

MICHAŁ BOBROWSKI

Felforgató gépezet: A barkácsolás módszere Julian Antonisz műveiben

[SZERZŐ]

Michał Bobrowski (1981) 2010-ben a krakkói Jagelló Egyetemen szerzett PhD-fokozatot filmtudományból. Az *Akira Kurosawa: The Artist of the Borderlands* című könyv szerzője. Jelenleg a krakkói Jagelló Egyetem bölcsészettudományi karán tanít. A stop-motion animációnak szentelt, Szlovéniában és Lengyelországban tartott StopTrik Nemzetközi Filmfesztivál programigazgatója. Kurátor, kulturális aktivista és több mint harminc cikk szerzője a klasszikus japán filmről, az amerikai filmről és az animációról. 2016-ban a társszerkesztésében jelent meg az *Obsession. Perversion. Rebellion: Twisted Dreams of Central European Animation* című monográfia.

[absztrakt]

A tanulmány Julian Antonisz Antoniszczak, az extravagáns művész, képzett feltaláló és a krakkói Animációs Filmstúdióhoz kötődő kísérleti filmes életművére fókuszál. Bár Antonisz műveit ritkán vetítik nemzetközi fesztiválokon, a lengyel animációs film rajongói körében nagy elismerést váltott ki, főleg a 35 mm-es filmszalagra rajzolt, festett, karcolt, égetett vagy fametszetként készült, furcsa, „kamera nélküli filmjeinek” alkotójaként. Erőteljes vizuális kísérletezései olyan nemzetközileg elismert avantgárd filmesekkel állítják rokonságba, mint Norman McLaren, Stan Brakhage vagy Len Lye, ám ezekhez a művészekhez képest Antonisz munkája sokkal kevésbé tűnik hermetikusnak és exkluzívnak. A rendező nagy népszerűsége tett szert a lengyel nézők körében, mivel képes volt összeegyeztetni a film médiumának experimentális megközelítését a szocialista valóság abszurd kigúnyolásával, a vonzó primitivizmussal és az őrült burleszkkal. Jellemző, hogy Antonisz radikális, a „barkácsolás” filozófiája iránti elkötelezettségén nyugvó művészi módszere, anarchista humorérzéke, valamint a tekintélyekkel és a hivatalos doktrínákkal szembeni természetes bizalmatlansága a 80-as években a lengyel punk mozgalom kultikus alakjává tette őt. Filmtörténeti nézőpontból az ideológiai uralom idején Antonisznak a művészi függetlenségre való törekvése a lengyel disszidens művészet tágabb kontextusában olyan példának tekinthető, amely a kommunista rezsim elmúlt két évtizedében a gerillamódszereket kombinálta felforgató üzenetekkel.



[abstract]

The paper is dedicated to Julian Antonisz Antoniszczak, an extravagant artist, skilled inventor and an experimental filmmaker affiliated with The Animated Film Studio in Krakow (Poland). Although Antonisz' works are rarely screened on international festivals, he remains very well remembered by Polish animation aficionados, mostly as the author of oddball 'noncamera' films drawn, painted, scratched, burned or woodcut printed directly on 35 mm tape. His strong inclination towards visual experiment makes him akin to internationally acclaimed avantgarde filmmakers such as Norman McLaren, Stan Brakhage or Len Lye. Yet, in comparison to these artists, Antonisz' output appears as far less hermetic and exclusive. The director won a significant popularity among Polish viewers thanks to his ability to reconcile an experimental approach to film medium with absurd mockery of socialist reality, appealing primitivism and insane burlesque. It strikes as characteristic that Antonisz' artistic method based on radical dedication to 'do it yourself' philosophy, his anarchistic sense of humour as well as natural distrust of authorities and mainstream doctrines made him a cult artist for Polish punk movement vital in 1980s. From the perspective of film historian Antonisz' pursuit for artistic independence in times of ideological hegemony may be regarded as an exemplification of the wider context of Polish dissident art which over the last two decades of the communist regime combined guerilla methods with subversive messages.

1984-ben a *Lengyel Filmkrónika* (Polska Kronika Filmowa. PKF. 1944–1994), azaz a heti propagandahíradó, melyet a kommunista kormányzat arra használt, hogy a lengyel mozilátogatókkal kommunikáljon, két és fél percet szentelt az extravagáns filmkészítőnek és feltalálónak, Julian Józef „Antonisz” Antoniszczaknak. Antonisz sok lengyel néző számára furcsa, „kamera nélküli” filmjeiről volt ismert, melyeket közvetlenül a 35 mm-es filmszalagra rajzolt, festett, karcolt, égetett, vagy e filmek fametszetek lenyomataiként készültek. A filmtörténezs számára ezek az archív felvételek érdekesnek, sőt inspirálóknak bizonyulhatnak, mivel különös példáját testesítik meg annak a roppant sajátos nyilvánosság szférájában működő ellentétes diskurzusnak, melyet szigorúan ellenőriztek és szabályoztak, melyet ugyanakkor a belső feszültségek és polémiák folyamatosan vitára készítettek és dinamizáltak. Mire a PKF 84/27-es száma¹ megjelent, Antonisz már hat epizódot fejezett be a *Lengyel Filmkrónika* paródiáiból. Ez a felforgató és meglepően független „csináld magad”-projekt, melyet vakmerően *Lengyel Kamera Nélküli Krónika* névezett (Polska Kronika Non-camerowa. melynek tizenkét epizódja 1981 és 1987 között készült), a kézműves animáció korlátozott kifejezési eszközeinek felhasználásával a politikai apparátus audiovizuális nyelvét aleatorikus karneválként fordította ki.

Képzeljük bele magunkat a szükségállapot bevezetése utáni Lengyel Népköztársaság átlagpolgárának helyzetébe 1984-ben, aki időnként moziba jár, így jól ismeri a hivatalos híradók poétikáját. Az átlagpolgáréba, aki nemrég láthatta Antonisz egyik nem szokványos gúnyolódását a kései szocialista realizmusról, és aki hirtelen azzal szembesül, hogy ez a kettő most egy furcsa együttállásban² összetalálkozik (a PKF híradó 84/27-es száma részleteket tartalmazott Antonisz filmjeiből). A *Kamera Nélküli Krónika* jellegzetesen lüktető főcímét, melyet a szocialista propaganda hurráoptimizmusát kigúnyoló örülten vidám zenei téma kísér, a *Lengyel Filmkrónika* kamerájának lencséje és mikrofonja által megtestesített Nagy Testvér szeméi és fülei szállják meg. Van valami perverz a „film a filmben” szituáció ebben a konkrét esetben. Az 1984-es nézővel együtt nekünk is lehetőségünk van megfigyelni, ahogyan az uralkodó ideológia hangját reprezentáló hivatalos csatorna a saját torz reflexióját közvetíti, annak érdekében, hogy az önironia ismerős regiszterének alkalmazásával magyarázza a látottakat. A diskurzus megszállásának a folyamatát figyelhetjük meg, kísérletet a felforgató tartalom megszelídítésére, bekebelezésére, asszimilálására. Ám kisvártatva örömmel láthatjuk, hogy Antonisz kész részt venni a játékban. A művész készségesen alkalmazza az udvari bolond stratégiáját annak érdekében, hogy lefegyverezze a közvetítés valamennyi szemantikai rétegét átítató mindenható ideológiát.

A *Krónika* legismertebb narrátorának, Jerzy Rosołowski-nak a rövid bevezető szavai után (mely a *Kamera Nélküli Krónika*-t nyájasan „konkurenciaként” említi), a hangot maga a művész veszi át. Úgy tűnik, az ártalmatlan különc megtévesztő címkéje mögé rejtőzve Antonisz eléggé

1 Az Antonisz műveit bemutató szám a *Lengyel Filmkrónika* modellszerkezetére épült. Hat egységet tartalmazott: két kötelező propagandahírt a lengyel ipar sikeréről (egyik jelenet a tarnobrzezi kénbánya dicséretéről), illetve a szocialista országok közötti barátságról (a lengyel és a kelet-német fiatalok találkozájáról); két kritikai részt, amelynek az volt a célja, hogy az objektivitás érzetét keltse (zoknigyártás elégtelensége Aleksandrów Łódzki-ban és a rossz vállalatirányítás esete Pińczów városában), illetve két szórakoztató elemet (egy részletet az opolei popzenei fesztiválról és az Antonisznak szentelt *A nem konvencionális művész / Artysta niekonwencjonalny* című részt). Ez a formula biztosította a híradók tényleges népszerűségét a nézők körében, akik általában az igazi vonzalom és a bizalmatlan, a „mindannyian tudjuk, hogy ez csak egy színjáték” hozzáállás keverékével fordultak feléjük (Cieśliński 2006).

2 A teljes moziprogram tartalmazott egy kötelező *Lengyel Filmkrónika* számot, egy rövidfilmet (ez gyakran animációs film volt) és egy nagyjátékfilmet. Antonisz munkáit többnyire a nagyobb városokban vetítették.

kényelmesen érzi magát ebben a kétértelmű helyzetben. Hangjának szarkasztikusan tréfás tónusával mintegy hálát ad a szocialista rendszer gazdasági hiányosságaiért, melyet ösztönző művészi tényezőként ragad meg. „A nehéz körülmények előkészítik és lehetővé teszik új technikák megjelenését – mondja –, én nem tudnék Nyugaton élni, egyszerűen belehalnék a kreatív beteljesülés lehetőségének hiányába. Odakint mindent meg lehet venni a boltban, nincs szükség házilag barkácsolt autókra vagy traktorokra”. Antonisz hangalámondásos kommentárját a stúdiójában készült felvételek illusztrálják. A maga által épített számos technikai találmánytól körülvéve a művész a B-kategóriás sci-fi filmekből ismert „őrült” tudós típusára emlékeztet.



Lengyel Filmkrónika No. 9. (1985)

Antonisz, akit Marcin Giżycki a krakkói Animációs Film Stúdió körül összesereglett filmkészítők legszínesebb egyéniségeként ír le (Giżycki és Zmudziński 2008:64), sokoldalú alkotó, kísérleti filmes, zenész, képzőművész és ügyes feltaláló volt, aki nem tett különbséget művészet és technológia között, és aki közömbösen elutasított mindent, ami professzionálisnak számít a

filmkészítésben. Életteli művészi személyisége messze kiemelte őt a kommunista Lengyelország szürke és komor valóságából, de munkái mégis magukon hordozzák ennek a korszaknak az egyes jellegzetességeit. Kornai János széles körben elterjedt kifejezését használva (Kornai 1980), a hiánygazdaság arra kényszerítette a Varsói Szerződés országaiban élő embereket, hogy úgy viselkedjenek, mint a két népszerű karakter a *Kétkézeselek* (Pat a Mat) című csehszlovák bábfilmsorozatban (melynek címe eredetileg *A je to...!* [magyarul kb.: Na, megcsináltuk! – a ford.] volt), akik technikai leleményességükről adnak tanúbizonyságot a hatóságilag értékesített árucikkek újbóli felhasználásában, újrahaznosításában vagy helyettesítésében. A barkácsolás elvének megfelelő „know-how” kifejlesztése nem választható életstílus volt, hanem gyakorlati szükségszerűség kérdése. Ezek a kemény körülmények virágoztatták fel Antonisz művészetét. Szellemes kommentárja a *Krónikában* lényegében őszinte volt, a rendező tökéletesen tisztában volt azzal, hogy művei az állandó hiány állapotát minden kétséget kizáróan az előnyükre fordították, és művészként szoros kapcsolatban maradt a tekintélyelvű ország valóságával, ahogyan a *Kamera Nélküli Krónika* is elválaszthatatlanul összekapcsolódott a *Lengyel Filmkrónikával*.

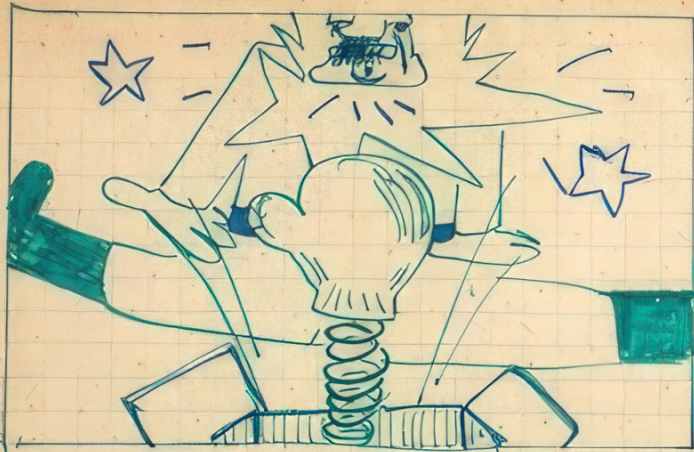
Bahtyini inspirációk

Amikor Antoniszról írunk a nemzetközi olvasók számára, egy kolosszális aránytalanságot kell figyelembe vennünk műveinek lengyelországi és külföldi recepciója terén. Bár Antonisz filmjei a szerző élete során jelentős sikereket értek el az európai fesztiválokon (különösen Oberhausenben³), manapság ritkán vetítik azokat Lengyelországon kívül. Antonisz teljesítménye sajnálatos módon szinte kizárólag a szakértők szűk csoportja előtt ismert a közvetlenül a filmszalagon történő animációkészítés műfajában, és az animáció megszállottjainak nemzetközi köre gyakorlatilag elfelejtette.⁴ Másrészt azonban Antonisz művészi perszónáját a lengyel animációs iskola legendás fenegyerekének aurája vette körül Lengyelországban, és nagyra becsülték azért a képességéért, hogy a film kísérleti megközelítését a szocialista valóság abszurd kigúnyolásával, bájos primitivizmussal és örült burleszkkal egyeztette össze. Filmjei sohasem veszítették el megbecsülésüket, magasra taksálták életében is, és a művész 1987-ben bekövetkezett halála után is. Antonisz művészi módszere a barkácsolás filozófiája iránti radikális elköteleződésén és anarchista humorán alapult, csakúgy, mint veleszületett bizalmatlansága a hatóságok és a hivatalos doktrínák iránt, amit nagyra értékelték az 1980-as évekbeli Lengyelországban különösen élénk punk mozgalommal azonosuló fiatalok.

A következő évtizedben Antonisz státusza kultikus figuraként szilárdult meg. Filmjei agyonmásolt VHS-kazettákon terjedtek, gyakran földalatti, „nem hivatalos” éjszakai vetítéseken mutatták be azokat klubokban és bárokban. Az új évezredben tovább fokozódott az érdeklődés Antonisz és filmjei iránt, különösen a *Hogyan működik a tacska?* (Jak działa jamniczek. 1971) aratott nagy sikert az online videocsatornákon.

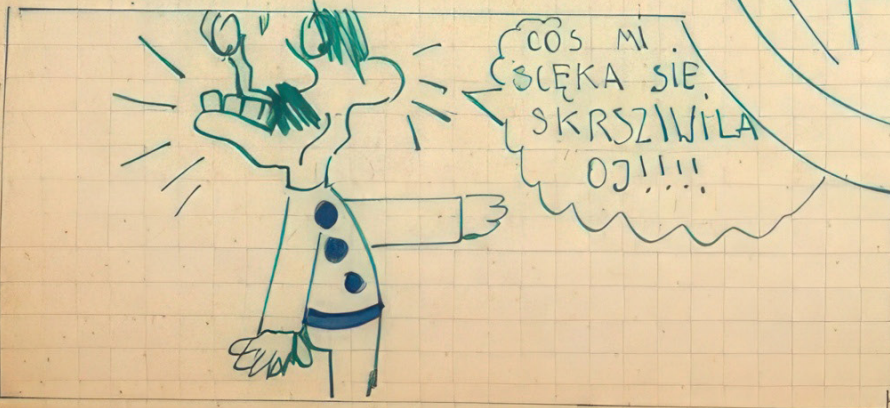
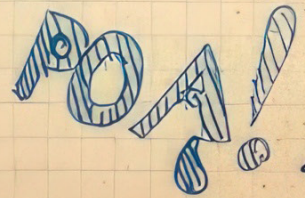
3 Antonisz különleges kapcsolatot ápol az Oberhauseni Fesztivállal, ahol filmjei gyakran kaptak díjat. Az 1984. évi nagydíjat a *Kamera Nélküli Krónika* hatodik részének ítelték oda, amely tartalmazott egy *Weg zum Nachbarn* című, magának a fesztiválnak szentelt jelenetet. Az Oberhauseni Fesztivál megjelenik Antonisz nyugat-németországi utazásáról szóló, *Oberhausen, Duisburg, Düsseldorf, Dortmund, Hannover, avagy kamera nélküli riport a Német Szövetségi Köztársaságról* (Oberhausen, Duisburg, Düsseldorf, Dortmund, Hannover, Hamburg, czyli non-camerowy reportaż po Republice Federalnej Niemiec. 1985) című animációs riportfilmjében is.

4 A kevés kivételek egyike a retrospektív *Kamera nélküli lázadás – Julian „Antonisz” Antoniszczak* című kiállítás volt az „Animarchia Retrospektív” részeként a 26. Animafesten Zággrában (2016. június 6–11).

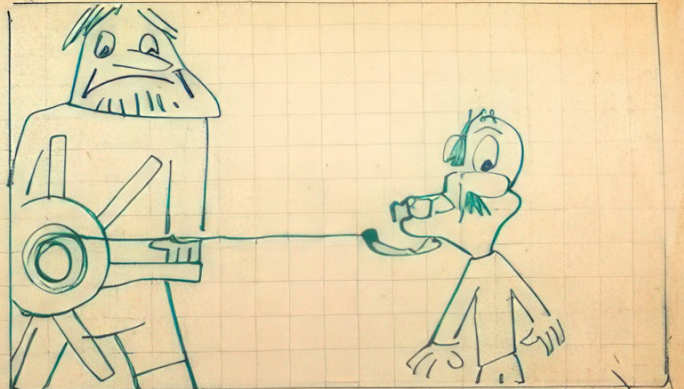
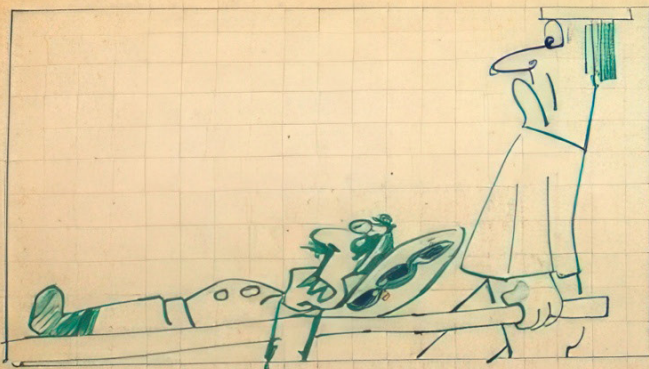


PAA!

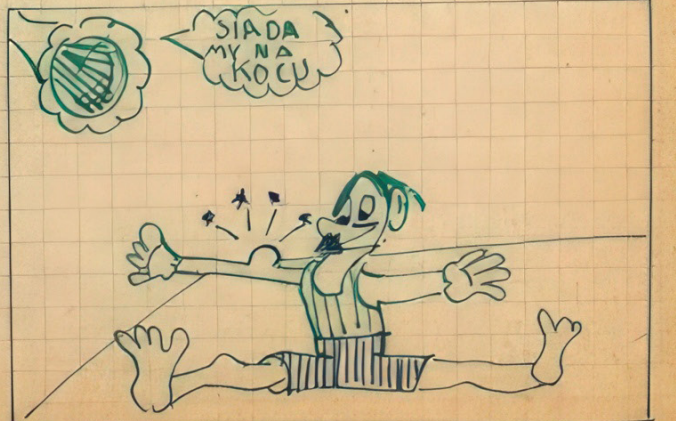
POA!



COS MI
SCEKA SIE
SKRSZIWILA
OJ!!!!



JESTEM
ZDROWY I
MOGE UPRA-
WIAC
GIMNASTYKE
!! he



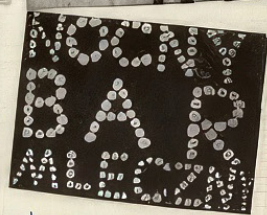
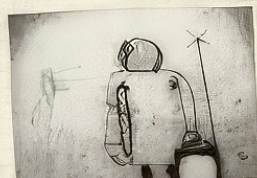
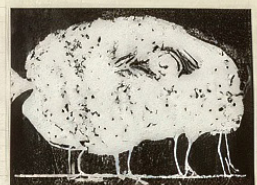
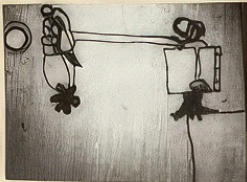
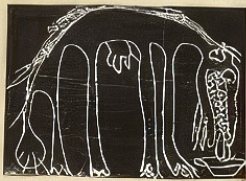
SIADA
MY NA
KOCU

A professzionális filmkurátorok és a filmkultúra támogatói ügyesen felgyorsították Antonisz rövidfilmjeinek a filmkedvelők körében tapasztalható spontán népszerűségét. Különösen az utóbbi években a filmrendező neve események egész sorát hirdető plakátokon jelent meg, az olyan nagyszabású vállalkozásoktól kezdve, mint amilyen a mind a harminchat filmjét bemutató retrospektív vetítés volt 2007-ben Lengyelország egyik legnagyobb filmfesztiválján, az Era Nowe Horizontyn, egészen az olyan helyi, meghitt vetítéseikig a foglalt házakban, mint amelyet a független forgalmazó, az Animation Across Borders szervezett. Meg kell említeni a művész lányainak, Malwina és Sabina Antoniszczaknak az elhivatottságát is, hogy megőrizzék apjuk életművének emlékét a lengyel filmbarátok és művészetkedvelők körében. Erőfeszítéseiknek köszönhetően Antonisz legtöbb filmjét digitalizálták, találmányainak és feljegyzéseinek nagy gyűjteményét lelkiismeretesen katalogizálták. 2013-ban ez a gyűjtemény lett az alapja az *Antonisz: A technológia számomra a művészet egy formája* című, a varsói Zachęta Nemzeti Művészeti Galériában és a krakkói Nemzeti Múzeumban tartott nagy kiállításnak, melynek kurátora Joanna Kordjak-Piotrowska volt. Az eseményt kiegészítette egy gyönyörű nyomtatott katalógus, továbbá Antonisz rajzsorozatainak és képregényeinek egy kötete, amely olyan kincseket tartalmaz, mint a *Hitler kalandjai* (Przygody Hitlera) című gyermekkori történetét, melyben a Führet a Prérifarkashoz hasonlóan [a *Kengyelfutó Gyalogkakukk* című rajzfilmsorozatban a címszereplő állandó ellenfele – a ford.] egymás után érik a balesetek, vagy egy képes forgatókönyvet a soha el nem készült *Dörgések* (Pieruny) című filmhez, amelyben a sziléziai bányászok a föld középpontján át egyenesen Ausztráliába fúrnak alagutat.

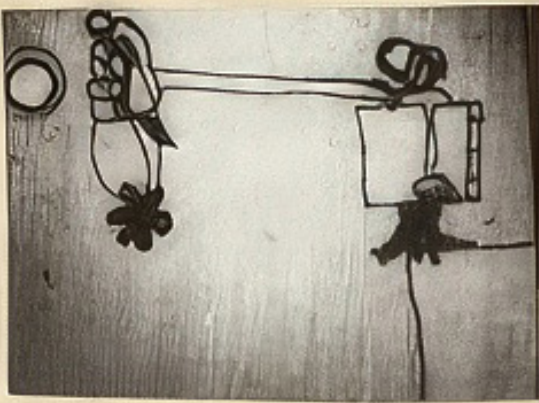
Az antoniszi életmű hazai és nemzetközi fogadtatása közötti aránytalanság a kritikai és a tudományos szakirodalomból egyaránt kiviláglik. Az angol nyelvű animációtörténeti könyvek szerzői bizonyosan nem tekintik Antonisz filmjeit azon lengyel animációs kánon részének, amely nagy elismerésre tett szert a nemzetközi kritikusok és tudósok körében. Közülük egyet felütve, tünetértékű, hogy Giannalberto Bendazzi *Animation: A World History* című könyvének második kötete huszonnégy oldalas fejezetet szentel a lengyel animáció 1960 és 1991 közötti időszakának, de Antonisz neve csak egy lábjegyzetben szereplő rövid szövegben jelenik meg ezzel a megjegyzéssel: „Egyértelműsítés szükséges a kutatók számára” [a szerző itt arra utal, hogy két Antoniszczak volt, Julian és testvére, Ryszard – a szerk.] (Bendazzi 2016: 245). Az egyetlen jelentős angol nyelvű kiadvány a témában az *Antonisz: A technológia számomra a művészet egy formája* című kiadvány fordítása (Kordjak Piotrowska és Homely 2013), mely nemcsak művészeti könyvként értékes, amely tele van a kiállításon bemutatott műtárgyak (főleg Antonisz találmányainak és kéziratos feljegyzéseinek) nagyméretű másolataival és részletes leírásaival, hanem tudományos forrásként is releváns.

Az említett tanulmánykötet közreműködői, mindannyian elismert lengyel filmkritikusok és művészeti teoretikusok, Antonisz munkásságának különféle aspektusait vizsgálják. Különösen figyelemre méltóak a művész életművét feltáró azon új szempontok, melyeket Joanna Kordjak-Piotrowskának az úgynevezett „Ötletkönyvek”-ről (arról a sok mappáról és jegyzetfüzetről, melyet Antonisz jegyzetei, vázlatai és kivágott kollázsai töltenek meg) szóló elemzéseiben találunk, továbbá Łukasz Wojtyszko megjegyzései a rendező filmjeinek nyelvészeti rétegeiről. Sajnálatos módon a könyv csak kevés példányszámban jelent meg, így jelenleg gyakorlatilag lehetetlen beszerezni.

efekty z pantografu animacyjnego



efekty pantografu kinowej



Az Ötletkönyvek lapjai a Fóbia című filmhez. Forrás: <https://artsandculture.google.com>

Egy másik értékes tudományos publikáció a témában Ewa Borysiewicz Antonisz filmjeinek politikai vonatkozásaira fókuszáló monográfiája (2013). Azon stratégiákat elemezve, melyeknek révén a rendező aláásta a tekintélyelvű hatalomnak az uralkodó diskurzusban tükröződő hatalmát, Borysiewicz arra helyezi a hangsúlyt, hogy Antonisz a médium impressziókon alapuló felfogása miatt tudatosan utasította el a film klasszikus narratív megközelítését. „Az impresszió alapuló film sokkal jobban ellenáll a hegemonikus viszonyok fenntartását célzó törekvéseknek” (Borysiewicz 2013:73). Borysiewicz mind ebben a könyvben, mind pedig a fent említett tanulmánykötetben megjelent tanulmányában gyakran hivatkozik a karnevál Mihail Bahtyin által megfogalmazott koncepciójára. A bahtyini kontextus feltétlenül releváns, mivel művészi vállalkozásaiban Antonisz a redukálatlan, kétértelmű nevetés termékeny ellenkultúráját valósította meg, amely lebontja az intézményesített hierarchiákat és azok elnyomó, homofonikus narratíváját.

Az Antonisz kamera nélküli animációit betöltő abszurd karneváli hangulat az engedetlen egyén spontán reakciójának tűnik a hivatalos doktrína szimbolikus erőszakával szemben. A szerző karnevalisztikus elterelő hadművelete kiválóan megfigyelhető a *Kamera Nélküli Krónikában*. A teljes abszurditás védőpajzsa mögül a művész az uralkodó diskurzus lényegéig hatolt, és az elvárt idealizálást, laposságot és pátoszt zajok, popzene, pszichedelikus hangalámondásos kommentárfoszlányok kakofóniájával váltotta fel, melyek lazán függték össze a vibráló formák és színek mozgó anarchiájával.

Sűrűn idézett mondatában – mely mellesleg a *Lengyel Filmkrónika* és az antoniszi paródiák közötti kapcsolat pontos leírásaként is szolgálhat – Bahtyin kijelenti:

Előzőleg már beszéltünk a karneváli kép szerkezetének sajátosságairól: az a törekvés jellemzi, hogy átfogja és egyesítse a formálódás mindkét pólusát, avagy az antitézis mindkét tagját, a születést és halált, a fiatalságot és az öregséget, a fentet és a lentet, az arcot és az altestet, a dicsőítést és a szidalmazást, az állítást és a tagadást, a tragikust és a komikust stb., miközben a kártyafigurák elhelyezkedésének megfelelően a kettős kép felső pólusa az alsóban tükröződik. A következőképpen lehet mindezt kifejezni: az ellentétek találkoznak egymással, nézik egymást, tükröződnek egymásban, ismerik és megértik egymást. (Bahtyin 1984:176. [Magyarul: Bahtyin 2001:221])

Antonisz összetett és sokdimenziós művészeti teljesítménye esetében a széles intellektuális perspektíva nyitottsága a *coincidentia oppositorum* elvére bizonyára sokkal hatékonyabb tud lenni a klasszikus, arisztotelészi binaritásnál.

Amint arra Kordjak-Piotrowska rámutat, Antonisz filmjeit és rajzait alapvetően ambivalens, hibrid lények népesítik be, ami hozzátartozik „a Mihail Bahtyin által feltárt groteszk nyelv repertoárjához, ahol a test az átalakulás állapotában, az állat, a növény, a gép és az ember »köztességének« fázisában kerül bemutatásra” (Kordjak-Piotrowska 2013:16). Ez az éleslátó megfigyelés kiterjeszhető Antonisz oeuvre-jének más, nondiegetikus aspektusaira is, ahol az eredeti és a másolat általában egymással szembenálló kategóriáit elválasztó határvonalak olyan bizonytalanok, mint a művészet létrehozására alkalmas eszköz és maga a műalkotás közötti különbség, vagy az élettelen technológia és a biológiai élet közötti határok. A következőkben az ellentétes kártyalap-figuráknak erre a három párjára (eredeti / másolat, technológia / művészet, technológia / élet) reflektálok. A szöveget további megjegyzések zárják Julian Antoniszczak életművének politikai tendenciáival kapcsolatban.

Eredeti – másolat, avagy a sokszorosítás átka

Antonisz művészeti pályafutása látványosan oszlik két fő fejezetre. A fordulópont az 1977-es *Kamera nélküli kiállítás* nyilatkozatához köthető, amikor a filmkészítő kinyilvánította művészeti programját a fényképnek a filmkészítés folyamatából való teljes kizárásáról, hogy közvetlenül a filmszalagon hozza létre az animációt. Pályafutásának első évtizedében a művész különféle technikákkal kísérletezett, és a különféle kifejezési eszközök egyike a közvetlenül a filmszalagon való animálás volt. Kivívott különutas státusza a lengyel animációs iskola szerzői között nem azt jelenti, hogy néhány tapasztaltabb kollégája ne hatott volna rá. Antonisz korai filmjeinek technikai kísérletezései olyan művészek nyomdokait követik, akik az 1950-es évek végén felfedezték a film és a képzőművészet között elhelyezkedő területeket. Antonisz elődei között szükséges megemlíteni Andrzej Pawłowskiinak, a *Mozgásformák* (Kineformy. 1957) szerzőjének nevét, amelyben a szerző a kifejezetten erre a célra tervezett vetítógépnek köszönhetően nehezen meghatározható formák és színek absztrakt balettjét hozta létre élőszereplős felvételekből. Adriana Prodeus említi ebben az összefüggésben a Mieczysław Waśkowski által végzett kísérleteket, akinek *Alvajárók* (Somnambulicy. 1958, Tadeusz Kantorral való együttműködésben) című rövidfilmjét az informel művészet ihlette. Ez a film üvegfelületre öntött színes, folyékony festékek amorf foltjaiból állt (Prodeus 2013:43).



Mozgásformák (Andrzej Pawłowski, 1957)

Antonisz korai műveire a legnagyobb és legközvetlenebb hatást kétségtelenül tanára és mentora, Kazimierz Urbański gyakorolta, aki maga is befolyásos kísérleti filmes, a krakkói Képzőművészeti Akadémia Rajzfilm Műhelyének (Pracownia Filmu Rysunkowego, alapítva 1957-ben) alapítója és hosszú ideig vezetője volt. Ez volt az első lengyel tudományos egység, amely animációra szakosodott, és az első európai filmes tanszék volt egy művészeti akadémián (lásd: Margolis 2016:217). Alacsony költségvetésű és gyengén felszerelt munkakörülmények közé kényszerülve Urbański a barkácsolás módszerének gyakorlására ösztönözte hallgatóit. A filmkészlethez való rendkívül korlátozott hozzáférés miatt az első éves hallgatóknak nem is volt lehetőségük filmet készíteni. Ehelyett a tanár arra biztatta őket, hogy használják ki azokat a lehetőségeket, amelyeket a filmanyaggal való közvetlen kapcsolat jelentett. Az újrahasznosított rövid filmszalagokon a hallgatók közvetlen beavatkozásai nyomán létrehozott textúrákat absztrakt formák és erős színek egészítették ki, melyeket a vetítés során élőben, kézi beavatkozással különböző olajok és folyadékok segítségével, illetve magának a filmanyagnak a kémiai és termikus folyamatai révén hoztak létre. Urbański egy 2013-ban adott interjújában⁵ azt nyilatkozta, hogy Antonisz művészi pályafutása tulajdonképpen teljes egészében annak volt a kiterjesztése, amit ennek az animációs kurzusnak az első évében tanult.

Művészi és pedagógusi tevékenysége mellett Urbański ügyes szervező és aktivista is volt, alkotói függetlenségre törekedve a politikai ellenőrzés idején. Erőfeszítéseinek köszönhetően a varsói Rövidfilm Stúdió [Studio Miniatur Filmowych] egyik kirendeltsége nyitotta meg kapuit Krakkóban. 1974-ben a stúdió jogi autonómiára tett szert, és Animációs Filmstúdióként működött egészen 2003-ig, amikor is végül bezárt. A stúdió maga köré gyűjtötte a krakkói animációs színtér legtehetségesebb filmkészítőit, művészeit, például Antoniszt és öccsét, Ryszard Antoniszczakot, Ryszard Czekalát, Jerzy Kuciát vagy Krzysztof Kiwerskit. Urbańskiról írt érdekes cikkében Hanna Margolis mellett érvel, hogy sokrétű vállalkozásai közepette a művész az állami intézmények autoriter, központosított struktúráival annak érdekében folytatott tárgyalásokat, hogy azok keretei között lehetőséget teremtsen az amerikai és a nyugat-európai underground-filmes színtérré emlékeztető művészeti mozgalom számára (Margolis 2016:217). Antoniszt, aki az Animációs Filmstúdió közösségének szerves tagja volt, mélyen inspirálta ez az alkotói légkör, mely hatott a filmekről való gondolkodásmódjára, nemcsak azok tartalmát, hanem a gyártást és a terjesztést illetően is.

Pusztán technikai szempontból Antonisz korai filmjei bizonyos hasonlóságot mutatnak Urbański 1960-as évekbeli filmjeivel, például a *Játékszerekkel* (Igraszki. 1962) és *A haramia gyászánakéval* (Trenzbója. 1967), melyekben folyékony, nem geometrikus absztrakciót használtak a hátterekhez. Mindazonáltal műveit kezdettől fogva a bizarr esztétikában megnyilvánuló különleges, egyedi ízlés, valamint a szerző rögeszméinek és témáinak újbóli megjelenése jellemezte. Például a szerző debütáló műve, a *Fóbia* (Fobia. 1967) egyes mozzanatokban (különösen a nyitójelenetben) eszünkbe juttathatja Urbański *Moto-gáz* (Moto-gaz. 1963) című munkáját, mégis Antonisz filmjének fiatalos könnyedségéhez képest a krakkói kör doyenjének alkotása inkább régimódinak és akadémikusnak tűnik. A dekomponáltságban, a csúnyaságban és a piszokban megbúvó fotogéniát örömmel felfedezve a rendező meglepően koherens, teljesen élvezhető történetet

5 A videóinterjú elérhető a Mediateka honlapon, a Kultúra és a Nemzeti Örökség Minisztériuma és a Krakkói Nemzeti Múzeum égisze alatt működő online médiaarchívumban: <http://www.mediatekamnk.pl/obiekt.php?id=1526> (elérhetőség: 2022. 01. 14.)

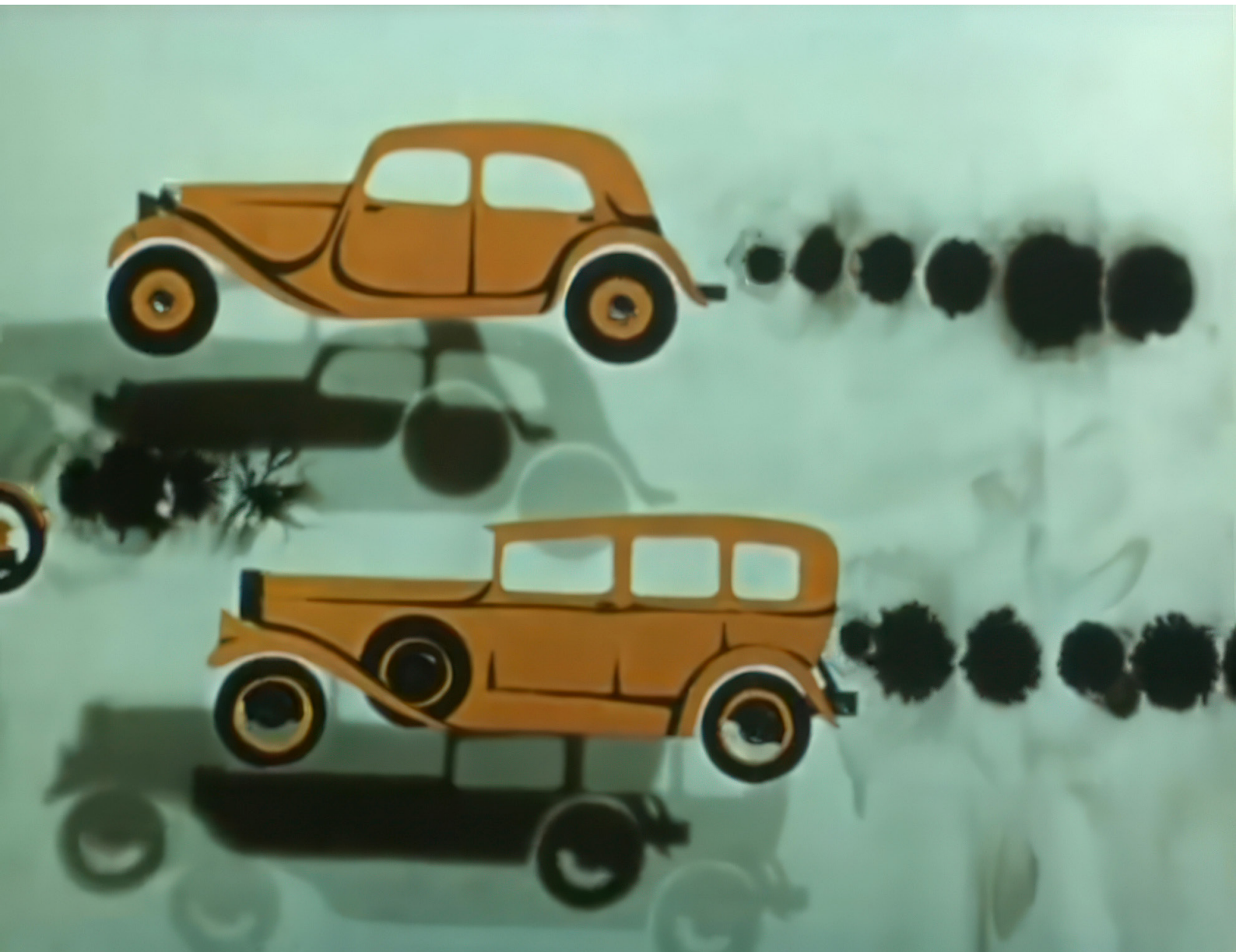
mesél el egy beképzelt, önző festőről, aki ihletet keres vidéken, valamint saját tudatalattijába vezető fájdalmas útjáról, ahol a sokkoló igazság rejlik tehetségéről és felesége hűségéről. A film vad, lobbanékony keveréke a közvetlen filmszalagos technikának, a különféle trükköknek és optikai effektusoknak, melyeket a szerző Urbański osztályaiban sajátított el.



A haramia gyászéneke (Kazimierz Urbański, 1967)

Érdemes megemlíteni, hogy a *Fóbiát* a film előtti mágikus színházak előadásaihoz hasonlóan eredetileg eleven filmként [*live pictures*] mutatták be. Antonisz a kultúrházak közönségét a filmanyag mechanikus manipulációja révén megvalósított effektekkel, de maró anyagok elégetésével és a vetítógép túl erős izzóival, valamint színes folyadékba való merítésével is szórakoztatta. A film célja érdekében élő trükköket vetítettek a vászonra, és újra felvették azokat kamerával (vagy élőszereplősként, vagy képkockánként). Bár Antonisz esztétikai meggyőződése csak a jövőbeni kamera nélküli programban kristályosodtak ki, feltételezhetjük, hogy a szerző tudatában lehetett ezen technika egyfajta rejtélyes szomorúságával. Még ha a filmet túl is fűtötte az improvizáció spontán szelleme és a káosz elfogadása, az eredeti előadás egyedisége

örökre elveszett. Antonisz, aki a sokszorosítás technikáit szükséges rossznak tekintette, és aki mindig örömmel vetítette kézműves filmjeinek eredeti filmszalagját speciális vetítéseken, nagyra értékelte az egyszeri megjelenés művészi energiáját, mint olyan tulajdonságot, amit hiányolt a tömegkommunikáció eszközeként felfogott mainstream moziból.



Moto-gáz (Kazimierz Urbański, 1963)

Ebből a szempontból Antonisz nézetei összhangban voltak a Frankforti Iskola teoretikusainak elgondolásaival, akik azt állították, hogy egy műalkotás aurája nem reprodukálható az ipari technológia segítségével, amely mindig is politikai erők játékszere marad. Klasszikus esszéjében Walter Benjamin írja:

Az aura, amely a színpadon Macbeth körül jön létre, nem váltható fel azzal, amely az eleven nézőközönség számára a Macbethet alakító színész körül alakul ki. A filmműteremben készült felvételek viszont épp

az a sajátossága, hogy a közönség helyébe a felvevőkészüléket állítja. Így a szereplő – és vele együtt a szerep – körüli aura szükségképpen megszűnik. (Benjamin 2003: 260 [Magyarul: Benjamin 2003])



Fóbia (1967)

Még ha a fénykép a *Fóbia* esetében megkerülhetetlen része is volt a folyamatnak, ez a film, illetve Antonisz más, az 1970-es évek elején készült animációi, mint a *Hogyan működik a tacskó?*, vagy két mulatságos, a papírgyártás titkait a gyermekeknek magyarázó oktatófilm (*Hogyan került ki a tudomány az erdőből?* / Jak nauka wyszła z lasu. 1970) és televízióműsor (*Agnisia azt kérdezi, hogy van az, hogy mackót látunk a képernyőn* / Jak to się dzieje, pyta Agnisia, że na ekranie widzimy misia. 1970), számos tekintetben előrevetíti Antonisz későbbi, kamera nélküli filmjeinek stílusát.



Hogyan került ki a tudomány az erdőből? (1970)

Munkásságának másik tendenciája az élőszereplős felvételek használata, általában animált szekvenciákkal keverve. Sok esetben a mozgást valós időben teljesen automatikusan rögzítette. Az olyan filmekben például, mint az *Ezeregy apróság* (Tysiąc jeden drobiazgow 1972) és a *Film a (hivatali) művészetről* [Film o sztuce... (biurowej), 1975] színészek helyett dadaista módon mechanikus tárgyakat láthatunk, amint a konstruktőr által meghatározott, titokzatos, láthatóan értelmetlen feladatokat hajtanak végre. A szerző esetenként valódi szereplőket alkalmazott, és színre vitt egy-két hagyományosabb narratív jelenetet, melyekben gyakran a korai mozi jellegzetes retró hangulatát idézik meg az általában fekete-fehér fényképezés szemcsés textúrái, de a túlzóan gesztikuláló színészi technikák is az örült slapsticktől kezdve (*A fogorvosnál* című jelenet a *Horrorfilmben* / Film grozy. 1976) az affektáló burleszkig (*A szex fogságában* / W szponach sexu. 1969; *Néhány gyakorlati tanács az élet meghosszabbítására* / Kilka praktycznych sposobów na przedłużenie sobie życia. 1974).

A szex fogságában valószínűleg Antonisz legsikeresebb élőszereplős filmje. Ez a szellemes satíra, amely kicsit a francia és a csehszlovák újhullámos film hangulatára emlékeztet, egy lakással rendelkező csinos, magányos hölgy történetét meséli el, aki házassági hirdetésen keresztül akarja megtalálni a szerelmet. A film a kortárs erotikus élet ábrázolásában meglehetősen bátor (figyelembe véve a cenzorok által felügyelt erkölcsi normákat). Annak ellenére, hogy nem látunk szexet és nem is említik a párbeszédben, az egész film tele van könnyen értelmezhető szexuális utalásokkal (ismétlődő rugózással az ágyon, túlfűtött sikolyokkal és kiabálásokkal stb.). A hősnő egytől egyik kiebrudalja a szeretőket, akik nem tudják kielégíteni a testi és érzelmi szükségleteit (minden új jelenet azzal kezdődik, hogy a hősnő mesterséges könnyet csepegtet a szemébe). Végül megérkezik a nézőt John Cassavetes *Minnie és Moskowitz* (1971) című filmjének férfi főszereplőre emlékeztető jószívű lovag, aki azzal a szöveggel nyeri el a nő szívét: „Amire szüksége van, az talán egy kis melegség, úgy látszik, elromlott a központi fűtése”.

A közvetlenül a filmszalagon történő színezésnek köszönhetően arcuk átalakul egy giccses esküvői fotóvá, a házastársi boldogság halhatatlan jelképévé.



A szex fogságában (1969)

A szex fogságában stilisztikai ereje a filmes technikák káprázatos kombinációjában rejlik. Ismételtlen rá lehet mutatni Urbański egyik filmjére, amelyik megihlethette Antoniszt. Az, ahogyan utóbbi használta az élőszereplős felvételt, megfelel az idősebb kolléga által alkalmazott módszerek az *Édes ritmusokban* (*Słodkie rytmy*, 1965), amely méhrajok valós idejű felvételének, a vibráló formáknak, a közvetlenül a filmszalagra égetett és pecsételt mintáknak a meghatározhatatlan kollázsa. Lényegében ugyanezt a technikát – nevezetesen a már előhívott élőszereplős felvételeket tartalmazó filmre történő közvetlen beavatkozást – alkalmazva Antonisz bizonyos módon összekuszálta a visszaélést a mechanikus másolattal, és az eredetiség auráját állította helyre. Az az égető szükséglet, hogy megszabaduljon a sokszorosítás átkától (ami elég szokatlan

vágy egy filmkészítő részéről), már Antonisz legkorábbi filmjeiben is látható volt, és végső soron ez vezette el őt radikális fényképellenes fordulatához. Amint egyik interjújában fogalmazott:



A szex fogságában. Forrás: <https://artsandculture.google.com/>

Az animációs film gyengesége a technológiának a művészet fölötti fölényéből fakad. Egy szerzőt, rendszerint egy képzőművészt animátorok hada támogat, akik az eredeti műalkotást papírra vagy celluloidra rajzolják. És aztán egy kicsinyített és vizuálisan redukált másolatot készítenek. Az eredeti grafikai kompozíciókat, a művészet leglényegét pedig kidobják. Mintha Picasso lefényképezné a Guernicát, aztán eldobná az eredeti festményt, és a fényképet állítaná ki a múzeumban. (Antonisz és Zaremba 1977:14-15.)

Annak érdekében, hogy túllépjön azon, amit ő a képkockánként történő filmezés korlátainak tartott, Antonisz olyan technikát keresett, mely lehetővé tette számára, hogy megvalósítsa azon mélyen ellentmondásos vágyát, hogy az eredeti alkotást, ne pedig annak a pusztá másolatát vetítse ki a mozivásznonra. Ülo Pikkov megfogalmazása szerint a „közvetlen animáció lehetőséget teremt a szerző számára, hogy a film vizuális univerzumát kamerákra való támaszkodás nélkül hozza létre [...]. Míg a többi animációs technika alapvetően felvétel vagy reprodukció, a közvetlen animáció alapesetben közvetlen bemutatás. Mind a megvalósult illúzió (a mozgásé, a téré stb.), mind pedig a filmszalag (vagy az anyag) maga is a film tárgyává válik” (Pikkov 2010:122).

A technológiai művészet, avagy az eszköz lelke

Már pályája kezdetén világossá vált, hogy Antonisz rendkívül tehetséges műszaki területen, és egész pályafutása során karneváli vizuális képzelőerejét végig a különféle gépek és automaták iránti igazi szenvedélye inspirálta, támogatta és egészítette ki. A rendező élvezettel figyelte és elemezte azok működésmódját, olvasott róluk a szaksajtóban, de mindeneelőtt megépítette azokat. Antonisznak a barkácsolás módszere iránti rajongása számtalan anekdota forrásává vált. Ryszard Antoniszczak például arra emlékszik vissza, hogy testvérének otthon egy izomautó két bicikliből való megépítésében segédkezett, amit aztán leeresztettek az ablakból. Egy krakkói kritikus, Jerzy Armata pedig felidézte, hogy egyszer arra panaszkodott a művésznek, hogy az üvegyártás hiányosságai miatt nem tudott olyan üveget találni, aki hajlandó lett volna megjavítani a törött ablakát. Válaszul ezt kapta: „Hagyd a fenébe az üveget! Csak végy egy kis homokot meg egy kis csapvizet, és csinálj te magad üveget! (Armata 1966). Szimbiotikusan igazodva a nehéz körülményekhez, gyakran látogatta meg a roncstelepeket, potenciálisan hasznos anyagok után kutatva. „Antoniszczak láthatóan tökéletesen beleillett a 20. századi avantgárd hulladékművész mintájába, aki a tevékenysége során felhasznál mindenféle szemetet, maradványt, elhasznált, haszontalan és kiselejtezett tárgyat, melyeket a szemét rangjára fokoztak le” (Kordjak-Piotrowska 2013:20).

A rendező a lakásában számos fejlett technikai eszközt épített, melyek célja az animációs folyamat egyszerűbbé, gyorsabbá és pontosabbá tétele volt. Egy idő után a gyűjtemény vált a film közvetlenül a szalagon történő létrehozásának privát, saját maga által előállított eszközévé. Antonisz első, bármiféle fényképészeti technológia használata nélkül készített filmje *A Nap* volt (Słonce. 1977). A film ugyan nem a legsikerültebb művészi teljesítményeinek egyike, mégis érdemes megemlíteni történeti jelentősége (premierje a *Kamera nélküli kiáltvány* megjelentetésével esett egybe) és technikai újdonsága miatt. Egy 35 mm-es filmnyomtató gép, a hagyományos grafikus nyomtatási technikák ihlette eszköz felhasználásával készült, amely sokszorosította a sablonképet a további képkockákon (az élő mozgás illúziója teremtődött meg az egyes nyomatok közötti kis különbségeknek köszönhetően). Ennek a módszernek a viszonylag korlátozott narratív lehetőségei láthatóan arra készítették Antoniszt, hogy egy másik ősi technika felé fordítsa a figyelmét, melyet az építészetben és a képzőművészetben már a tizenhetedik századtól használtak.

A filmkészítő által épített nagyszámú gép alapja a pantográfként ismerős szerkezet, egy megkettőzőesen alapuló rajzeszköz volt, amely a kép méretének automatikus felnagyítását vagy csökkentését (a paralelogramma elvén alapuló) mechanikus kar használatával teszi lehetővé

oly módon, hogy a toll mozgását egy másik tollnak továbbítja, mely az eredeti kép arányosan átméretezett másolatát rajzolja le. „Pantográf Animográf”-jával (*Pantograf Animograf*) a művész képes volt képet rajzolni egy A4-es papírlapra, miközben ezzel egyidejűleg a kar egy hozzá csatlakoztatott tűvel lemásolta a rajzot a filmanyagra (a belekarcolt körvonalakat pedig később kézzel kiszínezték). A gép optikai vetítógép-rendszerrel volt felszerelve (amely az epididoszkóp, azaz az átlátszó képek kivetítésére alkalmas projektor ötletén alapult), lehetővé tette az animált képkockák előzetes megtekintését. Az évek során a művész ennek a készüléknek több változatát is megépítette, folyamatosan módosítva és továbbfejlesztve azt. A híres „Antonisz-féle zongora”, avagy a „24 képfázisú pantográf-animográf” (*Pantograf Animograf fazujący 24-kadrowy*), amely talán az egyik legelképeztebb találmánya, alapvetően ugyanazon az ötleten alapult, csak éppen 24-szeres sokszorosítást tudott. Bár nehéz elhinni, de „zongorájának” köszönhetően elegendő volt Antonisznak a huszonnégy képkockás szekvencia első és utolsó kockáját megrajzolnia, a maradék köztes képek pedig automatikusan állítottak elő.⁶ Az egyetlen nehézséget az jelentette, hogy egyszerre két kézzel kellett rajzolnia.

Ezeknek és sok más, hasonlóan lenyűgöző találmánynak köszönhetően vált lehetővé, hogy Antonisz kialakítsa saját egyéni stílusát, amely határozottan felismerhető, különösen 1977-es munkáit követően, amikor is kizárólag a kamera nélküli projektekre koncentrált. Ellentmondásos módon fényképellenes fordulata, melyet a reprodukció korlátaitól való menekülés szükséglete ösztönzött, az alkotó és az anyag között távolságot létrehozó bonyolult masinériának volt köszönhető. Antonisz kamera nélküli filmjei valójában nem közvetlenül a filmszalagra voltak rajzolva. Habár a kamera nélküli fejlett technológia tökéletes párhuzamban maradt a domináns főáramlatbeli kultúráéval, az a mechanikus reprodukció alapelvein nyugodott, nemcsak megkettőzésen (mint az egyszerű pantográfnál), hanem automatizáción is (mint a fázisrajzoló animográfnál, a 35 mm-es nyomtatónál). Ennek a paradoxonnak a megjelenése még feltűnőbb, ha megfigyeljük, hogy a legfőbb, régimódi technológián alapuló innovációi, melyeknek a legtöbb esetben nincs is szükségük valamilyen áramforrásra, megelőlegezték a Flash-animáció egyszerűségét és hatékonyságát.

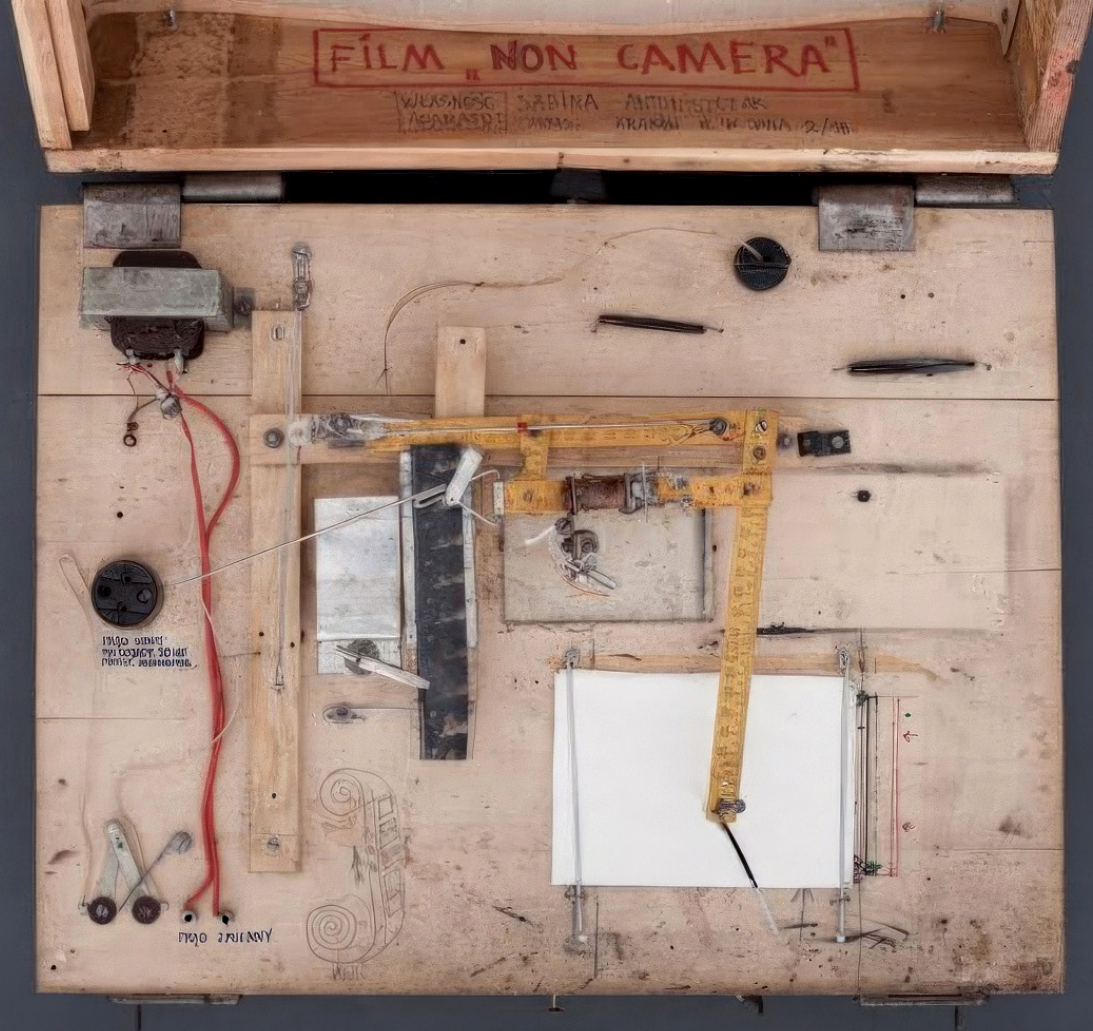
„A gépek építése szorosan összekapcsolódik a művészi tevékenységekkel. Gépek inspirálták a filmeket, a filmek befolyásolták a gépeket” (Fejkiel 1981:46). Valóban, Antonisz munkái esetében lehetetlen meghúzni a határt az eszköz és a művészi alkotás között. Először is, maga a technológia filmjeinek legfőbb témái közé tartozik. Antonisz összetéveszthetetlen ikonográfiája mindenféle mechanikai alkatrészből, fogaskerekekből, lánckerekekből, hajtókarokból, kurbliból, irracionális eszközökből áll, melyeket nevetséges feladatokra, biomechanikus eszközként tervezett meg. Sőt, Antonisz találmányai maguk is okvetlenül megérdemlik, hogy műalkotásként kezeljük őket. Bizonyos szempontból ezek az alkotói látásmódnak erőteljesebb megvalósulásai, mint maguk a filmek, mert ezek a gépek nem viselik magukon a reprodukció „eredendő

6 Az „Antonisz-féle zongora” működésének legjobb leírása az *Antonisz: A technológia számomra a művészet egy formája* című katalógusban olvasható: „Egy kimunkált pantográf két karral volt felszerelve, mely A6-os méretű papírra mechanikus karral összekapcsolt 24 tűvel rajzolt, mely a filmanyagot karcolta meg. A pantográf karjaihoz viszonyítva a megfelelő támaszpontok kialakításának és a tűk elhelyezésének köszönhetően az eszköz képes volt a filmképen a mozgás közbenső fázisait előállítani. A »fázisos pantográf« használata lehetővé tette az egyidejűleg 24 képkockán való munkát, amely megfelel az egy másodperces filmnek. A művész mindkét kezével egyidejűleg rajzolt: egy adott beállítás első fázisát a bal kezével, az utolsó pedig a jobb kezével rajzolta meg. A mozgás közbülső fázisainak képei automatikusan rajzolódtak fel a filmre” (Kordjak-Piotrowska és Homely 2013:194).

bűnét”. Antoniszt lenyűgözte az úttörők korszaka, a film előtörténete, amikor a technológiai találékonyság és a művészi alkotófolyamat elválaszthatatlanul az érem két oldalát jelentette. Egyszer provokatívan kijelentette, hogy a mozi a Lumière-testvérek megjelenésével halt meg (Fejkiel 1980). Valóban, az, ahogyan a mozihoz viszonyult, sok tekintetben elavult volt, amely még az azt megelőző időket idézte, hogy a mozgóképpé iparrá vált volna. Munkásságában Antonisz megpróbálta felébreszteni a mágikus illúzió eredeti szellemét, ebből származott magának a filmszalagnak a fizikai materialitása iránti, illetve a mozgóképfolyam létrehozását és újraalkotását lehetővé tevő gépek iránti megbecsülése (Fejkiel 1980).

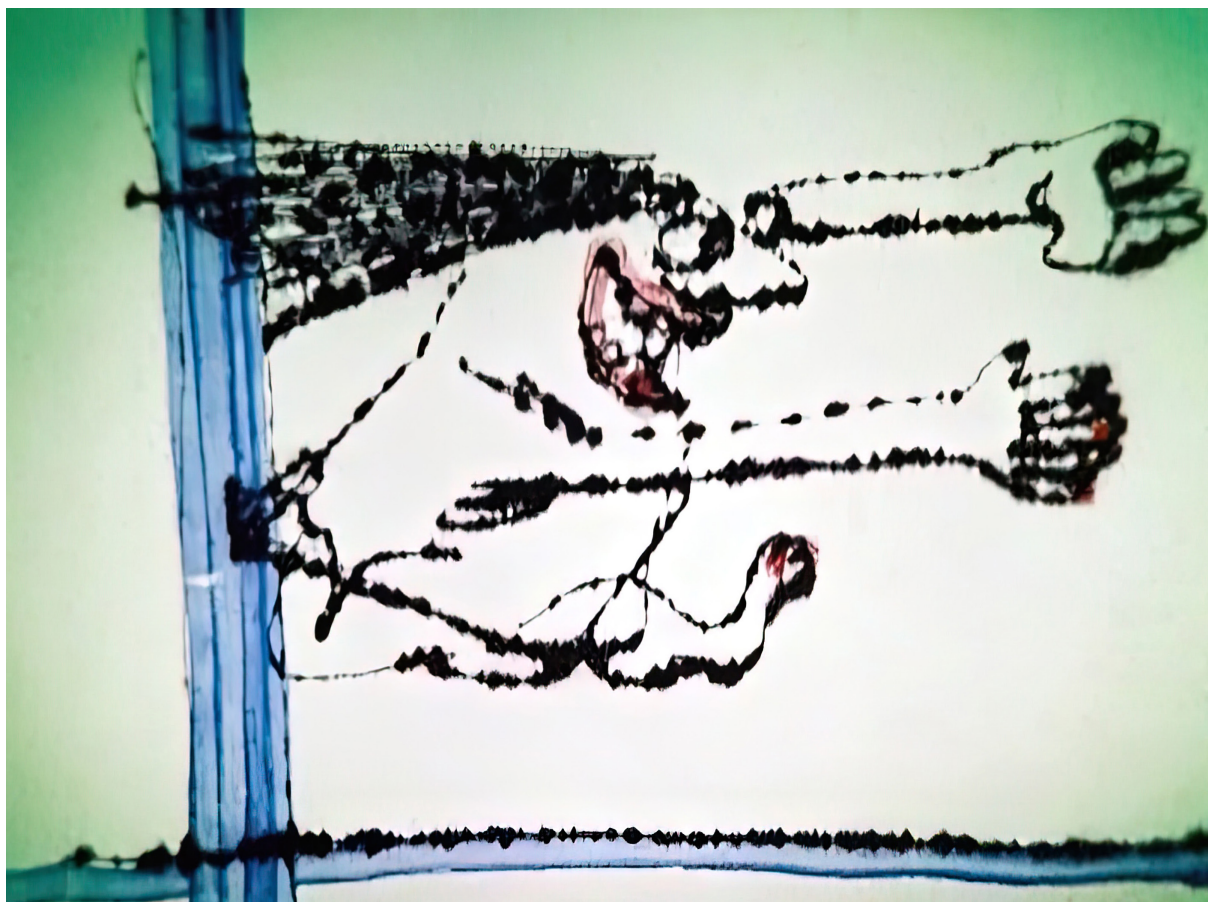


Közvetlen animáció *A nap* című filmben. <https://artsandculture.google.com>



Julian Antonisz: Pantográf Animográf. Forrás: <https://artsandculture.google.com>

Természetesen nem Antonisz volt az egyetlen filmkészítő, aki a közvetlen filmszalagos technikát alkalmazta. Erős vonzalma a vizuális kísérletezések iránt munkáját hasonlóvá teszi olyan nemzetközileg elismert művészekkel, mint Norman McLaren, Stan Brakhage és Len Lye, de a következő generációs szerzőkkel is, mint amilyen Steven Woloshen, Boris Kazakov és Mitja Manček. Összehasonlítva azonban ezekkel a művészekkel, Antonisz teljesítménye kevésbé tűnik hermetikusnak és exkluzívnak. Antonisz esetében egy másik bizonytalan határvonal az avantgárd és a popkultúra szétválasztásának kérdése. Teljesítményének egyedi vonása a radikális vizuális kísérletezéseknek és a film előtti mozgóképműsorok vásári játékosságának a keveréke. Antonisz legtöbb filmje a komikus hangalámondásos kommentárnak ezt a tréfás modorát ölti magára, melyek az animált képek láthatóan véletlenszerű folyamatát szervezik, és segítik fenntartani a néző figyelmét. Ha hiányoznának az irodalmi szövegek a rendező filmjeiből, azokat sokkal nehezebb lenne „megemészteni”, és nagy valószínűséggel soha nem is jutottak volna el a szélesebb közönséghez. Hogy erről bizonyosságot szerezzünk, meg kell nézni az *Az emberek elhervadnak, mint a levelek* (Ludzie więdną jak liście. 1978) és a *Fény az alagútban* (Światło w tunelu. 1986) című filmeket. Vizuális szinten egyik film sem különbözik Antonisz egyéb, kamera nélküli filmjétől. Az azonban, hogy a szokásos narrátorhangot sokkal absztraktabb hangdizájnrá cserélte, melyen a filmszalag borotvával előidézett zaját és sercegését halljuk (Antonisz ehhez természetesen a saját, *Unikális borotvapenge hangkovács / Dźwięnkownica unikalna żyletkowa* nevű szerkentyűjét használta), jelentősen meghatározta a két film alaphangulatát, ami sokkal sötétebb és fárasztóbb, mint Antonisz többi rövidfilmjéé, közelebb áll azokhoz a kísérleti filmekhez, amelyeket a félig üres művészmozikban szoktunk nézni.



Fény az alagútban (1986). Forrás: <https://artsandculture.google.com>

Antonisz a filmjeit közönségbarátnak szánta, és döntő többségük vígjáték, még ha a humor nem is mindig világos, ingadozik a keserű szatíra és az egzisztenciális irónia között. Filmjei sikerének egyik legfőbb oka a feltétel nélküli profizmusellenség. A rendező kihangsúlyozta filmjeinek kézműves és házi készítésű voltát. Az animáció a kamera nélküli filmjeiben durvának és ügyetlennek tűnik, éppúgy, ahogyan korai munkáiban az élőszereplős felvételek homályosak és alulexponáltak voltak. Mind a hang-, mind pedig a képszerkesztés gyorsnak és kaotikusnak tűnik. A mániákusan vidám zene, melyet rendszerint maga a szerző szerzett és adott elő, gyenge minőségű felvétel, és tele van hamis hangokkal és hibákkal. Mindenekelőtt azonban a hangalámondásos narrációt – mely Antonisz védjegye – számos esetben nem professzionális szereplők olvassák fel (a legnevezetesebb közülük Aniela Jaskólska, a Krakkói Animációs Stúdió portásnője), olyanok, akik gyakran dadognak vagy rosszul ejtik ki a nehéz, neologizmusokkal és áltudományos szakzsargonral teletűzdelt mondatokat. A rendezői módszer szerint nekik kellett felolvasniuk a szöveget, melyet azelőtt soha nem láttak, egy olyan papírlapról, melyek Antonisz tisztázatlan, kézzel írott jegyzeteivel voltak tele. A tökéletlenség utáni ilyenfajta vágyakozás alapvető esztétikai meggyőződése logikus következményének tűnik. A szerző azért, hogy megőrizhesse az egyedi előfordulás auráját, folyamatosan igyekezett tágítani a teret a vakvéletlen és a művészi rendetlenség érdekében.



Hogyan működik a tacskó? (1971). Forrás: <https://artsandculture.google.com>

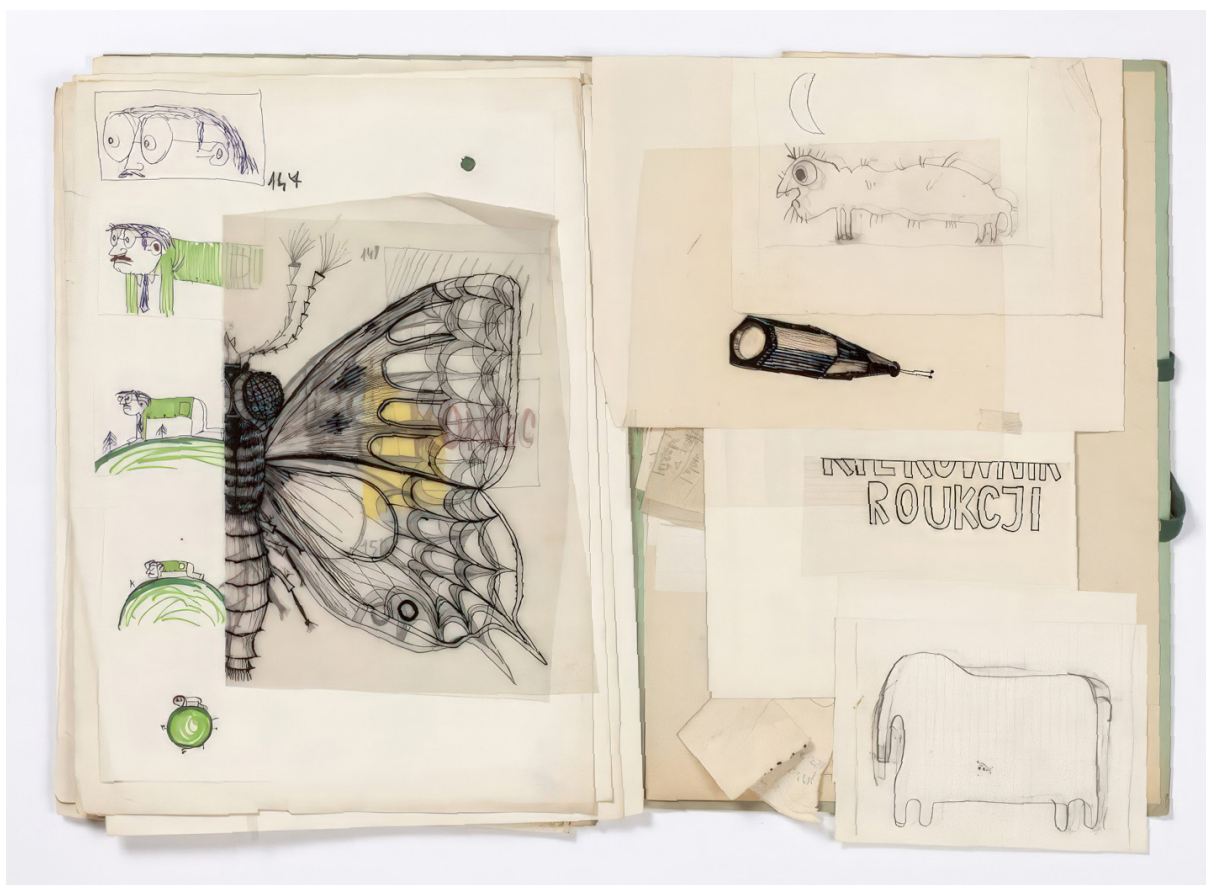
Biológiai technológia, avagy a barkácsolás organizmusa

„Két téma különösen fontosnak tűnik ebben a rendkívüli vízióban: az emberi test és a technológia, egymással szorosan összekapcsolva és – amint azt a szerző demonstrálja – analógiákkal átítatva” (Kordjak-Piotrowska 2013: 16). Ötletek után kutatva Antonisz rendszeresen bújtatja a tudományos könyveket és folyóiratokat. A polcain a modern technológiáról, kémiáról és fizikáról szóló könyvek megfértek az anatómiai albumokkal és az akadémiai tankönyvekkel olyan témákban, mint a zoológia, a botanika és az orvostudomány. Művészetében gyakran kísérletezett e két inspirációs forrás kombinálásának lehetőségeivel. Antonisz organikus gépek iránti bűvöletének leghatásosabb és legnyilvánvalóbb bizonyítéka a *Hogyan működik a tacszó?* című híres filmje, mely az állatra mint biológiai automatára vonatkozó kartéziánus elképzelés pszichedelikus újraértelmezéseként ragadható meg. Az animáció egy egyperces szekvenciával kezdődik, különféle képzeletbeli, szürrealista gépezeteket mutatva be, olyan nevetséges elnevezésekkel, mint „cseresznyés citromcsepegtető” [nehezen fordítható szójáték, lengyelül: *kapacytron wiśniowy*, a *kapać* ige (csöpögni) és a *cytryna* (citrom) összevonása – a ford.], „diffúziós fűrészvágó” vagy „elektrokáposzta”. A bevezető azzal zárul, hogy a narrátor felteszi a film címévé választott kérdést. Ezt követi egy dadaista anatómiai lecke, amely az állati organizmus bonyolult gépezetét „magyarázza meg”. A tacszó a képernyőn pörgő ráközelítésben jelenik meg, és az első dolog, amit csinál, hogy kukorékol, mint a kakas hajnalban. Az oktatóműsorok elveinek megfelelően az élőlényt hosszmetsetben láthatjuk, a lüktető ereket és az organikus kinézetű belek között észrevehetjük Antonisz jellegzetes fogaskerekeit, azokat a Tadeusz Kantor assemblage-technikájának módszerére emlékeztető idegen elemeket, melyek valójában a film celluloidjának emulziórétégére kerültek.



Hogyan működik a tacszó? (1971)

A bemutatott valóság szándékolt következetlensége figyelhető meg a film kompozíciójában, melyet Antonisz legjobb filmjeinek dzsesszes könnyűsége jellemez. Nézése közben az embernek olyan érzése támad, mintha a szerző ötletei ugranának elő, mintha improvizált folyamat volna, animált tudatfolyam. A tacsokóról szóló előadást kegyetlenül félbeszakítja az Ewaryst nevű karakter (aki egyike az Antonisz filmjeiben visszatérő furcsa, a lengyel fülnek viccesen hangzó neveknek), hatalmas lábával széttaposva a kutyát. A szerencsétlen élőlény egy halom biomechanikus hulladéokra esik szét. „Ne semmisítsük meg a tacsokót, mivel ez egy összetett gép, amely mellett a számítógép elbújhat!” – buzdít a narrátor (a hangalámondásos szöveget egy jellegzetesen kelet-lengyel akcentussal bíró idősebb hölgy olvassa fel), majd azzal folytatja, hogy „Ne semmisítsük meg a cicát! Ne semmisítsük meg a csukát! Ne semmisítsük meg a pillangót!” Ezáltal az állatnak lélek nélküli gépként való kartéziánus felfogása (amelyre rájátszik a „megsemmisítés” szó használata a „megölés” helyett) a meglepően humanista, természetvédelmi érv kiindulópontjává válik, amely magában foglalja a pillangó gazdasági értékére vonatkozó becslés fárasztó módszerét. Megtudjuk, hogy a pillangó szeme ezernyi fotodiódát tartalmaz, és mivel egy fotodióda darabja a boltban 75 zlotyba kerül, egyetlen példány elpusztításával nagyjából 30 milliós biológiai eszközt semmisítünk meg.



Rajzok a *Hogyan működik a tacsokó?* című filmhez. Forrás: <https://artsandculture.google.com>.

Antonisz világában a barkácsolás nem korlátozható pusztán csak az élettelen technológia területére, hanem alkalmazható az élő organizmusokra is. Ráadásul a Lengyel Népköztársaság rideg valóságában a genetika tudománya nem volt leszűkíthető a fejlett laboratóriumokra,

hanem elérhetővé kellett válnia a lelkes amatőröknek is, mint amilyen a *Kizioł mester újabb emésztési golyvája* (Dodatkowe wole trawienne magistra Kizioła. 1984) című film főszereplője, egy ambiciózus feltaláló, aki tökéletes megoldást talál a lehetséges gazdasági válságra (a narrátor biztosítja a nézőt, hogy jelenleg a gazdaság virágzik). Annak érdekében, hogy képes legyen megemészteni a cellulózt, Kizioł mester biotechnológiai kísérletet végez magán. Először mechanikus implantátumot használ, mely előre megemészti a fűvet és a leveleket, de testében hamarosan további szerves golyva fejlődik ki, amely úgy néz ki, mint két, a szereplő büszke, fallikus nyakán csüngő gigantikus heregolyó. A biológiai barkácsolás ugyanennyire bizarr példáját találhatjuk meg a *Kamera Nélküli Krónika* tizedik epizódjában, melynek egyik jelenete az időskori revitalizáció bátor, új módszerét mutatja be, amelynek célja, hogy a munkaerő-piaci kínálat hiányára nyújtson megoldást. A használt autókhoz hasonlóan a nyugdíjasokat olyan alkatrészekre szerelik szét, melyeket aztán újrahasznosítanak munkavégzési kötelezettségeik ellátására képes frankensteini lények megépítéséhez. A narrátor a szocialista tudomány dicsőségét ünnepli, és a technológia rejtelseit magyarázza, miközben a néző hátborzongató alakokat, háromfejű acélipari munkást és háromlábú kovácsot lát, péniszre helyén gigantikus kalapáccsal.



Rajzok a *Hogyan működik a tacszó?* című filmhez. Forrás: <https://artsandculture.google.com>.

Antonisz karneváli képzelőereje, amely az általánosan elfogadott tabuk megszegésének komikus lehetőségét aknázza ki, furcsa kapcsolatban állt a természet iránti őszinte szeretetével. Ennek a különös kombinációnak emblemikus példája a *Krónika* negyedik epizódja, amelynek egyik jelenete a növények hűtlen összeesküvését tárgyalja.⁷ Ebben a nézőt felvilágosítják, hogy az emberek nem mások, mint eszközök a növények kezében, melyek messze értelmesebb és technológiailag fejlettebb életformák, mint mi. Ökológiai mátrixban működnek és valamiféle titokzatos, zöld adatátviteli hálózat használatának segítségével kommunikálnak. A növények civilizációja felelős az összes globális konfliktusért. Agresszív enzimek használatával manipulálják a világ vezetőit, céljuk az emberiség nukleáris megsemmisítése, és a bolygót halott katonák tetemeinek termővé tételével győzik le.



Néhány gyakorlati tanács az élet meghosszabbítására (1974)

7 Az ökológiai üzenetek, melyek a *Hogyan működik a tacszó?* című film óta folyton visszatérnek Antonisz filmjeiben, nem mindig párosulnak ennyire tabudöntőgető, groteszk elemekkel. Időnként, mint a Visztula folyó beszennyeződéséről és a méhek számának csökkenéséről szóló jelenetek esetében (mindegyik a *Kamera Nélküli Krónika* második epizódjában látható), vagy a Lengyelország legmagasabb hegyei egyikének tetejére tervezett acélmalom építéséről szóló jelenetben (a *Kamera Nélküli Krónika* kilencedik epizódjában), a környezetvédelmi tartalom viszonylag nyilvánvaló és nyílt, noha a paródia és a nyelvi humor jellegzetes elemeivel van felvértezve.

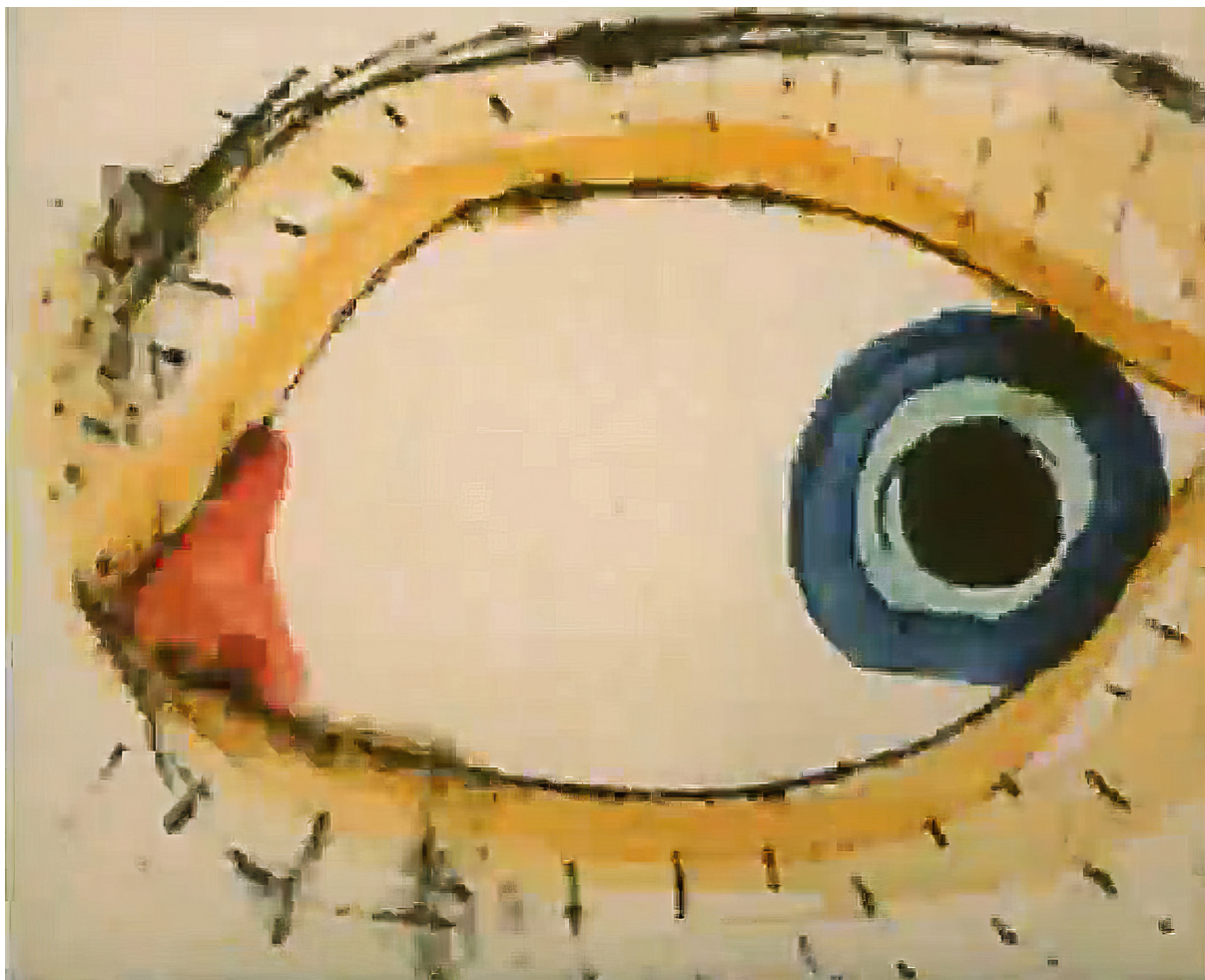
Ez a furcsa és mulatságosan embergyűlölő sci-fi mese átírja a hidegháborús korszak globális aggodalmait, ugyanakkor megmutatja Antonisz személyes félelmeit is. Mind filmjei, mind pedig magánfeljegyzései tele vannak a betegség, az entrópia, a rothadás, az idő elmúlásának motívumaival, melyeket általában morbid humorral közelít meg, de amelyek alig titkolják a szerző mélységes halálfélelmét. A biogépezet iránti megszállottsága szorosan kapcsolódott az emberi létezés végső, egzisztenciális abszurditásához. A *Néhány gyakorlati tanács az élet meghosszabbítására* című filmjében Antonisz egyik kiemelkedő, de alulértékelt művében, mely David Cronenbergnek az önmagát fókuszba állító *Kamera* (Camera. 2000) című rövidfilmjével vethető össze, a szerző „az idő biológiai relativitásának” elméletét mutatja be, amely magyarázatot nyújt arra, miért van az, hogy a kor előrehaladtával az időt egyre gyorsabbnak észleljük. Úgy tűnik, hogy korai halálának előérzete, amit filmjeiben és jegyzeteiben többé-kevésbé közvetlenül fejezett ki, volt az oka hihetetlen munkatempójának; saját egészségével fokozatosan növekvő gondjai voltak. Egyik füzetében Antonisz ezt írta: „Ne feledd, hogy te egy robot vagy... egy emberi biológiai gép (vigyázz a paramétereidre!)” (Catalogue 2013:18).

Antonisz: művészet, politika, nevetés

Filmjeiben – különösen az 1980-as években, a lengyel történelem egyik rendkívül instabil évtizedében készült filmekben – Antonisz gyakran tesztelte mind a közönség határait, mind pedig a cenzorok tűrőképességét. Már második rövidfilmje, *A szex fogságában* komoly problémákat okozott. A cenzúrahivatal kifejezte a kortárs szexuális szokások filmes ábrázolásával kapcsolatos aggályait, de a legnagyobb probléma az volt, hogy a film a nehéz lakhatási helyzetre, erre a komoly kormányzati kérdésre utalt, amit nem volt szabad nyíltan feszegetni. Hosszú tortúra után a filmet végül korlátozottan forgalmazhatónak ítélték, de felháborodást keltett a katolikus erkölcs védelmezői között, akik a fiatalság megrontásával vádolták Antoniszot (még azt is tervbe vették, hogy a film összes kópiáját begyűjtik és megsemmisítik, lásd Armata 2005). A művész közvetlenül érintette a cenzúra témáját a kamera nélküli rövidfilmek egyik legemlékezetesebb, az ironikusan *Szigorúan elkötelezett filmnek* (Ostry film zaangażowany. 1979) nevezett darabjában. A kapzsi kioszkos nevetséges történetének kettős jelentését pontosan átlátta az 1980-as Krakkó Filmfesztivál (a korábbi Lengyel Rövidfilm Fesztivál) zsűrije, amely szokatlan döntésként a legjobb lengyel film díját egy olyan animációs filmnek ítélte oda, amely politikai nyilatkozatként is értelmezhető volt (az állami cenzúra kritikájához, amely kitiltotta a minőségi dokumentumfilmeket a válogatásból, lásd Janiczka 1980, Giżyczki 1997–1998).

A *Kamera Nélküli Krónika* néhány epizódjának nézése közben feltehetjük a kérdést: „Hogy az ördögbe mehetett át ez a cenzúrán?” Jól ismert tény (lásd Bendazzi 2016, Giżyczki 2016, Sitkiewicz 2011), hogy a kommunista Lengyelországban az animáció olyan médiumként működött, amely a szerzők számára lehetővé tette, hogy belecsempésszék „művészi zugárjukat”, az allegóriák mögé rejtett tiltott politikai kritika elemeit. Olyan művészekkel szemben azonban, mint Daniel Szczechura és Mirosław Kijowicz, akik a célzások és sugalmazások ezópuszi nyelvét alkalmazták, Antonisz műveiben a kritikus tartalom nyíltan jelenik meg. Nézzük meg röviden a *Krónika* hatodik epizódját, amely Antonisz kései periódusának felettébb reprezentatív példája. Az egész mű egyszerűen tele van karnevalisztikus antipropagandával. A nyitójelenete a *Kiszivattyúzott nemzet*, amely elmagyarázza, hogy az ország gazdasági nehézségeinek az oka a rossz minőségű állami gumitermelésben rejlik, ami miatt a lengyelek elvesztik energiáikat,

hogy felpumpálják a hólyagjaikat és a gumikat (mint a narrátor mondja: „Nem csoda, hogy a Német Szövetségi Köztársaságban a gazdaság virágzik! Miközben mi pumpáltunk, ők a jólétüket építették”). A következő jelenet a nézőket arra buzdítja, hogy próbálják ki a lengyel konyha „crisisiana pizzának” nevezett új specialitását. Ezt követően az epizód két jellegzetes barkácsolási jelenetet tartalmaz (hogyan készítsünk autót lóból, és hogyan készítsünk cipőt nercbundából). A film az oberhauseni fesztiválnak ajánlott kitűnő résszel zárul, amely nyíltan utal a hidegháborús fegyverkezési versenyre.



Szigorúan elkötelezett film (1979)

Mint látható, a politikai megjegyzések és viccek meglehetősen nyersegek és közvetlenek. Úgy tűnik, hogy műfajilag besorolhatatlan filmjei furcsa stílusának köszönhetően, melyek ugyanolyan extravagánsak, mint művészi perszónája, Antonisz különleges tárgyalási pozíciót alkudott ki magának a hatóságokkal való kényszerű kapcsolatának keretei között. De ez bizonyára nem elégítette ki a kötetlen művészi kifejezőmód iránti éhségét. Antonisz fel akarta szabadítani a filmművészetet az autoriter állam által szigorúan ellenőrzött stúdiórendszer alól. Minden kamera nélküli találmánya egy fő célt szolgált, nevezetesen azt, hogy lehetővé váljon számára, hogy a stúdiót a saját szobájára korlátozza, és hogy ezáltal kiszabaduljon az alkotás hivatalos körforgásából. Azon szenvedélyétől vezérelve, hogy technológiai alternatívákat fejlesszen ki a filmgyártás főáramú modelljeihez képest, általános változást gyakorolt mind a mesemondásra,

mind pedig a terjesztés folyamatának szokásos megközelítéseire nézve. Antonisz arról álmodozott, hogy visszahozza a legfontosabb művészeti ágak nevezett film előtti idők egyedülálló varázslatát, „visszaadja az embereknek” a film médiumát, a szerző és a néző közötti kommunikációt olyan közvetlenné teszi, amennyire csak lehetséges, távol tartva az intézményes közvetítőket. Meggyőződése volt, hogy nagy lehetőség rejlik az alulról szerveződő filmes mozgalomban, és a kis mozok reneszánszát, a házi készítésű és közvetlen animációk felvirágzását hirdette, melyeket amatőr kézművesek padlásokon és garázsokban állítanak elő, és amelyeket helyi mozikban vetítenek.

Antonisz utópisztikus álma a kamera nélküli audiovizuális forradalomról nem vált valóra. Mindazonáltal termékeny életműve a lengyel disszidens művészet tarka tájképének jelentékeny részét képezte a szocialista rendszer utolsó két évtizedében. Ahogyan a Narancs Alternatíva aktivistái a szocialista szürrealizmus művészeti programját hirdették, és kültéri rendezvényeikkel és street art műveikkel a domináns ideológia abszurditására hívták fel a figyelmet, vagy ahogyan a punk-rock zenekarok illegális koncerteken játszottak, és arra bátorították közönségüket, hogy demófelvételeiket hangkazettákon terjesszék, akár csak a szamizdat sajtót és a fénymásolt fanzinokat, úgy Antonisz is gerillamódszereket alkalmazott, hogy kialakítsa a kommunikáció, a művészet és az ideák terjesztésének korlátoktól mentes csatornáit.

Fordította Gerencsér Péter

[A tanulmány megjelenésének eredeti helye: Michał Bobrowski: *Subversive Machinery: DIY Method in the Work of Julian Antonisz*. In Franziska Bruckner, Nikica Gilić, Holger Lang, Daniel Šuljić, Hrvoje Turković (szerk.): *Global Animation Theory: International Perspectives at Animafest Zagreb*. New York / London / Oxford / New Delhi / Sydney: Bloomsbury Academic, 2019. 213-232.]

Bibliográfia

- Antonisz, J. és B. Zaremba (1977): *Film bez kamery, albo twarzą w twarz z Julianem Antoniszem*. Julian Antonisz w rozmowie z Bogdanem Zarembą. [A kamera nélküli film, avagy szemtől szemben Julian Antonisz-sal. Bogdan Zagroba [!] interjúi Julian Antonisz-sal] *Film*, 32: 14–15.
- Antoniszczak, J. (2013): *Opowieści graficzne*. [Grafikai történetek] Kraków/Wydawnictwo, Ha! Art.
- Armata, J. (1996): *Urwany film Antoniszczaka*. [Antoniszczak szakadt filmje] *Gazeta w Krakowie*, 28.
- Armata, J. (2005): 18. rocznica śmierci Juliana Józefa Antonisza. [Julian Józef Antonisz halálának 18. évfordulója] *Gazeta Wyborcza Kraków*, Január 28. Online: <http://krakow.wyborcza.pl/krakow/1,35796,2517791.html?disableRedirects=true> (2022. 01. 15.)
- Bakhtin, M. (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trans. C. Emerson. Minneapolis, London, Minnesota University Press. [Magyarul: Bahtyin, Mihail: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Ford. Könczöl Csaba et al. Budapest, Osiris, 2001. (Sapientia humana – Mihail Bahtyin művei)]
- Bendazzi, G. (2016): *Animation: A World History: Volume II: The Birth of a Style – The Three Markets*, vol. 2. Boca Raton, CRC Press.
- Benjamin, W. (2003 [1935]): *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*. In (his) *Selected Writings: Volume 4. 1938–1940*. Cambridge, Massachusetts, London, The Belknap Press of Harvard University Press. [Magyarul: Benjamin, Walter: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. Ford. Kurucz Andrea – Mélyi József. C3 http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html (2022. 01. 15.)
- Borysiewicz, E. (2013): *Rausz kinetyczny. Animacja bezkamerowa Antonisza jako projekt polityczny* [Kinetikus jókedv. Antonisz kamera nélküli animációja mint politikai projekt]. Warszawa. Ha!Art.
- Cieśliński, M. (2006): *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944–1994*. [Jobb, mint az élet. A Lengyel Film Krónika 1944–1994.]. Warszawa. Wydawnictwo Trio.
- Fejkiel, J. (1980): *Film skończył się z nadejściem braci Lumiere... Rozmowa z Julianem Antoniszem*.

[A mozi meghalt a Lumière-testvérek megjelenésével... Beszélgetés Julian Antonisz megjelenésével] *Kultura*, 27.

Fejkiel, J. (1981): To Paint a Film. *Sztuka*, 4: 46.

Giżycki, M. (1997–1998): Diariusz polskiego filmu animowanego 1917–1981. [A lengyel animációs film kronológiája 1917–1981] *Kwartalnik Filmowy*, 19/20: 21–44.

Giżycki, M. és B. Zmudziński (szerk.) (2008): *Polski film animowany*. [A lengyel animációs film] Warszawa, PWA.

Giżycki, M. (2016). Why Has Polish Animation Stopped Biting? In M. Bobrowski és O. Bobrowska (szerk.): *Obsession, Pereversion, Rebellion: Twisted Dreams of Central European Animation*. 17–25. Bielsko-Biała, Kraków, Galeria Bielska BWA.

Interjú Kazimierz Urbańskival (2013): [Videóinterjú] Mediateka, május 27. Online: <http://www.mediatekamnk.pl/obiekt.php?id=1526> (2022. 01. 15.)

Janicka, B. (1980): Kraków 80. Dopóki się kręci. [Kraków 80. Amíg gurul] *Film*, 23: 4–5.

Kordjak-Piotrowska, J. és J. Homely, (szerk.) (2013): *Antonisz: Technology for Me Is a Form of Art*. Catalogue. Kraków, Warsaw, Zachęta – National Gallery of Art, National Museum.

Kordjak-Piotrowska, J. (2013): Technology for Me Is a Form of Art and „Handymanish”. In J. Kordjak-Piotrowska és J. Homely (szerk.): *Antonisz: Technology for Me Is a Form of Art*. 11–34. Kraków, Warszawa, Zachęta – National Gallery of Art, National Museum.

Kornai, J. (1980): *Economics of Shortage*. Amsterdam, North-Holland Publishing Company.

Margolis, H. (2016): Wszędzie byłem obcy. Kazimierz Urbański i underground w PRL. [Én mindig idegen voltam. Kazimierz Urbański és az underground a Lengyel Népköztársaságban]. In M. Giżycki és A. Trwoga (szerk.): *Magia animacji. Z archiwum Animatora*. [Az animáció mágiája. Az animátor archívumából] Warszawa, Wydawnictwo PJATK.

Pikkov, Ü. (2010): *Animasophy: Theoretical Writings on Animated Film*. Tallinn, Estonian Academy of Arts.

Prodeus, A. (2013): Man without a Movie Camera: Non-camera by Julian Antonisz. In J. Kordjak-Piotrowska és J. Homely (szerk.): *Antonisz: Technology for Me Is a Form of Art*. Kraków, Warszawa, Zachęta – National Gallery of Art, National Museum.

Sitkiewicz, P. (2011): Polska szkoła animacji. [A lengyel animációs iskola] Gdańsk, słowo/obraz terytoria.

Wojtyśzko, Ł. (2013): All This Seems Quite Serious. In J. Kordjak-Piotrowska és J. Homely (szerk.): *Antonisz: Technology for Me Is a Form of Art*. 75–90. Kraków, Warszawa, Zachęta – National Gallery of Art, National Museum.

Filmográfia

A haramia gyászéneke (Tren zbója. Kazimierz Urbański, 1967)

A Nap (Stonice. Julian Antonisz, 1977)

A szex fogságában (W szponach sexu. Julian Antonisz, 1969)

Az emberek elhervadnak, mint a levelek (Ludzie więdną jak liście. Julian Antonisz, 1978)

Fény az alagútban (Światło w tunelu. Julian Antonisz, 1986)

Fóbia (Fobia. Julian Antonisz, 1967)

Hogyan került ki a tudomány az erdőből? (Jak nauka wyszła z lasu. Julian Antonisz, 1970)

Hogyan működik a tacszó? (Jak działa jamniczek. Julian Antonisz, 1971)

Kizioł mester újabb emésztési golyvája (Dodatkowe wole trawienne magistra Kizioła. Julian Antonisz, 1984)

Lengyel Filmkrónika (Polska Kronika Filmowa. 1944–1994)

Lengyel Kamera Nélküli Krónika (Polska Kronika Non-camerowa. Julian Antonisz, 1981–1987)

Moto-gáz (Moto-gaz. Kazimierz Urbański, 1963)

Mozgásformák (Kineformy. Andrzej Pawłowski, 1957)

Néhány gyakorlati tanács az élet meghosszabbítására (Kilka praktycznych sposobów na przedłużenie sobie życia. Julian Antonisz, 1974)

Szigorúan elkötelezett film (Ostry film zaangażowany. Julian Antonisz, 1979)