

Anna Tarkowska

Independent Scholar

Ciało jako afektywny wymiar poznania na przykładzie *Taksydermii* Györgya Pálfiego

Przełomowe dzieło kina postsocjalistycznego, *Taksydermia* (*Taxidermia*, 2006) Györgya Pálfiego, rozpoczyna się słowami narratora:

Jest coś, o czym muszę powiedzieć. Ponieważ jest to część kreacji czegoś, z czym nie mam nic wspólnego. Niemniej beze mnie nikt by o tym nie wiedział, bo to by nawet nie istniało. Nikt by się nie dowiedział, kim naprawdę był Lajos Balatony i nikt nie byłby zainteresowany jego pochodzeniem, tym, dokąd zmierza, ani tym, kim był jego ojciec lub dziadek. Być może jest to ważne tylko dlatego, że stanowi koniec czegoś. Lecz jeśli coś zmierza ku końcowi, to jego początek również będzie istotny¹.

Film ukazuje historię Węgier na przestrzeni ostatniego stulecia jako ciąg społeczno-politycznych niepowodzeń, zdrad i międzygeneracyjnych traum. Pálfi portretuje trzy pokolenia mężczyzn: dziadka, austro-węgierskiego żołnierza (Morosgoványi), ojca, zawodowo zajmującego się jedzeniem na czas (Kálmán),

¹ Tłum. własne. Słowa te wypowiada narrator w języku węgierskim, jednakże są one równocześnie tłumaczone na język angielski. Stąd – pozwalam sobie przytoczyć w tym miejscu anglojęzyczną wersję: „There is something that I must say. Because it is part of the creation of something, I have nothing to do with. Nonetheless, without me, no one would know about it, because it wouldn't even exist. No one would know who Lajos Balatony really was, and no one would be interested in where he came from, where he was heading, who his father or grandfather was. Maybe it is only important because it is the end of something. And if something comes to an end, then its beginning will also be important”.

i syna taksydemistę (Lajos). Ich życiu odpowiadają trzy części filmu, które obejmują okres od II wojny światowej, poprzez lata tzw. gulaszowego komunizmu, aż do czasów kapitalizmu. Trzy części ukazują trzy reżimy jednostki, jej cielesności poddanej represjom ówczesnych ładów polityczno-gospodarczych.

Kiedy w 1989 roku upadły rządy Partii Komunistycznej, społeczeństwo węgierskie, dla którego historia ojczyzny była niezwykle obciążająca, odcznęło z ulgą. Nadeszła upragniona wolność. W końcu zaistniała przestrzeń na rozwój wyobraźni, na kształtowanie ducha. *Taksydermia* okazuje się filmem w pewnym stopniu rozliczeniowym, który wyraża podskórną obawę co do zachodnio-kapitalistycznych tendencji. To dzieło o powolnym procesie rozkładu, o piętnie odcisniętym na ludziach przez historię. Historia kraju to w istocie historia poszczególnych jednostek, która zapisuje się nie tylko na kartach książek, ale również, a może przede wszystkim – w ciałach. I przez ciała jest opowiadana.

Paradoksalnie dopiero imię trzeciego bohatera budzi jakiegokolwiek skojarzenia, te zaś skłaniają do powrotu ku źródłom, a mianowicie do kolebki myśli humanistycznej, starożytnej Grecji. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że to właśnie starożytnym Ateńczykom zawdzięczamy sentymentalne umiłowanie harmonii, sztuki i wszelkich przejawów ludzkiego „nadzwierzęcego” umysłu. Po przeciwnej stronie umiłowania rozumu stało zaś spartańskie wychowanie, lakoniczność myślenia sprowadzająca ciało do podległości rozkazom.

Według mitologii greckiej król Lajos uwiódł pięknego młodzieńca – syna króla Pelopsa, a następnie porzucił, co doprowadziło do jego samobójczej śmierci. Zrozpaczony ojciec przeklął winowajcę, na czym ucierpiał cały ród Labdakidów. Wyrocznia delficka przepowiedziała mu, że zostanie zamordowany przez swego pierwotnego syna. Pragnąc przechytryć przeznaczenie, Lajos kazał zabić dziedzica. Ale na próżno: każdego z członków rodu spotkał tragiczny los. Zgodnie z fragmentem manifestu cytowanym we wstępie filmu: to z końca wywiedzmy początek.

Nietrudno dostrzec analogie, a klątwę moglibyśmy w filmie potraktować jako zjawisko obciążenia psychicznego, tj. zapośredniczonej traumy przekazywanej z pokolenia na pokolenie. Jest nią poczucie małości wobec świata, którego wrogie mechanizmy prowokują narastanie tłumionych frustracji. Dają one o sobie znać w sferze cielesnego spełnienia, które jako doświadczenie intymne, pozostaje z dala od karcącego spojrzenia Innego. Choć czasy się zmieniają i rodzą się nowe pokolenia, frustracje i traumy nie giną. Przenoszą się z „ojców na synów”, którzy z biegiem życia dodają do tych odziedziczonych, własne,

obdarowując nimi swoje dzieci. Pálfi pokazuje, że dzieje się to w sferze pozaracjonalnej. Postaciami i ich działaniami rządzą afekty.

Na początku chciałabym przyjrzeć się afektywnemu wymiarowi filmu Pálfięgo, z perspektywy holistycznej. Reżyser konsekwentnie operuje obrazem marginalizowanej sfery tabu. Pragnę wskazać na pewną zależność o charakterze komplementarnym, przemyślanego zabiegu opowiedzenia w sposób afektywny o afektywizacji. W dalszej części tekstu podejmuję próbę doprecyzowania pojęć samego afektu, ale i podmiotu, a także staram się nakreślić kontekst, w jakim przyjdzie nam je osadzić. Bohaterowie, poprzez ciało właśnie, decydują się na to, by przekroczyć granice precyzyjnie strukturyzowanego „ja” poprzez represyjne działania otoczenia.

W artykule postaram się prześledzić drogę, którą przebywają mężczyźni (z osobna, w powtórzeniu, które każdorazowo jednak niesie za sobą pewną zmianę) ku samorozpoznaniu. Pragnę naświetlić, jak kształtują się zależności człowieka od jego ciała. Fundamentalne potrzeby mają charakter fizjologiczny. Dopiero z chwilą, gdy pragnienia ciała zostaną zaspokojone, możemy mówić o samorealizacji jednostki, która manifestuje (w geście wolnościowym) własną koncepcję spełnienia. Transgresja możliwa jest jedynie w przypadku Lajosa, który podejmuje świadomą decyzję, by przekroczyć granicę czasoprzestrzennej zależności człowieka od świata. Ekwiwalentem życia staje się ciało martwe. Nieśmiertelność możliwa jest jedynie z chwilą przekroczenia śmiertelności. Artykuł wieńczy refleksja na temat historii, która będąc częścią opowieści, zawiera w sobie całość jednostkowego doświadczenia egzystencji, wpisanej w materię cielesności.

1.1. Widz „zaafektowany”

Jean-François Lyotard w artykule *Wzniosłość i awangarda* dotyka problemu pozaracjonalnego wymiaru odbioru dzieła sztuki. Autor, poniekąd, stawia pytanie: co się dzieje z odbiorcą w chwili „spotkania”, wyjścia naprzeciw Inności, której nie pojmuje? Gdy czuje „coś”, bliżej niesprecyzowane poruszenie, nie potrafi tego jednak jeszcze nazwać? U Lyotarda nie ma pojęcia afektu – to, co się „wydarza” na styku dwóch biegunów obraz/odbiorca dzieła sztuki (na potrzeby filmoznawczych rozpoznań: obraz/widz), jest „tym, czego nie potrafimy pomyśleć. (...) Zanim zapytamy, co to jest, co to oznacza, przed *quid*, trzeba «wpierw» – by tak rzec – aby «się zdarzyło», *quod*” (Lyotard, 1996, s. 174). To zaś sytuuje nas niezwykle blisko pola „afektywizacji”.

Najpierw musi coś „się zdarzyć”. Dopiero później, po chwili, zadając sobie pytanie o znaczenie doświadczenia estetycznego, poddajemy pierwotną in-

tensywność procesowi symbolizacji wtórnej. Dzieje się tak zresztą przy okazji każdorazowego aktu percepcji. Musimy nadać zdarzeniu znaczenie. Dopiero wówczas myślimy, wracamy do tego, co dało się wyczuć. Tak przynajmniej powinno to działać w przestrzeni muzealnej, w galerii sztuki, gdzie napotykałyśmy nieznaną, gdzie doznanie każe oswajać się w słowach. Czy w filmie jest podobnie?

Afektywność obrazu, o czym możemy mówić dzięki immersywnym² właściwościom materii filmowej, polega na tym, że zanim jeszcze dojdzie do procesu racjonalizacji, systematyzacji pojęć, na ciele możemy dostrzec symptomy rozpierających nas od wewnątrz napięć. Wizualność obrazów, których sekwencje możemy śledzić podczas seansu *Taksydemii*, wytrąca z komfortu możliwości zastosowania pewnych wypracowanych, zwyczajowych praktyk odbioru. Wynika to z nagromadzonych w filmie treści tabuizowanych, z tak swobodnego poruszania się reżysera po marginalizowanej sferze abiektalnej. *Taksydemia* to niejako „środowisko wewnętrzne” bohaterów, które wypływa obficie z ich ciał, które przedostało się przez szczelinę, w chwili pęknięcia nienaruszalnej, jak dotąd, struktury podmiotu. Film w reżyserii Pálfiego to dzieło wzniosłe, jeżeli przyjąć w ślad za Lyotardem, że „wielkość dyskursu jest prawdziwa, kiedy niesie świadectwo niewspółmierności ze światem rzeczywistym” (Lyotard, 1996, s. 178).

1.2. Afekt – próba definicji

Trudno o precyzyjną definicję afektu. Można pokusić się o stwierdzenie, jakoby afekt był ucieleśnionym doświadczeniem, w stałym związku ze światem, ponieważ istnieje we współnocie ciał. Afekt opowiada się po stronie życia, jest przejawem witalności ciała. To zaistniała w ciele potencjalność, która wpływa zarówno na innych, jak i pozostaje otwarta na wpływy Innego. Z perspektywy ontologicznej, afekt można potraktować jako nieświadomą, prewerbalną sferę źródła naszej podmiotowości. Gilles Deleuze i Félix Guattari pojmowali afekt jako proces „stawania się”, przekraczania granic (transcendowania) własnego Ja, jako

² Immersyjna właściwość filmowych narzędzi obrazowania prowokuje zatarcie granicy pomiędzy podmiotem oglądającym (widz) a przedmiotem oglądu (obraz): „Skierowana na zewnątrz identyfikacja pozwala mu [widzowi – przypis A.T.] na wsiąknięcie w tkankę filmu, na pewien czas rozpuścić jakąś część swoich cielesnych granic oraz zrezygnować częściowo ze swojej indywidualnej, podmiotowej pozycji na rzecz wspólnego doświadczenia i alienującego uprzedmiotowienia. Z kolei ukierunkowana do wewnątrz identyfikacja pozwala widzowi przyswoić film, uczynić go swoim własnym, to znaczy ucieleśnić świat i przez to ukonstytuować się jako wyobrażony podmiot” (Elsaesser i Hagener, 2015, s. 56).

pewną intensywność, która przez nas przepływa³. Dla Briana Massumiego ciało jest zarówno ośrodkiem afektywnego wymiaru poznania, jak i wiedzy. Wprowadza on afekt w sferę ucieleśnionego powtórzenia. Afekt to moment, w którym przeszłość łączy się z przyszłością, pozwala nadejść temu, co nieprzewidywalne.

Afektem zwykliśmy również określać „nasze emocjonalne relacje z innymi ludźmi. (...) Afekt wpływa na naszą zdolność do działania i kierowania się ku wolności, określając naszą podmiotowość wobec ludzi, którzy nas otaczają” (Buryńska, 2015, s. 132). Poddając analizie film Pálfiiego, będą mnie interesować dwie koncepcje afektu: Deleuze’a i Guattariego oraz Massumiego⁴. Jednakże, z jakiegokolwiek strony nie przypatrywalibyśmy się temu zagadnieniu, jest ono nierozzerwalnie związane z ciałem. Zarówno jako płaszczyzną percypowania świata, fizycznej reakcji na bodźce zewnętrzne, jak i ciałem – ekwiwalentem zapośredniczonego wstydu, czy „miejscem, gdzie ukryty jest sens”, jakby chciał tego Maurice Merleau-Ponty.

Idąc tym tropem, można powiedzieć, że afekt to pewien rodzaj impulsywnej manifestacji – „jestem!”, gestu wolnej woli. Nie bez przyczyny nasuwa się w tym kontekście Nietzscheńska „wola mocy”. Nietzsche upatrywał punktu dojścia w procesie stawania się nadczłowiekiem w wyzbyciu się pierwotnej gwałtowności. Tej, która miała stanowić „ciemną stronę” nadludzkiej istoty. Człowiek winien odrzucić w sobie zwierzę, by stać się nadczłowiekiem. Co za tym idzie, będąc już u szczytu, musi wyzbyć się swego człowieczeństwa. Pytanie: po co? Po to, by dalej podtrzymywać ułudę wielkości?

³ O istotnej zmianie paradygmatu myślenia o człowieku jako jednostce i jego pozycji pisze Grażyna Świętochowska: „Zainicjowany w latach 70. kierunek niekartezjańskiego myślenia dobrze podsumowuje tylko jeden cytat z *Co to jest filozofia? (Qu'est-ce que la philosophie?)*: «tym, co konstituuje wrażenie, jest stawanie-się-zwierzęciem, roślinnym, molekułą». Proces «stawania się» znosi rozróżnienie na świat ludzki i przyrodniczy, usuwa też człowieka, jako podmiot z jego centralnej pozycji. Za punkt wyjścia zostaje przyjęta materia. Konfrontujemy się ze światem, który nie potrzebuje ludzkiego podmiotu, żeby zaistnieć. Aktualna pozostaje propozycja «ciała bez organów». (...) Afekt rozumiany jest jako zmysłowe pobudzenie poprzedzające myślenie, które jest w stanie nas pochwycić i zmusić do zaangażowania, które jest niemożliwe bez przejścia ze stanu afektacji (bycia pod wpływem pobudzenia) w działanie (afektowanie)” (Świętochowska, 2014, s. 6–7).

⁴ Podczas dalszych rozważań nad afektywnym wymiarem cielesności w filmie warto mieć na uwadze jedną z najbardziej przystępnych i kluczowych definicji afektu autorstwa Massumiego: „Ciało wchłania efekty pobudzenia – zachowuje pobudzenie bez rzeczy pobudzającej, pobudzenie wyabstrahowane od faktycznego działania, które je spowodowało, oraz od faktycznego kontekstu owego działania (...). pobudzenie jest natychmiast, spontanicznie dublowane przez powtarzalny ślad spotkania (...). Ślad determinuje pewną tendencję, potencjał, jeśli nie pragnienie autonomicznej repetycji i wariacji owego powtórzenia. Świadoma refleksja dubluje samą tę dynamiczną abstrakcję, porządek wzajemnych powiązań takich dynamicznych abstrakcji, na poziomie dla nich specyficznym, nazywany jest umysłem. (...) Umysł i ciało postrzega się tutaj jako dwa poziomy rekapitulujące to samo obrazowo/ekspresyjne wydarzenie na dwa odmienne, lecz równoległe sposoby wznoszące się krok po kroku od konkretnego ku temu, co bezcielesne i skupione wokół tego samego nieobecnego centrum, którym jest owo spotkanie, poddane tymczasem spektralizacji i potencjalizacji” (Massumi, 2013, s. 120).

1.3. Powiedzieć „tak” nicości

Transgresja możliwa jest jedynie z chwilą, gdy podmiot świadom jest konsekwencji czynu. Co więc, jeżeli jednostka podejmuje świadomą decyzję, by to zwierzę w sobie zachować, by je przyjąć, by „stać się zwierzęciem”?⁵ Doświadczenie wewnętrzne, o którym pisał Georges Bataille, ma charakter transgresyjny, przyjmuje formę ekstazy – oderwania symbolicznej głowy pojmowanej jako siedlisko rozumu. Nie ma już podmiotu zawłaszczającego przedmiot z chwilą poznania, to kres racjonalnego. Transgresja jest formą niezgody na redukcję człowieka do świata pracy, profanicznego, według Georges’a Bataille’a, świata rutynowych aktywności. Jak wskazuje tytuł filmu, *Taksydermia* stanowi wirtualną ekspozycję ciał „wypreparowanych”, na równi zwierzęco-człowieczych w swojej martwocie. Jak pisali Gilles Deleuze i Félix Guattari: „w istocie istnieje wyłącznie to, co nieludzkie, człowiek w całości ulepiony jest z nieludzkości, nader jednak zróżnicowanych, o całkiem innych naturach i prędkościach” (Deleuze i Guattari, 2015, s. 230).

Bataille sprzeciwia się formule społecznej kumulacji sił, nie uważa, że praca może wyzwolić zniewolonego wcześniej człowieka. W rytualnym święcie „zawieszenia reguł gry” upatruje możliwości transgresji. Zakaz, wobec którego dokonujemy gestu przekroczenia, według Bataille’a pozostaje niezbywalny. Zakaz bez pogwałcenia jest bezskuteczny. Odmowa posłuszeństwa wobec obowiązującego paradygmatu tresury jednostki-ciała, bez świadomości jego istnienia i ostatecznej nadrzędności: konieczności powrotu do rzeczywistości, byłby pustym gestem oporu. Bataille kończy na „wyjściu poza”, które zawsze nosi w sobie przykaz powrotu do porządku, proafirmatywnie opowiadając się po stronie życia.

1.4. Człowiek jako podmiot wcielony

By jednak móc mówić o podmiocie transgresji, winniśmy doprecyzować samą kategorię podmiotu. To w sferze cielesnej, w sferze seksualności, należy upatrywać źródeł natury ludzkiej, o jednostce zaś należy mówić jako o „podmiocie wcielonym” (Merleau-Ponty, 2001, s. 175). W *Fenomenologii percepcji* Merleau-Ponty przekonuje o kluczowej roli ciała w procesie poznawczym. Co ciekawe i on zwraca

⁵ Odwołuję się w tym miejscu do określenia Deleuze’a i Guattariego, charakteryzującego postawę, którą – wedle filozofów – człowiek powinien przyjąć. Instrukcję, w jaki sposób człowiek ma stawać się zwierzęciem, przedstawia koncepcja sfory. Gdy nawiązujemy kontakt ze zwierzęciem, to zawsze robimy to ze sforą, grupą zwierząt. Ten kontakt zaś odkrywa wielość w nas. Filozofom chodzi o rozrost stada za pomocą zakażania, infekowania społeczeństwa fenomenem sfory. Stawanie się zwierzęciem ma charakter pozaracjonalny, człowiek komunikuje się z afektywną stroną własnej natury. Człowiek ma stawać się fenomenem brzegowym, wyłamywać się ze struktur społecznych, istnieć pomiędzy indywidualizmem a kolektywizmem.

uwagę na „przedrefleksyjny” wymiar percepcji, zastanawiając się nad charakterem doświadczenia „siebie w relacji ze światem”. Uznaje on ciało za element biorący czynny udział w procesie konstytuowania podmiotowości.

Analizując zagadnienie cielesności, Merleau-Ponty zwraca szczególną uwagę na akt doświadczenia seksualnego, „ekspozycji na”. Ciało stanowi dla niego kluczowy punkt odniesienia do koncepcji „cielesnej tkanki”, która pozostaje w centrum ontologicznych zainteresowań badacza. „Ciało własne” to przejaw pierwotnego sensu, to również jedyna droga dostępu do „cielesnej tkanki świata”. Jednostka, byt poszczególny, to jej konieczny, wariantywny ekwiwalent. Merleau-Ponty zapragnął odejść od wypracowanego schematu opisywania ciała jako maszyny funkcjonującej w ramach określonych determinizmów czy ścisłych ram, które pozbawiają je poczucia sprawczości. Ponty pozostaje pośrodku, gdzieś pomiędzy determinizmem a przejawem „wolnej woli”.

Ciało to dynamicznie określająca się struktura egzystencji i płaszczyzna wcielenia świadomości. Świadomość jest przede wszystkim świadomością ciała: ja to ciało. Na określenie cielesnej tkanki, która obejmuje zarówno ciało własne, jak i tkankę świata, wprowadza on pojęcie żywego mięszu (*la chair*):

Żywy mięsz, „masa urabiana od wewnątrz” — jak pisze; nie substancja, ale „żywiol”; nie byt pozytywny, ale „utajenie”, „wymiarowość”. Jest to tkanka różnicy, nieustanne nadchodzenie ku sobie w swoistym — chciałoby się rzec — „rozszczepianiu”, w swoistym odłączeniu, po których to, co jest sobą, podobnie jak źródło, jest „zawsze gdzie indziej”. Z kolei to, co nadeszło, nastąpiło, nosi zawsze znamię swego wypędzenia, odrzucenia, odcięcia, przycumowane tu i teraz z dala od drugiego brzegu, zwrócone ku czemuś, skutek jakiegoś odwrócenia, które je unieobecnia, otwarte samo na obie strony ruchem je otwierającym na zewnątrz — wszystko to, co podano nam tu do myślenia, autor określa jako „pojęcie ostateczne”, jako coś, „co nie ma nazwy w żadnej filozofii” (Lefort, 1977, s. 205–206).

2. Cieleśny wymiar doświadczenia rzeczywistości

2.1. Morosgoványi: trauma niewoli jako trauma ciała. Afektywne próby zaspokojenia głodu

Bohater pierwszej części filmu Pálfiiego, Vendel Morosgoványi, jest żołnierzem. Wskazuje na to mundur, który na sobie nosi i całkowicie poddańczy stosunek wobec Porucznika. Morosgoványi nie walczy na froncie, wojna nie pojawia się wprost w przestrzeni jego egzystencji, jednak życie, które wie dzie w domu Porucz-

nika, pozostaje sytuacją opresyjną. Cały świat Vendela ogranicza się wyłącznie do baraku, wychodka i obory. Bohater spędza znaczną część dnia na karnym wykonywaniu poleceń (w odpowiedniej kolejności, ponieważ za jakąkolwiek pomyłkę czy okazanie dezaprobaty grozi surowa kara). W wolnych chwilach oddaje się skrywanym przyjemnościom: masturbacji, zabawie z ogniem świecy i podglądaniu córek Porucznika przez szczeliny w ścianach swojego drewnianego baraku. Daje on sobie tym samym możliwość znalezienia ujęcia dla własnych napięć, pragnień czy frustracji. Oprócz tego Vendel służy za publiczność dla obscenicznego monologu Porucznika na temat poezji i żeńskich genitaliów.

Pálfi ukazuje losy Vendela, skupiając się głównie na jego ciele. Już pierwsza sekwencja ujęć przepełniona jest obrazami, które w detalu pokazują pokryte brudem dłonie bohatera bawiącego się płomieniem świecy. Morosgoványi przybliża do ognia twarz i genitalia, momentami zachowuje się tak jakby chciał połknąć płomień. Rytuał ten powtarza się wielokrotnie. Niewątpliwie jest to jedyny możliwy rodzaj ciepła, jakiego może doświadczyć. Z kolei chwile, które spędza sam na sam z płonąca świecą, to jedyne momenty wolności. Jest to jednak wolność iluzoryczna, na pewno nie wolność samoświadomego podmiotu. To potrzeby najniższego rzędu. Podmiot sprowadzony zostaje wyłącznie do ciała, pozostaje w granicach pozaracjonalnej sekwencji: akcja – reakcja. Życiem bohatera rządzi afekt, jego działania to pragnienia chwili, które można ułożyć w schemat: głód, pobudzenie i natychmiastowe spełnienie.

Za swoje uczynki Vendel zostaje ukarany. Bohater obserwuje córki Porucznika, które bawią się śnieżkami. Widok podnieca go do tego stopnia, że wsuwa swój członek w okrągłą dziurę w ścianie. Zostaje jednak podziobany przez koguta. Scena ta najlepiej obrazuje pozycję, jaką zajmuje Vendel w swoim otoczeniu, a jest ona jeszcze niższa niż pozycja zwierzęcia.

Zwierzęcość to kolejny ważny aspekt portretowania bohatera pierwszej części. Widz nie dowiaduje się o nim niczego, nie zna jego historii, nie sposób określić żadnej cechy jego charakteru. Morosgoványi w jednej ze scen śpiewa kołysankę świni, która potem zostaje zabita. Kolejne sekwencje pokazują ćwiartowanie, wydobywanie wnętrzości, pieczenie mięsa. Ciało świni i ciało głównego bohatera niewiele różnią się od siebie, są wyłącznie mięsem. Co więcej, ciało zwierzęce jest warte więcej, ponieważ można się nim nakarmić. Ciało Morosgoványiego pozostaje ciałem permanentnie głodnym. To zaledwie ciało, którego krew miesza się z krwią zwierzęcą. Gest miłości zaś nie niesie spełnienia. Nie ma w nim nic uduchowionego. Jest pogwałceniem nakazu, bezwzględny zawładnięciem niosącym śmierć.

2.2. Kálmán: ciało monstrialne. Wchłonięcie świata zewnętrznego

Kálmán Balatony przychodzi na świat ze świńskim ogonem. Czy to piętno grzechu, którego dopuścili się rodzice dziecka? Być może. Co pewne, na Kálmánie spoczywa piętno niezaspokojonego pragnienia, by znaczyć coś w świecie, być gwiazdą, wygranym. Druga część filmu przedstawia jego losy, kiedy to jest w pełni dojrzałym mężczyzną i sportowcem. Dyscypliną, którą uprawia, jest jeżdżenie na czas. Zostaje ona przedstawiona w sposób groteskowy. To wielki narodowy sport socjalistycznych Węgier, którego zawody odbywają się na ogromnym stadionie w towarzystwie wiwatujących tłumów. „Sportowcy” walczą o jak najwyższe miejsca na podium, ponieważ dzięki temu mogą zyskać nie tylko wielką sławę i przywileje, ale również wybrankę serca. Ciało Kálmána nie jest jednak w stanie podołać ilości pokarmu, który musi przyjąć, by zająć pierwsze miejsce. Zawody kończą się dla niego szczękościskiem i wizytą w szpitalu.

Kálmán żeni się z Gizi. Z biegiem czasu widzimy, jak wiele, wbrew pozorom, ich łączy. Kiedy Gizi zachodzi w ciążę i dostaje polecenie zmiany diety, nie jest to dla małżonków problemem. Łapówka sprawia, że doktor zmienia „jednostkę chorobową” z ciąży na guza macicy. Tym sposobem Gizi może dalej pracować w zawodzie. Znowu ciało jest najważniejsze, tylko jakie ciało? Bo przecież nie ciało jako część podmiotu czy ciało kobiety spodziewającej się dziecka ani tym bardziej ciało nienarodzonego dziecka, lecz wyłącznie ciało jako maszyna, narzędzie do zarabiania pieniędzy. Ostatecznie Gizi przegrywa w walce z własnym ciałem, jej organizm nie wytrzymuje ilości spożytego kawioru i kobieta upada nieprzytomna.

Morosgoványi i Kálmán portretowani są w kontrastowy sposób. Pierwszego obserwujemy z bardzo bliska, w sytuacjach skrajnie prywatnych, w pełnej izolacji. Kálmán żyje jednak w innym ustroju politycznym, może być kimś, może być wzorem. A jest to możliwie wyłącznie dzięki ciału. Sukces nie ma żadnego związku z rozwojem umysłowym. W tej części filmu kadry mają w sobie coś z libertynizmu Piera Paolo Pasoliniego. Ciało jest dla Kálmána narzędziem pracy, obietnicą wielkości i wreszcie, więzieniem, bowiem nie podołało ambicji bohatera. Niczym w *Co gryzie Gilberta Grape'a* Kálmán staje się na starość widmem nawiedzającym syna i masą tłuszczu przez niego utrzymywaną przy życiu. Nie mogąc pogodzić się z tym, że zawód, co do którego nie ma wątpliwości, że jest zawodem obrzydliwym (jeżdżenie na czas, wymiotowanie, opracowywanie metod, by zjeść więcej), wychodzi z mody, pokłada on swoje nadzieje w synu. Ten nie będzie jednak w stanie podołać obsesji ojca. Kálmán, pogardzając chuderlakiem, w ramach rekompensaty tuczy koty kilogramami margaryny. Bohater żyje przeszłością, wspomnieniem o swojej dawnej świetności. Nie godzi się z upływającym czasem.

2.3. Lajos: od ciała upadłego do sakralizacji materii

Lajos Balatony to blady, prawie półprzezroczysty taksydermista. Jego nędzne ciało stanowi obiekt głębokiego zawodu i drwin ze strony ojca. Mężczyzna ma ściśle określoną rutynę dnia (podobnie jak jego dziadek), na którą składa się praca, zakupy w supermarkecie i wizyta u Kálmána. Lajos przynosi codziennie 30 kilogramów margaryny i 800 batonów swojemu ojcu, który, dawno już opuszczony przez żonę, spędza resztę życia dosłownie wciśnięty w fotel. Pewnego dnia Kálmán po raz kolejny przekracza granice w upokarzaniu syna. Tym razem Lajos wybiega z domu, nie zamknąwszy klatki dla kotów. Gdy wraca, zastaje ojca martwego z rozprutym brzuchem i wylewającymi się z niego wnętrznościami, na których żerują koty. Historia powtarza się, lecz następuje zmiana. W przeciwieństwie do Morosgoványiego ciałem Kálmána można się nakarmić. Karmi się nim zwierzęta. Jego mięsnością karmi się i Lajos. Nietrudno domyślić się, w jaki sposób może próbować poradzić sobie on z tym doświadczeniem, w końcu z martwym ciałem ma do czynienia każdego dnia.

Bohater przygotowuje nie tylko ciało Kálmána. Dokonuje również taksydermii na własnym ciele. W przypadku człowieka to jednak nie wystarczy, musi wyzwolić nie tylko ciało, ale i umysł. Dekapitacja to ostateczne zerwanie z porządkiem *ratio*. Ciało Lajosa, ustawione w pozycji antycznej rzeźby, zostaje wystawione w galerii sztuki. Powracając do poczynionych wcześniej refleksji nad filozofią Bataille'a: co takiego wie Lajos o transgresji, czego nie wie być może nawet sam Bataille? Tego nie dowiemy się, ponieważ Lajos to poczuł. Jego „słowo stało się ciałem”. Przecież to w „zatraceniu”, jak przekonywał francuski filozof, winniśmy upatrywać wolności. *Homo religiosus* – człowiek gotowy na śmierć. Tyle że co, jeśli faktycznie umiera? To sytuacja liminalna warunkuje doświadczenie wewnątrz. Czy w takim razie Lajos nie byłby przedstawicielem gatunku? Czy to, że nie powrócił odbiera mu tę możliwość? I czy Lajos aby na pewno nie powraca? Jedyne, co oddzielało go od trwania w wieczności, na rozpiętości czasów, było ciało, a jego ciało: jest. Jak pisał Bataille: „indywidualny nieciągly byt zwierzęcia ofiarnego w momencie śmierci przemieniał się w organiczną ciągłość życia, przekazywaną świadkom ofiarowania przez akt spożycia świętego ciała” (Bataille, 1999, s. 93).

„Zdarzenie” to święty mord (*Höhepunkt*). Przy każdorazowej wizycie w galerii i kontemplacji jego ciała-ekspozycji jest. Lajos powraca, gdy widzimy go, gdy pragniemy „dotknąć”, gdy on „spogląda” na nas i nas dotyka. Nieobecność warunkuje namacalną wręcz obecność. Koniec staje się początkiem, a i początek, co wnosimy po spreparowaniu ciała płodu, samoistnie staje się powolnie nadchodzącym końcem. Źródło to koniec, życie staje się praktyką powolnego umiera-

nia. Jednakże w przypadku Lajosa to tryumf życia, wolnej woli przełamującej antyczne fatum.

Podmiot dla Deleuze'a i Guattariego to przedmiot oglądu. Granica tak usilnie podtrzymywana przez tradycję myśli filozoficznej ulega pęknięciu. Afekt służy rozszczelnieniu podmiotu, sprawia, że nie jest on już bytem „samym-dla-siebie-i-w-sobie”. Duet filozofów proponuje koncepcję podmiotu jako „ciała bez organów”⁶, ciała w stanie czystej potencjalności, którym mamy się stawać. To ciało jest afektywnym wymiarem poznania, stanowi warunek odczuwania. Jest jego cechą immanentną, musimy je więc rozpatrywać w kontekście „żywej tkaniki”, gdzie doświadczenie cielesne poprzedza pracę rozumu i otwiera drogę na to, by doświadczyć Niemożliwego.

W stosunku do opozycji duch/ciało Jean-Luc Nancy opowiada się po stronie ich komplementarności: duch to ciało sensu, a z punktu widzenia materializmu – ciało jest. Ciało odsyła jednakowoż do czegoś, czego nie ma, ale przecież, po obecności ciała, można wnioskować, że było na pewno. Materia, w której Lajos rzeźbi swe największe dzieło, swój testament, ostatecznie przyjmuje kształt „żywego mięszu”, odrębnej, wyróżniającej się „maszyny pragnącej”. Staje się wyrazem tego, co nieprzedstawialne. Tym samym jego ciało jest emanacją braku. „Ja” zdeintegrowane na powrót zostaje scalone w „ja”, które nijak ma się już do oryginału, bowiem zostało stworzone, wykreowane na swój obraz i na własne podobieństwo. To „ja” nieidentyfikowalne niesie znaczenie. Dzieło sztuki, wedle Deleuze'a i Guattariego, ma status wrażeniowy. Stanowi więc konstrukt afektywny⁷.

Lajos konfrontuje spojrzenie Innego i wchodzi w permanentny dialog ze światem. Bohater, dzięki sztuce dokonuje przekroczenia, zrównuje podmiot z przedmiotem i ukazuje, że człowiek to jedynie ciało i aż ciało. Preparując siebie samego na wzór antycznej ucieleśnionej harmonii wskazuje na to, że „teraz” splecione jest zarówno z przeszłością, jak i przyszłością. Lajos, mimowolnie, jakby będąc „naznaczonym”, wraca do początku. Z chwilą śmierci Lajosa – dopełnia się przeznaczenie, a tym samym spełnia się klątwa rodu Labdakidów. Śmierć jest spełnieniem, decyzja o niej przynależy woli. Lajos jednak pozostaje bohaterem

⁶ Jak pisze Witold Mackiewicz, pojęcie zostało zaczerpnięte z twórczości Antonina Artauda i „jest ono kolejną, z czasem stopniowo nabierającą ważności, charakterystyką ciała schizofrenicznego. Koncepcja «ciała bez organów» zaprzecza jakiegokolwiek zróżnicowaniu (...). Albowiem tylko «(...) ciało bez organów, bez ust i odbytu, ciało, które zarzuciło wszelkie introspekcje i projekcje (...) [może osiągnąć – przyp. W.M.] pełnię» (Deleuze, 2011, s. 254)”. Por. (Mackiewicz, 2015, s. 82).

⁷ Deleuze i Guattari zauważają: „To, co się utrwała, rzecz lub dzieło sztuki, jest blokiem wrażeń, to znaczy połączeniem perceptów i afektów. (...) afekty nie są już uczuciami bądź doznaniem, lecz przewyższają siłę tych, którzy się im poddali. Wrażenia, percepty i afekty są bytami. Maluje się, rzeźbi, komponuje, pisze za pomocą wrażeń” (Deleuze i Guattari, 1999, s. 10).

w pełni tragicznym, jak twierdził Nietzsche, pewną „ponadjednostkową siłą” – nieokiełznanym żywiołem natury. On „ucieleśnia się” w woli mocy, pędzie ku życiu, wyzwalając duszę artysty:

Ten świat – monstrum siły, bez początku, bez końca, stała, spiżowa, wielkość siły, która nie rośnie, nie maleje, która się nie zużywa, lecz tylko przemienia, jako całość niezmiennie wielka (...) przydana określonej przestrzeni, i to nie przestrzeni, która byłaby gdzieś „pusta”, raczej jako siła wszędzie, jako gra sił i fal sił zarazem jedno i „wiele”, tu się spiętrzające, tam zarazem malejące, morze w sobie wzburzonych i wzbierających sił, wiecznie zmiennych (...), ten mój dionizyjski świat wiecznego-samostwarzania-się, wiecznej autodestrukcji, ten świat tajemny dwoistych rozkoszy, to moje Poza Dobrem i Złem (...). Ten świat jest wolą mocy – i niczym innym! I także wy sami jesteście tą wolą mocy – i niczym innym (Nietzsche, 2005, s. 357–358).

Ciałem Vendela i Kálmána rządzi siła popędu, Lajos – nie może pozwolić sobie na ich zaspokojenie. Skutecznie ignorowany przez kasjerkę w sklepie, zdaje się nie istnieć dla niej, jako ciało, które mogłoby stać się „obiektem pożądania”. Dopiero ciało wypreparowane jako *corpus* – byt tu i teraz – może, już nie będąc podatnym na afekty, samemu afektywnie oddziaływać. Zrzuca on wreszcie jarzmo dziedzictwa, które historia zapisała w ciele⁸. Czy jednak, czyniąc z ciała dzieło sztuki, udaje się osiągnąć pełnię, doświadczyć jedności, a co za tym idzie: uczynić z ciała ontologiczne świadectwo? Piękno antycznej rzeźby pozostaje pięknem bezwarunkowym – widząc ją, taką, jaką jest – zwycięska w walce z upływem czasu, nic nie pragniemy w niej zmieniać, niczego już nie chcemy w niej udoskonalać.

Według Jeana-Luca Nancy’ego „[c]iało nie różni się od boskości, która porzuca swoją absolutną boskość po to, aby utożsamić się nie z ludzkim istnieniem, ale jako ludzkie istnienie” (Baszczak, 2014, s. 28). Nancy zadaje pytanie, dlaczego rola ciała była tak usilnie spychana poza margines zainteresowań filozofii Zachodu. Przeprowadzony postsekularny projekt dekonstrukcji chrześcijaństwa miał na celu ujawnienie wewnętrznych ambiwalencji wpisanych w jego dogmatyczną strukturę. Kluczowe zagadnienia – inkarnacja (wcielenie) i zmartwychwstanie

⁸ Przymus „działania”, wcielenia woli mocy, to przymus wypływający z woli panowania. Morosgoványi egzystuje w świecie wszechobecnego zakazu i nakazu. Wojna to ściśle podporządkowanie się rygorystycznym zasadom. Płaszczyzna cielesnych transgresji pozwala na odczuwanie „sprawczości”. Ja panuję, ja odzyskuję kontrolę. Przewyciężenie „braku znaczenia” przypisywanego ciału, jednostce jako tej, która pragnie się wyzwolić. Gwałt Morosgoványiego na żonie przełożonego to właśnie Bataille’owskie obalenie zakazu, by do niego powrócić i zostać ukaranym za amoralny występki. Bohater ginie, misja zakończona niepowodzeniem. Marna śmierć. Lajos wymyka się światu. Nadaje znaczenie zdarzeniu, jakim jest życie poprzez śmierć właśnie.

ciała Chrystusa – stanowią główną oś przeprowadzonego przez Nancy’ego wywodu. Autor wskazuje na istnienie nierozzerwalnego związku pomiędzy separowanymi dotychczas pojęciami: dusza/ciało, duch/materia, logos/zmysły. Nie chodzi już o chęć dorównania Bogu, ale o przejaw boskości w działaniu. „Hoc est enim corpus meum” to ostateczny argument na poparcie tezy o współsubstancjalności ciała i ducha. Może ono być afirmowane, uznane za uobecnienie sensu: „To jest ciało martwe, choć żywe, żyjące, odchodzące do zaświatów, choć jeszcze pozostające w naszej rzeczywistości, takie samo jak przed śmiercią, choć zarazem zupełnie inne” (Baszczak, 2014, s. 32).

Ciało staje się rzeczywistym ekwiwalentem niewidzialnej, jak dotąd boskości, która nie jest już poza, a zostaje ucieleśniona. Mamy tu więc do czynienia z doświadczeniem zewnętrznego bodźca, który wywołuje „uniesienie estetyczne” na kształt ekstazy „wyjścia poza siebie”. Tak rozumiana funkcja ekspresywna dzieła sztuki w pełni realizuje koncepcję Fryderyka Nietzschego, który w sztuce – religii przynależnej do kultu boga Dionizosa – upatruje rodzaju epifanii artysty-boga Dionizosa Zagreusa, który jest istotą tego, co stanowi gest afirmacji życia⁹.

Bataille ze swoją wizją rytualnego święta wtóruje Nietzschemu: zatracić się w boskim szaleństwie¹⁰. To, co dionizyjskie dla filozofów moralności było nieprzyzwoite. Nietzsche, jednakże opowiadając się po stronie filozofii pesymizmu, wyklucza możliwość wydania jednoznacznego osądu za pomocą kolejnych szkodliwych binarności: dobro/zło. Podówczas staje on po stronie boskiego wcielenia amoralności – Dionizosa.

Metafizyka arcyzmu, wypływająca z kultu na jego cześć, usprawiedliwia istnienie tylko jako fenomen estetyczny. To sztuka jest najwyższym zadaniem człowieka. Sztuka o wymiarze dwoistym: apollińskim i dionizyjskim, dwie przeciwstawne sobie siły. Tę apollińskość można po krótko opisać jako popęd twórczy. Jaki miałby więc być „twórca apolliński”? Z uniżeniem odnosi się do porządkującej doskonałości, zwracając się ku harmonii:

Apollińskość jest zatem przede wszystkim siłą artystyczną wydobywającą się z natury jeszcze przed nadejściem twórcy jako takiego: jest to rodzaj

⁹ Jak pisze Günter Wohlfart w odniesieniu do filozofii wiecznego powrotu Nietzschego: „Ta chwila, w której osiąga się estetyczny (i.e. tragiczno-dionizyjski) stan, jest najwyższą chwilą egzystencjalnej afirmacji. Jest to chwila konfrontacji z *myślą przepaścistą* wiecznego powrotu. Sztuka jest prawdziwym organonem filozofii wiecznego powrotu” (Wohlfart, 1998, s. 55).

¹⁰ „Bataille’owskie *Tak* zwrócone jest, jak nietzscheańskie, nie wyłącznie ku afektowanemu światu kultury, w którym pielęgnujemy siebie jako izolowane byty i troszczymy się o skuteczne panowanie nad rzeczami, mającymi służyć zaspokojeniu naszych potrzeb, ale ku życiu jako nieokiełznanemu impetowi. Czyli ku rzeczywistości, której prawdą nie jest zbawienie (...), lecz intensywność wprowadzająca *rozrzutność, ztratę i ekstazę*” (Matuszewski, 2003, s. 204).

bezpośredniego, naturalnego stanu, zakładanego przez sztukę apollińską, która wylaniałaby się właśnie poprzez ten uprzedni stan i jako jego naśladowanie. (...). Tę protoartystyczną apollińskość Nietzsche utożsamia z twórczym popędem, który przejawia się i działa w marzeniach sennych. Ściślej rzecz ujmując, apollińskość jest siłą, która wytwarza świat snu (Salis, 2000, s. 169).

W Światopoglądzie dionizyjskim czytamy: „Oto zaczarowany świat, natura świeci swe pojednanie z człowiekiem. Mit powiada, że Apollo złożył na powrót rozszarpanego Dionizosa. Jest to obraz na nowo stworzonego przez Apolla, uratowanego od azjatyckiego zniszczenia Dionizosa” (Nietzsche, 1993, s. 59). W *Narodzinach tragedii* zaś: „(...) o którym zadziwiające mity opowiadają, jak to chłopcem będąc, został rozdarty przez tytanów na kawałki i w tej postaci zaczął być czczony jako Zagreus” (Nietzsche, 1994, s. 85). To właśnie Dionizos Zagreus, stał się dla Nietzschego bogiem sztuki. Wedle mitu Apollo grzebie członki Dionizosa na górze Parnas. Tym samym to Apollo staje się gwarantem powrotu, to on ostatecznie doprowadza do ponownego zjednoczenia ciała, którego integralność została brutalnie naruszona. Apollo symbolizuje pierwotną harmonię, antyczne przekonanie, antyczną doskonałość ciała Lajosa. Bywa, że Nietzsche dokonuje zestawienia cierpienia Dionizosa Zagreusa do postaci ukrzyżowanego i zmartwychwstałego Jezusa Chrystusa. Nancy mówi o ciele (*le chair*) Chrystusa:

jego bycie i prawda jako zmartwychwstałego są zawarte w tym odrzuceniu, w tym wycofaniu, które pozwala dać miarę dotykowi, o który powinno chodzić: nie dotykając ciała, dotykać swojej wieczności. Nie przechodząc w kontakt ze swoją uobecnioną manifestacją, dołączając do swojej realnej obecności, która polega na jej odejściu (Baszczak, 2014, s. 33).

Ciało nie jest już jedynie narzędziem, przy którego użyciu, realizujemy cele świata profanum. Ciało zostało przez Lajosa podniesione do rangi bytu o pierwiastku sakralnym¹¹. W geście performatywnym stworzył on „nowy, inny świat”¹². Już samo pojawienie się na arenie sztuki kategorii performansu, którą najłatwiej można byłoby opisać stwierdzeniem: „Być dziełem sztuki”, wskazuje

¹¹ „Jako dążenie do szczytu, określane przez negację, która mówi «nie» redukcji do rzeczy w świecie pracy, człowiek afirmuje siebie, jako istotę religijną, poszukującą zagubionej *bliskości* (*intimité*), stanu usuniętej separacji czy zniesionej różnicy między podmiotem i przedmiotem. Choć strukturalnie nieciągły – w związku ze swą cielesną odrębnością i świadomościowym wyposażeniem, które wskazuje na zwycięstwo nad pierwotną animalną bezzróżnicą – nie godzi się on ostatecznie na swą izolację” (Matuszewski, 2002, s. 46).

¹² „Prawdziwie szczęśliwi czujemy się tylko wtedy, gdy wydajemy energię na próżno, jakby otwierała się w nas jakaś rana. Chcemy być zawsze pewni bezużyteczności, zgubności naszego wydatku, chcemy czuć się jak najdalej od świata, gdzie powiększanie dochodów jest regułą. Mało powiedzieć «jak najdalej». Chcemy świata do góry nogami, świata na opak” (Bataille, 1999, s. 148. Cyt za: Matuszewski, 2002, s. 41.)

na ludzką potrzebę udoskonalenia. Kult ciała wielu osobom wydawał się receptą na nieśmiertelność. Opresyjność kultury staje się opresją ciała. Dzięki zmysłom, których narządy osadzone są w ciele, możemy postrzegać świat dookoła. Ciało – oprócz tego, że może widzieć, czuć, słyszeć, i dotykać – może być przez innych również widziane, słyszane, odczuwane, jak i dotykane (fizyczna obecność; granica skóry możliwa do naruszenia). Ludzka tożsamość wpisana jest w ciało. Co niezaprzeczalne, ciało od wieków pozostaje w ścisłej relacji ze sztuką.

Jako widzowie stajemy się uczestnikami wystawy. Oglądając *Taksydermię*, podziwiamy dzieło, które jest zaproszeniem, idąc za Lyotardem – jest dla nas wyzwaniem: „Sztuka nie polega na konstrukcji, na zręczności, na przemyślanym stosunku do przestrzeni i do świata rozciągającego się na zewnątrz. Naprawdę jest to «nieartykułowany krzyk» (...), który raz wydany, rozbudza drzemiące w zwykłym widzeniu moce, ów sekret preegzystencji” (Merleau-Ponty, 1996, s. 53).

3. Historia perspektywą powieści

Pálfi przedstawił w swoim filmie trzy historyczne okresy, wiążąc je nierozdzielnie z ciałem. Ustrój, porządek społeczno-polityczny, sytuacja ekonomiczno-gospodarcza zostawiają ślad w ciele i organizują jego funkcjonowanie. Przeobrażenia ustrojowe ukazane w filmie pozwalają dostrzec, jak różnie możemy pojmować spełnienie pragnienia. Morosgoványi, z racji funkcjonowania w rzeczywistości wojennej strukturyzacji, może sobie pozwolić na zaspokojenie jedynie najniższych popędów. Każdorazowy gest „pogwałcenia” panujących zasad, dawał mu namiastkę spełnienia. Kálmán, żyjąc w innym systemie społeczno-politycznym bez obaw, mógł sięgnąć po „wszystko”. Względny dobrobyt i sukces były bowiem fundamentami tzw. węgierskiego „gulaszowego komunizmu”. Jednak w okresie kapitalizmu jego ciało jest już bezużyteczne. Lajos natomiast żyje w czasach, w których nie wystarcza już „wszystko”. Potrzeba czegoś więcej, czego nie można mieć, co trzeba dopiero uczynić, by zaistniało i okazało się (nazwijmy to fatum bycia niezauważonym, pogardzanym, niedocenianym) godne podziwu i co najważniejsze – wieczne.

Powracając do początkowego monologu narratora, który jednocześnie kończy film, *Taksydermia* pokazuje, że historia to w istocie proces odpominania tego, co pogrzebane w niepamięci. Pamiętajmy o Freudowskiej „niesamowitości”, która objawia się jedynie, gdy na wierzch wychodzi „samowitość”. Pálfi celowo nie pokazuje wielkich wydarzeń charakteryzujących dane okresy, lecz skupia się na jednostkach, na ich odczuwaniu świata zewnętrznego. Aby zrozumieć terażniejszość, należy cofnąć się do przeszłości, wszystko jest ze sobą nierozdzielnie powiązane i ma strukturę kolistą. Teoria afektu pokazuje, w jaki sposób, za pośrednictwem ciała podmiot „staje się” w działaniu, w relacji ze światem, z Innym.

Bibliografia:

- Bataille, G. (1999). *Erotyzm*, przeł. M. Ochab. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Baszczak, B. (2014). *Cielesność i dekonstrukcja chrześcijaństwa: Jean Luc-Nancy a Jacques Derrida*, „Logos i Ethos”, nr 1(36).
- Burzyńska, A. (2015). *Afekt: podejrany i pożądany*, [w:] R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza (ed.), *Kultura afektu – afekty w kulturze: humanistyka po zwrocie afektywnym*. Warszawa: Wydawnictwo Instytut Badań Literackich PAN.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1999). *Percept, afekt i pojęcie*, przeł. P. Pieniążek, „Sztuka i Filozofia”, nr 17.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2015). *Tysiąc plateau*, tłum. zbiorowe. Warszawa: Wydawnictwo Bęc Zmiana.
- Elsaesser, T., Hagener, M. (2015). *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, przeł. K. Wojnowski. Kraków: Universitas.
- Lefort, C. (1977). *Merleau-Ponty: ciało, żywy miąższ*, przeł. J. Skoczylas, S. Cichowicz, „Teksty”, nr 2(32).
- Liotard, J.F. (1996). *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie”, nr 2/3(38/39).
- Mackiewicz, W. (2015). *Koncepcja maszynizmu Gillesa Deleuze’a*, „Rozprawy Naukowe Akademii Wychowania Fizycznego we Wrocławiu”, t. 48.
- Matuszewski, K. (2002). *Georges’a Bataille’a mistyczna partuza: część pierwsza*. „Nowa Krytyka”, nr 13.
- Matuszewski, K. (2003). *Nietzsche/Bataille – impresja*, „Nowa Krytyka”, nr 15.
- Massumi, B. (2013). *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie”, nr 6.
- Merleau-Ponty, M. (1996). *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, przeł. S. Cichowicz. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Merleau-Ponty, M. (2001). *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński. Warszawa: Aletheia.
- Nietzsche, F. (1993). *Światopogląd dionizyjski*, w: idem: *Pisma pozostałe 1862–1875*, przeł. B. Baran. Kraków: Inter Esse.
- Nietzsche, F. (1994). *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran. Kraków: Inter Esse.
- Nietzsche, F. (2005). *Poza dobrem i złem. Preludium do filozofii przyszłości*, przeł. P. Pieniążek. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- Sallis, J. (2000). *Naśladownictwo Apolla*, przeł. O. Kurowski, „Teksty Drugie”, nr 4(63).
- Świętochowska, G. (2014). *Między „czas się wywichnął” a „czas wysiadł z ram”*. Wprowadzenie do recepcji myśli Gillesa Deleuze’a w polu kultury audiowizualnej, „Panoptikum”, nr 13(20).
- Wohlfart, G. (1998). *„Narodziny tragedii” Nietzschego*, przeł. A. Przybysławski, „Sztuka i Filozofia”, nr 15.

Abstract

The analysis of the film *Taxidermy* shows the dominant role of affect, both in the case of the perception of the work and on the level of perceiving the subject's identity as processually shaped by the individual. The meeting of the body with the body can be compared to an "event", "touching" the body of the Other, "I" – exists in what is in between. The process of mediation and affectivization is inscribed precisely in the matter of corporeality. Affect is considered based on the definitions of G. Deleuze, F. Guattari and B. Massumi. The embodied experience is accompanied by a gesture of "going beyond" the boundaries of subjectivity that have so far been inviolable. The author shows the course of the deconstruction of subjectivity. Affect is presented in the article as a "potentiality" that exists in the body, which affects both others and remains open to the influence of the Other. The concept of the body as defined by M. Merleau Ponty and J.L. Nancy allowed us to penetrate deep into the actions of the characters, whose corporeality can be treated as an element of active activity in the outside world.

Keywords: Taxidermy, affect, Nietzsche, Corpus, body