

MATEUSZ PALKA

Nieludzka sztuka. „Jak działa jamniczek” Juliana Antonisza, czyli non-eko-camera

Artykuł opisuje relacje, które zachodzą w sztuce między takimi parami przeciwieństw, jak: wewnętrzne i zewnętrzne, biologiczne i mechaniczne, ukryte i jawne, zarejestrowane i przedstawiane – na przykładzie nowatorskiej techniki wykonywania filmu animowanego, opracowanej przez Juliana Antonisza (tzw. *Non camera*). Zgodnie ze sformułowaną przez McLuhaną doktryną o środku przekazu, którego treścią jest inny środek przekazu¹, artykuł skupia się na formalnych aspektach filmu, w których akcentowane jest znoszenie się wspomnianych przeciwieństw. Animacja Antonisza, której estetykę wyznacza technika *non camera*, staje się w takim ujęciu środkiem przekazu, którego treścią jest sztuka transgresji.

Słowa kluczowe: sztuka, estetyka, film animowany, animacja, film bez kamery, sztuka transgresji

Sposoby artystycznej kreacji, które w największym stopniu angażują twórcę w całościowy proces technicznego formułowania lub formowania obiektu estetycznego, to zarazem sposoby, w których najsilniej bywa zaakcentowane ich materialne podłoże. Mogą one również zwrócić naszą uwagę na wciąż aktualną problematykę zmagania się artysty z twórczym, mimo że współcześnie występują tendencje do dezawuowania takiej postawy.

Jednym z takich rodzajów widzenia i tworzenia świata jest zastosowanie w animacji techniki *non camerowej*². Jest to zarazem podejście niezmiernie „bezpo-

¹ Por. „medium jest przekazem” [w:] M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, tłum. N. Szczucka, Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004.

² *Non camera* to technika wykonywania filmu animowanego bez udziału kamery. Obraz jest malowany, wydrapywany, bądź rysowany przez artystę bezpośrednio na każdej z klatek filmu. Julian Antonisz konstruował specjalne urządzenia np. *antoniszograf fazujący*, który pozwalał na wykonywanie serii 24 klatek wypełniających płynnie przejścia między dwiema skrajnymi. Technika *non camerowa* – mimo coraz silniej wypierającej tradycyjne techniki animacji metody cyfrowej oraz swej pracochłonności – jest wciąż stosowana, głównie w pracach dyplomowych i zaliczeniowych przez studentów szkół artystycznych.

średnie” – między artystą a kreowanym przez niego przedmiotem panują względnie przejrzyste, niezapośredniczone relacje. Urządzenia optyczne, nieingerujące w proces twórczy, towarzyszą gotowej animacji jedynie w prostym akcie wyświetlania obrazu z taśmy filmowej. Kamera wyświetlająca gotowy obraz z błony filmowej czy projektor, który jedynie prezentuje to, co na niej utrwalone, są zawsze wtórne wobec aktu kreacji. Właśnie te cechy techniki *non camerowej* rewolucjonizują sztukę animacji. Poprzez brak podziału (jak w każdej innej technice animacji analogowej) na to, co animowane i to, co zarejestrowane, zostaje uwypuklona materialność tworzywa, jakim posługuje się artysta. *Non camera* staje się przez to swoistą apoteozą animacji – po pierwsze dlatego, że w swej warstwie semantycznej nie ciąży w stronę znaku ikonicznego, jak w pewnym stopniu każda inna sztuka korzystająca z metody fotograficznej rejestracji, po drugie – co zawarte jest już w pierwszym punkcie – uwolniona jest od realnych przedmiotów, które istnieją w tym przypadku jedynie na samej taśmie filmowej³.

Za artystów, którzy jako pierwsi zastosowali w animacji technikę *non camerową*, uznaje się Hansa Richtera (lata 20-te XX wieku) oraz Normana McLarena (lata 30-te XX wieku). Filmy, tworzone przez McLarena głównie po II wojnie światowej, silnie nawiązują do estetyki pierwszej awangardy i cechuje je wyraźnie akcentowany formalizm. Przełomowość twórczości Antonisza polegała głównie na odejściu od tej tendencji przy jednoczesnym zachowaniu tego, co w awangardzie było istotne – odrzucenie mimetycznej funkcji sztuki i poznawanie właściwości medium. Ponownie ważne staje się osobiste doświadczenie techniki i materii filmowej oraz jej niejasnych granic, których na próżno szukać w stylach, konwencjach czy właśnie w bezpośredniej funkcji *mimesis*. Oczywista pozostaje też nieprzystawalność sztuki filmowej do tradycyjnego widzenia świata, jej silnie zaznaczona iluzyjność i odrębność względem innych sposobów artystycznej kreacji.

Czym zatem jest tytułowy jamniczek w animacji Antonisza⁴? Jaką funkcję pełni groteskowo odmalowana postać karykaturalnie wyglądającego psa w okula-

³ Taka niezapośrednicząca tendencja, skierowana niejako „do wewnątrz” taśmy filmowej, a nie jak w przypadku „fotograficznych” technik filmowych – „na zewnątrz”, osiąga swój najpełniejszy rozkwit w tych filmach Juliana Antonisza, w których także muzyka jest „rysowana metodami graficznymi bezpośrednio na ścieżce dźwiękowej filmu”, jak zaznacza sam Antonisz w filmie *Co widzimy po zamknięciu oczu i zatkaniu sobie uszu* (1978).

⁴ Julian Antonisz, właściwie Julian Józef Antoniszczak (ur. 8 listopada 1941 w Nowym Sączu, zm. 31 stycznia 1987 w Lubieniu). Ukończył Wydział Malarstwa i Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1965), był artystą plastykiem, kompozytorem i scenarzystą. Studio filmowe służące do pracy nad filmami animowanymi, wykonał sam, we własnym domu. Opracował własną technikę wykonywania filmów bez użycia kamery. Zadebiutował w 1967 roku realizacją zatytułowaną *Fobia*. Jest twórcą ponad 30 filmów animowanych. Zdobył wielu nagród z zakresu filmu animowanego: polskich (Poznań, Kraków, Katowice, Zakopane), niemieckich (Oberhausen) i francuskich (Tours). Pierwszą polską retrospektywę filmów Juliana Antonisza można było zobaczyć na siódmej dycji Międzynarodowego Festiwalu Filmowego Era Nowe Horyzonty w 2007 roku we Wrocławiu. Film *Jak działa jamniczek* powstał w 1971 roku. Był to piąty film Juliana Antonisza.

rach, o rozczochranej głowie o „trzech stanach emocjonalnych”⁵? Antonisz, po dokonaniu w swoim filmie skrupulatnych matematycznych wyliczeń, ostrzega nas przed bezmyślnym zabijaniem zwierząt, mówiąc, że „to są bardzo skomplikowane urządzenia”⁶. Z wyraźną ironią przyjmuje bezwzględnie ekonomiczny punkt widzenia, kalkulując, że oko motyla kosztuje zbyt wiele, aby można było je bezcelowo zniszczyć. Jednoznacznie ekologiczny wydźwięk filmu wydaje się jednak niewystarczający do określenia sensu *Jamniczka*. Nakreślony we wstępie tekstu, a będący esencją techniki *non camerowej*, brak podziału na to, co animowane i to, co rejestrowane, odnajduje swój pełny wyraz w zmechanizowanym zwierzęciu, w którym to, co biologiczne (jego wnętrze i ciało), naturalne i wrodzone, zostaje połączone ze światem techniki. Surrealistyczne złączenie dwóch przestrzeni wyraźne jest poprzez absurdalnie ekonomiczne obliczenia ceny elektronowych diod, które miałyby być ekwiwalentami komórek w oku motyla. Świat przyrody i przecina ją się ponadto w warstwie estetycznej dzieł Antonisza. Martwa materia, jak taśma filmowa czy farba, w rękach Antonisza wydają się pulsować biologicznym rytmem. Kolorowe plamy, poddawane działaniu wysokiej temperatury zmieniają swe kształty, albo są po prostu wylewane na klatki błony celuloide, sprawiając wrażenie naturalnego ruchu, nie do końca poddającego się intencji człowieka. Wewnętrzny rytm poszczególnych scen jest również charakterystyczny dla filmów Antonisza. Sugestywne są momenty, w których krótkie sekwencje prostych ruchów, mimiki – niczym z dzieciennego rysunku – uśmiechniętego słońca, liści na drzewie, odtworzone zostają w kilkusekundowych filmowych pętach i tak powtórzone zostają do dłuższych cykli w pełnym ironii geście wyrażającym stałość i niezmienną światła oraz zasadę „wiecznie tego samego”. Sposób funkcjonowania jamniczka, opisany tak, jakbyśmy mieli do czynienia z urządzeniem mechanicznym, naoczność tego, co ukryte, wewnętrzne i złożone, uwypuklenie roli materii w tym, co żywe – to wszystko staje się wyrazem estetyki animacji *non camerowej* Juliana Antonisza.

W tym aspekcie, twórczość Antonisza odnajduje swoje artystyczne continuum w sztuce nastawionej na doświadczenie transgresyjne. Relacja człowiek – świat pozaludzki, nie będąca jedynie narzędziem dla – często niejasnych – idei *stricto* ekologicznych, wykorzystywana jest niejednokrotnie przez artystów tworzących w przestrzeni nowych mediów, czy też sztuki zorientowanej na korelacji przedmiot-odbiorca. Na edycji Międzynarodowego Biennale Sztuki Mediów WRO w 2009 roku, w idealnie do projektu pasującej, niewielkiej przestrzeni wystawianiczej galerii Entropia, zaprezentowana została instalacja zatytułowana „Akousmaflore” autorstwa Grégory Lasserre i Anaïs met den Ancxt. W sali znajdowały się podwieszane do sufitu doniczki z roślinami, które po dotknięciu ich liści, reagowały każda inną, sobie tylko właściwą serią tajemniczych dźwięków. Każdy z tych interaktywnych a jednocześnie przecież w pełni naturalnych i żywych obiektów, kontynuował swą pieśń jeszcze przez chwilę po tym jak już przestało się go dotykać, co umożliwiało nawiązanie wielopłaszczyznowej relacji jednocześnie ze

⁵ Cytat z filmu *Jak działa jamniczek*.

⁶ Jak wyżej.

wszystkimi roślinami oraz w rezultacie na komponowanie z całości pewnego integralnego systemu – artystycznego języka komunikacji. Również w tym przypadku na pierwszy plan wybija się swoistość sztuki czerpiącej z właściwości nowych mediów i technologii, a więc m. in. położenie akcentu na pozaludzki wymiar świata, czy też sztuki w jej pozaludzkim aspekcie⁷. Wzmaga jednocześnie potrzebę redefinicji istoty człowieka i postawy jaką przybiera on wobec świata.

Wspomniane dwie realizacje mogą stanowić znakomity pretekst do postawienia pytania o kształtowaną przez sztukę postać relacji między tym, co dotyczy człowieka – z całym jego życiem (czy też może – sztafażem) kulturowym – a tym, co wobec niego, zdawałoby się, obce. Na ile sztuka taka wyraża tylko w zmyślnie zawołowany sposób swą własną estetykę, a znaczenia przedmiotów, którymi operuje, zrównuje do własnych pryncypiów, czy też na ile jest wobec siebie samej przezroczysta i nie pokazuje nic innego tylko samą siebie? Pokazana we Wrocławiu w 2009 roku interaktywna przestrzeń artystycznego ogrodu, w którym to, co intuicyjne, mechaniczne i elektroniczne, zestawiane jest z dwiema naturami: ludzką i przyrodniczą, w którym realizuje się zasada sztuki medialnej, rzuca może światło na to, czego w 1971 roku w swej animacji *non camera* dokonał Julian Antonisz.

SUMMARY

***How Does the Dachshund Work by Julian Antonisz,
or the Non-Eco-Camera***

This article examines the relationships in art between oppositions such as: inside/outside, biological/mechanical, unseen/seen, recorded/shown which appear in the original technique of performing animation directly on film: *non-camera* by Julian Antonisz. According to McLuhan's theory of the medium whose content is another means of communication, this contribution analyzes the formal aspects of Antonisz's film which emphasize the *Aufhebung* of the oppositions under discussion. The aesthetics of this film which is constituted by a *non camera* animation technique becomes a medium whose content is the art of transgression.

Key-words: art, aesthetics, animated film, animation, drawn-on-film-animation, direct animation, animation without camera, transgressive art

⁷ Por. W. Welsch, *Sztuka wykraczająca poza granice ludzkie-ku postawie transludzkiej*, [w:] tenże, *Estetyka poza estetyką, o nową postać estetyki*, tłum. K. Guzalska, Universitas, Kraków 2005, s. 147.

