo czasu z żoną, której ciąża jest zagrożona, a ta opowiada mu o szpitalnej codzienności. Dymki wypełniają większą część umownych kadrów, zwłaszcza tych rysowanych z góry.

Na fali popularności przez krótki okres Sasnal był obecny w „Przekroju” z pojedynczymi rysunkami, utrzymanymi w wypracowanej stylistyce, komentującymi bieżące wydarzenia bądź stanowiącymi obserwacje codziennych, życiowych sytuacji. Następnie malarz skupił się na innych formach aktywności twórczej. Od opublikowania *Życia codziennego w Polsce w latach 1999-2001* minęło kilkanaście lat. W zapowiedziach pojawił się album zatytułowany *Lawa* (2014).

I tym razem opowieść została oparta na faktach. Sasnal postanowił zilustrować zasłyszaną historię dwojga młodych ludzi, którzy w tragiczny sposób zakończyli życie. Akcja rozgrywa się na hawajskiej wyspie, kobieta i mężczyzna poznają się, podróżują razem, zamieszkują u podnóża wulkanu, skąd wyganiają ich tubylcy, kobieta ginie. Resztę poznajemy dzięki streszczeniu dalszych wypadków zamieszczonych na końcu albumu.

Od samego początku czytelnik ma problem z zaproponowaną mu lekturą. Czytając *Lawę* jak komiks, musi uznać ją za nieudane dzieło. Fabuła została potraktowana pretekstowo, autor źle rozplanował akcenty dramatyczne, by skończyć opowieść w momencie, w którym na dobre powinna się zacząć, a zamiast ciągu dalszego Sasnal proponuje kilkunastostronicowy



Wilhelm Sasnal, *Lawa* (Nowy Jork-Warszawa: Wilhelm Sasnal, Anton Kern Gallery, Fundacja Galerii Foksal 2014)

(co prawda ozdobiony rysunkami) opis krótkiego śledztwa. Odbiorca pozostaje z wrażeniem, że malarz nie miał pomysłu na rozegranie opowiadanej historii, a całość po prostu się rozpada.

Można doszukiwać się symbolicznych sensów, do których kluczem jest wszechobecny w pracy wulkan, zmultiplikowany na okładce oraz wyklejkach (w postaci szlaczka) i widoczny jako tło na licznych rysunkach. Można zaryzykować interpretację, że każdy wulkan z okładki odpowiada jednemu rysunkowi ze środka – każdy krater to historia na kształt tej zawartej w książce (nie jesteśmy w stanie powiedzieć nic ponad to, co widzimy – zastryglą, nieprzyjazną, chroniącą tajemnicę lawę). Wszystkie zaś składają się na tajemniczy, nieprzenikniony krajobraz.

Pod wulkanem para postanawia zamieszkać, rozbija namiot w jego pobliżu, i to wulkan, odwrócony, ponad głowami bohaterów rysuje Sasnal, gdy niemal na starcie wspólnego życia wszystko dosłownie wywraca się do góry nogami (tubyłcy każą młodym odejść z należących do nich terenów). I w końcu na tylnej wyklejce szlaczek z wulkanów gwałtownie się urywa, tak jak opowiadana historia.

Jednak podporządkowanie opowieści symbolice nie usprawiedliwia nieudanej kompozycji. W jakimś stopniu można by zrzucić winę na nieumiejętność opowiadania i konieczność posiłkowania się autentyczną historią (że Sasnal oparł ją na faktach, dowiadujemy się z tekstu zamieszczonego na końcu książki). Ale oba albumy autora *Polskich dróg* różnią się od siebie zdecydowanie. Historia zasłyszana, poznana pośrednio, nie jest tym samym, co historia przeżyta i w dodatku zarejestrowana. Chyba że wcale nie chodzi o opowiadanie.

Podobnie jak *Życie codzienne w Polsce w latach 1999-2001*, *Lawa* miała premierę przy okazji wystawy malarskiej, towarzyszyła jej. O ile jednak pierwszy album stylistycznie koresponduje z uprawianą w tym samym czasie przez Sasnala sztuką, o tyle druga książka stanowi do tej sztuki dodatek, preludeum – jest szkicownikiem. Takie praktyki są znane wśród komiksiarzy, starczy wspomnieć o Cyrilu Pedrosie i jego *Szkicowniku portugalskim* powstałym przy okazji prac nad *Portugalią*.

Forma szkicownika unieważnia fabułę, a przynajmniej marginalizuje ją. Historia staje się zaledwie pretekstem (potwierdza się pierwsze wrażenie czytelnicze) do pokazania warsztatu, fragmentu twórczego procesu. Chodzi przede wszystkim o poczynione i zatrzymane w rysunku obserwacje, spostrzeżenia, a charakter szkiców ujawnia się niemal na każdej stronie w popieszonych, czasem nieuważnych kreskach, braku gumkowania (co można potraktować jako znaki metatekstowe, odsłanianie tajników warsztatowych, ukazywanie sposobu myślenia o rysunku). Również sposób prezentacji rysunków staje się w tym kontekście bardziej czytelny. Nie ma w *Lawie* kadrowania, każda ilustracja, niezależnie od wielkości, znajduje się na osobnej stronie, związki pomiędzy nimi są niejednokrotnie bardzo odległe.

Do tego najważniejszym elementem historii okazuje się szkicownik jednego z dwojga bohaterów. Od niego wszystko się zaczyna (pojawia się już na rysunku umieszczonym przed stroną tytułową), on staje się przedmiotem nieporozumień, on staje się pretekstem do morderstwa (przynajmniej to można wywnioskować z opowieści, z finalnego tekstu nie poznajemy zarzewia konfliktu). Z tekstu kończącego książkę dowiadujemy się również,

że znaleziono zeszyt należący do bohatera. I trudno oprzeć się wrażeniu, iż chodzi o ten sam zeszyt/szkicownik, który trzymamy w rękach.

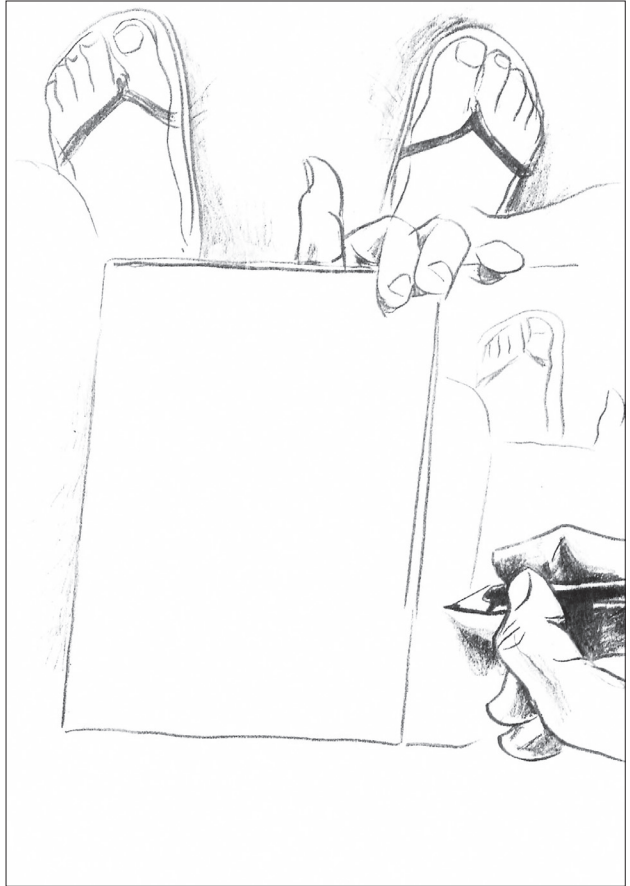
Sugeruje to już pierwsza ilustracja poprzedzająca stronę tytułową, na której bohater rysuje w zeszycie trzymanym na kolanach. Po stronie tytułowej otrzymujemy ciąg dalszy zarysowanej sytuacji – zeszyt widoczny z perspektywy rysującego, w którym autor utrwała ten sam widok – swoje stopy i zeszyt, w którym rysuje, leżący na jego kolanach (coś na kształt rzędu luster zwielokrotniających odbicie). Później szkicownik, który jest także notatnikiem („Nie teraz. Piszę”), pojawia się równie często, co wulkan, u stóp którego rozgrywa się historia. Wulkan jest powodem nieporozumień pomiędzy bohaterami a tubylcami, natomiast szkicownik jest źródłem starc słownych pomiędzy parą mieszkających ze sobą ludzi, jest strzeżony przez właściciela. Aż do przesady („Grzebałaś w moim zeszycie”, „To nie oglądam bez pytania”).

Dzięki dialogom wiemy, że bohater prowadzi coś w rodzaju dziennika. Poza rysunkiem z początku znamy tylko kilka innych stron ze szkicownika, przeglądanych przez bohaterkę, oraz jej portret przedstawiający ją (zresztą zgodnie z jej wcześniejszym życzeniem) „tak jak wygląda naprawdę”. Odbiega on stylistycznie od pozostałych, twarz bohaterki nie jest tą, którą znamy, jednak spodziewamy się tego od momentu, gdy kobieta, bez pozwolenia przejrawszy zeszyt, pyta: „Dlaczego rysujesz mnie tak jak nie wyglądam? I siebie też?”

Bardziej realistyczny styl portretu powraca jeszcze w kilku rysunkach ilustrujących zakończenie, jednak sprawiają tam wrażenie cytatów, dodatków, fragmentów odnalezionego zeszytu, z którego śledczy próbują wyczytać odpowiedź na pytanie o przyczyny tragedii. Jest to już inna część książki (odgrodzona kolejnym symbolicznym rysunkiem, na którym stalaktyt niemal spotyka się ze stalagmitem), zmienia się sposób narracji, punkt widzenia.

Biorąc pod uwagę dotychczasowe dokonania Sasnala w zakresie opowieści obrazkowych, można stwierdzić, iż komiks leży w orbicie jego zainteresowań, ale nie jako gatunek z jego możliwościami, nie jako nowe pole do artystycznych eksploracji. Jest dla artysty co najwyżej jedną z możliwości poszerzenia doświadczeń malarskich. Czy to w formie mikroświata (zmniejszenie obrazu do formatu fragmentu kartki papieru), jak ma to miejsce w przypadku *Życia codziennego w Polsce w latach 1999-2001* (przypomnijmy, że na okładce tego albumu oraz wewnątrz znajdują się obrazy Sasnala), wykorzystującego stylistykę malarstwa uprawianego przez Sasnala na początku wieku. Czy to w postaci szkicownika, jak w przypadku *Lawy*,

Wilhelm Sasnal, *Lawa* (Nowy Jork-Warszawa: Wilhelm Sasnal, Anton Kern Gallery, Fundacja Galerii Foksal 2014)



który jednak bardziej niż komiksowe wprawki przypomina artystyczne ciągoty do formy jeszcze przez malarza niewykorzystywanej (szkic już dawno usamodzielniał się jako środek artystycznego wyrazu).

Tak czy inaczej, komiksy Sasnala pozostają dziełami funkcjonującymi na marginesie malarstwa (czy szerzej – sztuk plastycznych). O ich wartości (jako historii obrazkowych) decyduje jednak zgranie rysunków z warstwą tekstową. Kiedy artysta zawierza słowu, udaje mu się stworzyć utwór wybitny, uniwersalny, dotykający rzeczywistości, a przez to pozwalający czytelnikowi utożsamić się z bohaterami, wczuć w znaną skądinąd historię. Kiedy skupia się na rysunku, dzieło mu się rozpada, przestaje być spójną, przekonującą opowieścią. A jednak o fabułę w komiksie chodzi. Nawet w jego

skrajnej, abstrakcyjnej postaci, gdy odbiorca dostaje trudne do zinterpretowania przemiany bliżej nieokreślonych form, komiks opowiada o zmianie, która następuje w jego ramach. Opowiada dobrze lub źle.