

„Kwartalnik Filmowy” nr 111 (2020)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.372>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Katarzyna Oczkowska
Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
<https://orcid.org/0000-0002-7924-5697>

Anety Grzeszykowskiej schizoanalityczne sporządza- nie Ciała bez Organów

Słowa kluczowe:
schizoanaliza;
Ciało bez Organów;
Aneta Grzeszykowska;
Gilles Deleuze;
wideo;
Félix Guattari

Abstrakt

Punktem wyjścia tekstu jest tryptyk wideo artystki wizualnej Anety Grzeszykowskiej: *Black* (2007), *Ból głowy* (2008) i *Bolimorfia* (2008). Autorka omawia te prace z perspektywy schizoanalizy, której materialistyczny i transcendentálny program Gilles Deleuze i Félix Guattari wyłożyli w dwóch tomach *Kapitalizmu i schizofrenii*. Centralnym problemem staje się w niniejszym wywodzie kategoria Ciała bez Organów, a więc podstawowy przedmiot praktyki schizoanalitycznej, opartej na nowej koncepcji nieświadomego i produkcji pragnienia. W artykule została podjęta próba odpowiedzi na pytanie, czy ucieleśnienie w eksperymentalnych filmach artystki pozwala na sporządzenie Ciała bez Organów oraz jak odbiorca lub odbiorczyni za pomocą afektywnego odczuwania doświadczą schizoanalitycznego stawania-się, bowiem w ujęciu Deleuze'a i Guattariego afekt jest podstawowym elementem współczesnego kina.

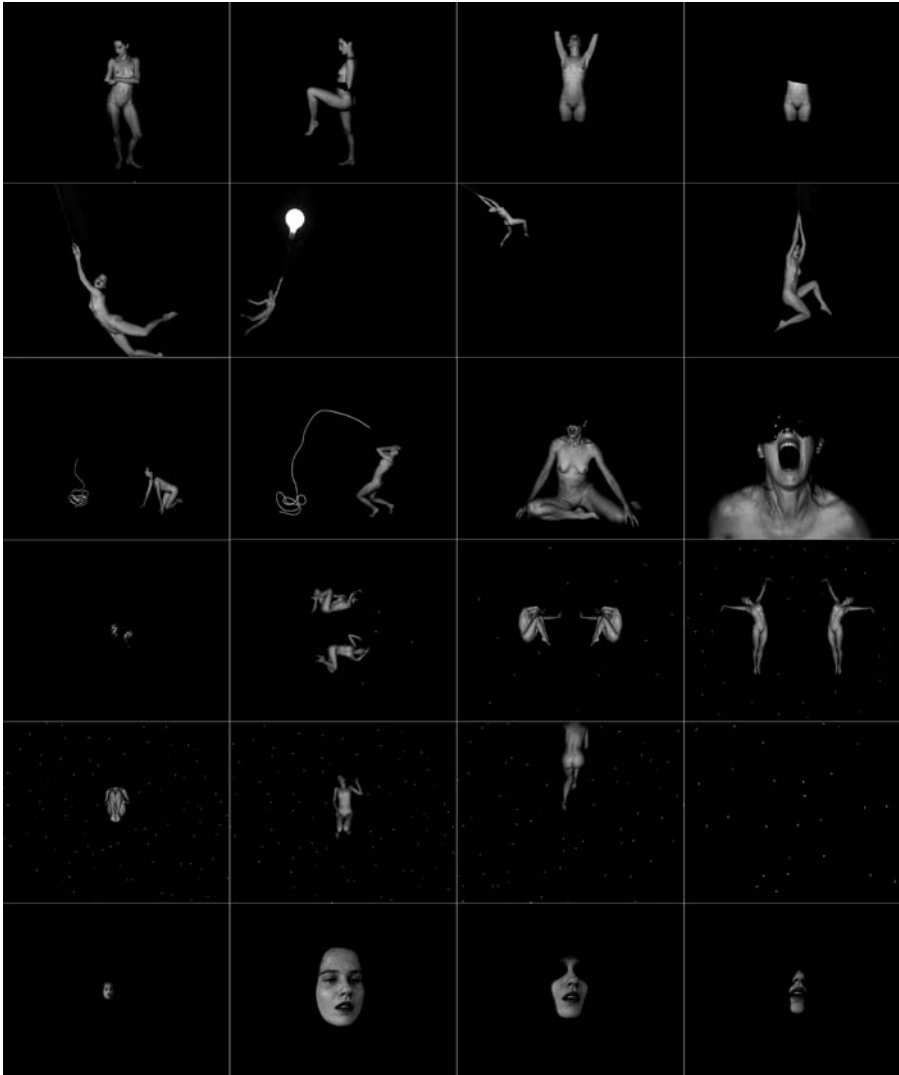
*Tak czy owak, macie je jedno (bądź macie ich wiele), nie dlatego, że istnieje ono już wcześniej czy dane zostało już w całości – choć pod pewnymi względami rzeczywiście istnieje – lecz sporządzacie je sobie; nie możecie pragnąć, nie sporządziliście go sobie – a ono was wyczekuje; to ćwiczenie, nieuchronny eksperyment, już dokonany z chwilą, w której go podejmujecie, nie dokonany, póki go nie podejmiecie*¹.

Powyższy cytat otwierający szóste plateau w drugim tomie *Kapitalizmu i schizofrenii* Gilles'a Deleuze'a i Félix'a Guattariego, zatytułowane 28 listopada 1947 – *jak sporządzić sobie Ciało bez Organów*?² zawiera kluczowe zagadnienia, które poruszę w odniesieniu do tzw. czarnych filmów Anety Grzeszykowskiej. Interesująca mnie kwestia dotyczy wielości (dostrzegalnej już na poziomie autorstwa, w deklaracji Deleuze'a i Guattariego: *Napisaliśmy „Anty-Edypa” we dwójkę. A że każdy z nas był wieloma, zrobiło się nas całkiem sporo*³), deterytorializacji, linii ujęcia oraz odmiennej od psychoanalitycznej formuły nieświadomego, a zatem innego rodzaju produkcji pragnienia. Schizoanalityczny program Deleuze'a i Guattariego ma bowiem pomóc w sporządzeniu tytułowego Ciała bez Organów (CbO) – procesie, według autorów, tyleż koniecznym, ile nastęrczającym trudności. Zresztą przytoczony cytat jest także swoistym wprowadzeniem do instrukcji proponowanej w tym zakresie przez autorów *Tysiąca plateau*, zapowiedzią ich antypschoanalitycznego programu.

W niniejszym tekście chciałabym się zastanowić, czy cielesno-afektywny eksperyment, który w filmach *Black* (2007), *Ból głowy* (2008) i *Bolimorfia* (2008) przeprowadza Aneta Grzeszykowska, jest tożsamy z propozycją Deleuze'a i Guattariego. Moja próba nie tyle odczytania, ile odczucia, a następnie przeanalizowania prac artystki za pomocą narzędzi schizoanalizy stanowi również rodzaj eksperymentu⁴. Dlaczego odczucia? Otóż rozumienie warunkowane przez intelekt jest tu – jak sądzę – kwestią drugorzędą, gdyż ustępuje miejsca percepcji. Ten rodzaj rozdźwięku – jak pisze Mieke Bal – wytwarza przestrzeń, w której afekt działa jako medium⁵. Z perspektywy schizoanalitycznej wydaje się on zaś podstawowym elementem kina, szczególnie współczesnego⁶. To na doświadczeniu afektywnym opiera się estetyka i recepcja filmów Grzeszykowskiej i to właśnie afekt pośredniczy między filmem a jego odbiorcą/odbiorczynią, choć może należałoby powiedzieć: między ciałem filmu/ciałem w filmie a nim/nia⁷. Dlatego kluczowe jest dla mnie uchwycenie istoty obrazu opartego nie na reprezentacji, lecz na afektywnej kontaminacji⁸.

Nieświadome jest przede wszystkim tłumem

Eksperymentalny program schizoanalizy rozpoczął się wraz z podjęciem współpracy przez Deleuze'a i Guattariego i był związany z wydarzeniami 1968 r. we Francji. Pierwszym efektem tej kooperacji była wydana w 1972 r. książka *Anty-Edyp*, zrywająca z akademickim dyskursem w filozofii, zwłaszcza z psychoanalizą i strukturalizmem. Jak podkreślał Deleuze, do momentu spotkania z Guattarim w jego pracach obecne były elementy psychoanalizy. W nocie do włoskiego wydania *Logiki sensu* (1976 r.) filozof pisał np.: *Oczywiście, nosi ona [Logika sensu] jeszcze znamiona autentycznej życzliwości i poczucia winy wobec psychoanalizy. Moim jedynym wytłumaczeniem byłoby to, że próbowałem w sposób nieśmiały unieszkodliwić psychoanalizę, przedstawić ją jako sztukę powierzchni, która zajmuje się wydarzeniami jako jednostkami powierzchniowymi (Edyp nie jest niegodziwcem, ma tylko dobre intencje...)*⁹.



Dzięki uprzejmości artystki oraz galerii Raster

Black, real. Aneta Grzeszykowska (2007)

Pierwsza wspólna książka Deleuze'a i Guattariego jest już obaleniem dyskursu edypalnego, na którym wszak opiera się psychoanaliza wraz z konstytutywną dla niej kategorią braku. Jeśli celem idei Freudowskiej jest uświadomienie, że porządek symboliczny oraz funkcjonujący w jego ramach podmiot pragnący są ukształtowane przez brak, a politycznym wyzwaniem dla tegoż podmiotu jest akceptacja tego stanu rzeczy oraz – jak chce Lacan – nieustępowanie w pragnieniu, to schizoanaliza ów brak traktuje jako instancję zewnętrzną. Podążanie psychoanalityczną ścieżką pragnienia jest dla Deleuze'a i Guattariego formą rewolucji, która jednak ostatecznie powraca do tradycyjnego dyskursu, gdyż kwestionując Innego, zastępuje go nieredukowalnym doświadczeniem braku jako nowym znaczącym. Dlatego *Anty-Edyp* jest – według samych autorów – nie tyle dyskursem, ile anty-

psychoanalitycznym zdarzeniem, za pośrednictwem którego to, co ważne odbywa się *na pewnego rodzaju ciele sferycznym czy cylindrycznym obrazie: ciele bez organów*¹⁰. W ten sposób CbO staje się miejscem produkcji pragnienia i wytwarzania maszyn pragnących (matryc, dzięki którym pragnienie funkcjonuje). Procesy te zachodzą bez udziału instancji zewnętrznej i niezależnie od braku, który rodziłby pragnienie¹¹. Ono samo zaś nie jest już elementem repetytywnym, mającym źródło w edypalnym trójkącie (matka-ojciec-dziecko) i wpływającym na inne relacje społeczne.

Autorom *Kapitalizmu i schizofrenii* nie chodzi ponadto o problem ideologiczny, lecz kwestie czysto materialne, gdyż program schizoanalizy ma charakter materialistyczny i transcendentálny. Pragnienie o charakterze materialnym i maszynowym – jak mówią Deleuze i Guattari – odsyła do relacji między ciałami na obszarze społecznym, ich „zmieszania” – przyciągania i odpychania, stopienia i splątania, przenikania i rozprzestrzeniania¹². Schizoanaliza skłania zatem do krytyki Edypa (albo też Edypa do samokrytyki), *za przedmiot swoich badań obiera nieświadomość transcendentálną zamiast nieświadomości metafizycznej; analizuje jej charakter materialny zamiast skupiać się na jej wymiarze ideologicznym; koncentruje się na nieświadomości schizofrenicznej zamiast edypalnej; niefiguratywnej zamiast wyobrazeniowej; realnej zamiast symbolicznej; maszynowej zamiast strukturalnej; molekularnej, mikropsychicznej i mikrologicznej zamiast molowej i stadnej; interesuje ją wytwórcza natura nieświadomości, nie zaś jej ekspresywny charakter*¹³.

Deleuze i Guattari traktują psychoanalizę jako strukturę drzewiastą, ukorzoną, w ramach której koncepcja nieświadomego jest podporządkowana znaczącemu – fallusowi. W przeciwieństwie do tego schizoanaliza ujmuje nieświadome jako system acentryczny, sieć maszynową składającą się ze skończonych automatów; jest więc oparta na systemie kłacza. Ów system zakłada eksperymentalny kontakt z rzeczywistością, konstruuje nieświadome, zamiast je odtwarzać, pozwala się zdekonstruować, połączyć, odwrócić czy zmienić, wykorzystując w tym celu linie ujęcia¹⁴. W ten sposób powstaje możliwość wielości, co autorzy *Tysiąca plateau* porównują do fenomenu tłumy z punktu widzenia nieświadomego w ujęciu Freuda, który po prostu nie zauważył, że nieświadome jest właśnie przede wszystkim tłumem¹⁵.

Kino jako delirium

W anglojęzycznych pracach o kinie schizoanaliza jest narzędziem wykorzystywanym zwłaszcza przez badaczy poruszających się – jak podkreśla Agnieszka Kotwasińska – na obszarze przecięcia krytyki feministycznej, filozofii i filmoznawstwa. W polskiej refleksji z zakresu teorii filmu propozycja ta jest natomiast niezbyt popularna, a właściwie prawie nieobecna. Może to wynikać z tego, że sięganie do myśli Deleuze’a ogranicza się zwykle do dwóch tomów *Kina* (w Polsce wydanych jako jeden), a także z dużego opóźnienia w tłumaczeniu *Kapitalizmu i schizofrenii* na język polski (najpierw, w 2015 r., ukazał się przekład tomu drugiego – *Tysiąca plateau*, zaś dopiero dwa lata później pierwszego – *Anty-Edypa*).

Jeśli chodzi o zainteresowanie schizoanalizą w brytyjskiej i amerykańskiej teorii filmu, którego początki sięgają jeszcze lat 90., wynika ono z dostrzeżenia ograniczeń psychoanalizy i chęci pójścia *w kierunku socjologicznej i historycznej analizy produkcji filmowej i przedstawień, kognitywizmu, teorii odbioru oraz, ogólnie, większej in-*

tersekcjonalności, interdyscyplinarności i otwartości na formy popularne¹⁶. Już w *Kinie Deleuze* wprowadził nowy język refleksji nad filmem, odmienny od dotychczasowego aparatu pojęciowego, choć nadal odnoszący się głównie do analizy filmowej formy i treści¹⁷. *Kino* jest więc efektowne, choć *suche*, pozbawione pełnokrwistego wyjaśnienia, w jaki sposób funkcjonuje maszyna filmowa¹⁸. Dopiero obydwie tomy *Kapitalizmu i schizofrenii*, a zwłaszcza *Tysiąc plateau*, będące strukturalnie czymś na kształt kłacza oraz pokazujące, jak schizoanalizyczna siatka pojęciowa może działać w praktyce, pozwoliły się skupić nie tyle na treści i formie filmu, ile na doświadczeniu filmowym, procesie patrzenia i nowym sposobie identyfikacji¹⁹. Bo należy podkreślić, że schizoanaliza opiera się na przekroczeniu podmiotowości i znaczeniowości, w którym mówienie „ja” staje się nieistotne²⁰. Spoglądając na dyskurs psychoanalityczny z tej perspektywy można zauważyć, że nie jest on w stanie sprostać rzeczywistości filmowej, gdyż po pierwsze traktuje to, co na ekranie jako pseudosen, a po drugie zakłada identyfikację odbiorcy/odbiorczyni z bohaterem/bohaterką. Nadrzędność identyfikacji i przedstawienia powoduje natomiast, że sens filmu okazuje się w dużej mierze efektem działania wyobraźni, porządku symbolicznego i pragnienia wywodzącego się z braku, a także sankcjonuje relację między filmem i widzem, która polega przede wszystkim na ekonomii wizualnej (a więc uzależnieniu od zmysłu wzroku) i sprzyja dyskursywnemu ujęciu ciała i cielesności²¹. Dwie ostatnie kategorie, w psychoanalizie obecne marginalnie, materializują się w schizoanalizie, dzięki której istotne staje się ucieleśnienie odbiorcy/odbiorczyni bądź uczestnika/uczestniczki zdarzenia filmowego. Bo, jak podkreśla Barbara M. Kennedy w *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*, francuski filozof traktuje kino jako zdarzenie pozwalające nie tyle na odkodowanie znaczenia, ile odblokowanie cielesnego performowania, a więc – w ujęciu schizoanalizycznym – maszyny abstrakcyjnej. Film przestaje być w związku z tym czystą reprezentacją, a staje się polem doświadczenia przez ciało-umysł-maszynę, w którym percepcja opiera się na doznaniach synestetycznych i reakcjach afektywnych²².

W ten sposób docieramy do dość radykalnej propozycji schizoanalizy, według której kino to delirium. Doświadczenie schizofreniczne wraz z właściwymi mu stanami delirycznymi ma tu szczególne znaczenie ze względu na deterytorializację podmiotu. Deleuze i Guattari rozróżniają jednak wyraźnie schizofrenię jako chorobę od schizofrenii jako strategii i właśnie na tej drugiej skupiają się w *Kapitalizmie i schizofrenii*, mając jednocześnie na uwadze, że jej źródłem jest zaburzenie psychiczne. Działanie według takiej strategii zyskuje rewolucyjny potencjał, stając się płaszczyzną produkcji pragnienia, a następnie maszyn pragnących, które owo pragnienie – nieopierające się już na psychoanalitycznym braku, lecz na swoistej intensywności – mogą kierować ku polu społecznemu. Dlatego schizofrenia jako proces i związane z nią deliryczne ujęcia są na obszarze pola społecznego inwestycją rewolucyjną, która wywołuje przepływy intensywności²³. Według Iana Buchanana żadna ze sztuk nie pokazuje tego procesu lepiej niż kino²⁴, natomiast w ujęciu Gregga Lamberta staje się to doskonale widoczne chociażby w filmach Stanleya Kubricka, który wykorzystuje deliryczne ujęcia jako matrycę do wizualizacji relacji między podmiotem i społeczeństwem, w którym ów funkcjonuje²⁵. Schizofrenia bowiem jest jednocześnie produktem systemu i tym, co poza systemem jako zbiorem normatywnych zachowań. Przekraczając ustalone przez system granice sensu, schizofrenia staje się pewnego rodzaju wtargnięciem i naruszeniem owych granic.

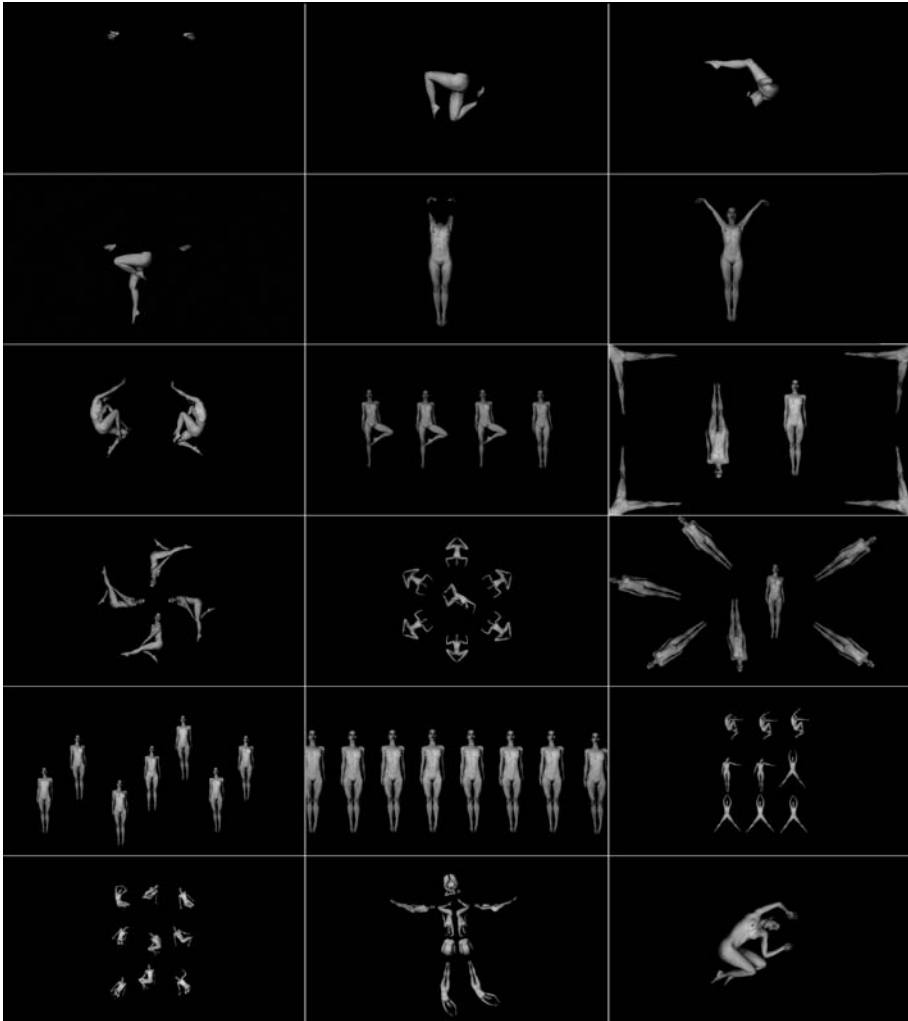
Ciało bez Organów

Deliryczne ujęcia są obszarem produkcji pragnienia, a jednocześnie wytwarzania Ciała bez Organów, bez którego – jak piszą Deleuze i Guattari – nie można pragnąć. Sporządzenie CbO jest w ujęciu autorów *Tysiąca plateau* kwestią niezwykle istotną, choć ono samo może też budzić w was przerażenie, przywieść was do zguby, narazić was na śmierć (...). Nie jest to zgoła pojęcie, koncepcja, jest to raczej rodzaj praktyki, zespół praktyk. Ciało bez Organów nie jest czymś osiągalnym, nie sposób go dosięgnąć, zawsze się go dostępuje. To granica²⁶.

Black, Ból głowy i Bolimorfia, czarno-białe, trwające każdy około dziesięć minut filmy wideo, w których Aneta Grzeszykowska umieszcza na czarnym tle nagie ciała, po czym dokonuje ich de- i rekonstrukcji, można potraktować również jako granicę – granicę między ciałem właśnie i otaczającą je przestrzenią, widzialnością i niewidzialnością, bytem i niebyciem, obecnością i nieobecnością, spójnością i rozszczepieniem. Wszystkie te przeciwieństwa – jak twierdzi Agata Zborowska – służą do formułowania idei podmiotowości²⁷. W zaproponowanym przeze mnie ujęciu prac Grzeszykowskiej nie chodzi jednak o tak wytyczone granice ani o ideę podmiotowości czy reprezentacji, lecz próbę odejścia od tych kategorii, co – jak podkreślają autorzy *Tysiąca plateau* – nie jest zadaniem łatwym. CbO jest tym, co pozostaje po odjęciu fantazji oraz znaczeniowości i upodmiotowienia, czyli mechanizmów władzy konstruujących zależny od nich, uwarstwiony – jak powiedzieliby Deleuze i Guattari – podmiot. Na tym polega radykalizm schizoanalizy prozopozycji. Należy zrezygnować z takich praktyk, choć ceną za niewłaściwe lub zbyt pospieszne odejście od nich mogą być ciała żałobne i opustoszałe, które wyzbyły się wprawdzie uwarstwienia, ale nie przekształciły w CbO, nie stały się zatem płaszczyzną spójności, sprzężeń przepływów oraz krążenia intensywności²⁸.

U Grzeszykowskiej ciało jednak staje się taką płaszczyzną, obszarem afektywnych przepływów i w związku z tym nie może zostać potraktowane – jak ujmuje to Zborowska – jako granica wzmacniająca podziały binarne. Przestrzeń, w której się znajduje, jest nie tyle tłem, ile siłą sprawczą wchodzącą z nim w relacje przez rozmaite przekształcenia i ich zmienne prędkości. Monochromatyczna, głęboka czerń sama staje się ciałem, które następnie łączy się z cielesną maszyną artystki. W tak przebiegającym procesie deterytorializacji i reterytorializacji powstaje kłącze²⁹. Czerni podlega reterytorializacji, kiedy zostaje pochwycona przez ciało Grzeszykowskiej, które w ten sposób się deterytorializuje. Reterytorializacja ciała artystki zachodzi natomiast wtedy, gdy czerń staje się siłą rozpraszającą i kawałkuje je, by sama się zdetytorializować. W działaniu tych dwóch sił chodzi o stawanie-się-czernią przez ciało artystki i o stawanie-się-ciałem przez czerń. Jeden element się deterytorializuje, wtedy kiedy reterytorializuje się drugi. Tak wytwarzają się linie ujęcia i cyrkulacje intensywności, zmieniające kierunek deterytorializacji³⁰. Przymierzmy temu, bo tak właśnie Deleuze i Guattari nazywają kłącze, towarzyszą motywy muzyczne i dźwiękowe – przyspieszenia i zwolnienia, tonacje głośniejsze i cichsze, łagodniejsze i bardziej agresywne, które w istocie stają się kolejną, heterogeniczną serią deterytorializacji i reterytorializacji współtworzącą kłącze.

Black zaczyna się od frontального ujęcia ciała artystki, która powoli „zakłada” na siebie czerń. Przybiera ona tu formę rękawiczek, rajstop, a następnie długiego



Dzięki uprzejmości artystki oraz galerii Raster

Bolimorfia, real. Aneta Grzeszykowska (2008)

golfu, zakrywając w końcu całe ciało oprócz głowy. Scenie towarzyszy narastający, piskliwy dźwięk. Wraz ze zbliżeniem na twarz w kadrze pojawia się biała, przemieszczająca się w jej kierunku plama, a Grzeszykowska, biorąc głębokie wdechy, próbuje zdmuchnąć ją z pola widzenia. Jednak to głowa zostaje ostatecznie wytoczona z kadru przez plamę bieli. Po chwili na ekranie widać ciało przemierzające czarną przestrzeń – unoszona przez żarówkę-balon artystka to wylatuje z niego, to znów wlatuje. Lot kończy się upadkiem i urwanym okrzykiem w momencie, gdy balon pęka. Następnie kobieta natrafia na animowaną białą linię, która drgając i zbliżając się do niej, ostatecznie ją oślepia. Czarna plama, ściekająca z oczu i zasłaniająca większość twarzy, sprawia, że postać zaczyna poruszać się po omacku, podczas gdy przestrzeń staje się coraz bardziej opresyjna i ciasna, a w końcu „zmu-

sza" ją do skulenia się i podjęcia próby wydostania się z czerni. Wraz z narastającym, wysokim dźwiękiem następuje zbliżenie na otwarte usta, z których ponownie dobywa się krótki okrzyk. Kolejne ujęcie ukazuje podwojone ciało artystki wirujące w choreograficznym układzie na czarnym, rozświetlanym błyszczącymi punktami tle. Po chwili dwa ciała scalają się na powrót w jedno, które podnosi się i na czworakach wychodzi z kadru. W finale powraca zbliżenie na twarz łączącą się powoli z zalewającą ją czernią.

Od frontalnego ujęcia ciała zaczyna się również *Ból głowy*, choć tym razem jest ono ukazane do kolan. Artystka, odpalając umieszczony w ustach dynamit, pozwala, by głowa, która powiększa się wraz z najazdem kamery, wybuchła i pozostawiła po sobie jedynie czerń. Po eksplozji następuje istny spektakl rozczłonkowanych organów – organów bez ciała. Pełzające, a następnie biegające na palcach ręce odnajdują porzucone nogi i wywlekają je z kadru, potem przez chwilę to w niego wbiegają, to znów wybiegają. Wreszcie ręce natrafiają na zasłoniętą włosami głowę, której otwory zaczynają eksplorować. Ta – otoczona przez wszystkie kończyny, dotykana, ściszana, przewracana z boku na bok – w końcu otwiera oczy i pluje jednej z rąk w dłoń, która w rewanżu ją policzkuje. Wtedy zaczyna się agresywny atak kończyn na głowę, która utraciwszy przytomność, jest wyciągana i wciągana do kadru, w końcu zaś osadzona na odnalezionym korpusie, masowanym następnie przez kończyny w wyraźnie erotyczny sposób (cztery kończyny należą do czterech tancerek występujących wraz z Grzeszykowską w *Black*). Wkrótce „zagnieżdżają się” w nim kończyny, tyle że ręce wyrastają z bioder, a nogi z ramion.

Ostatnia część tryptyku, *Bolimorfia*, przedstawia otwierające ujęcie z *Black à rebours* – czerń, która przybiera kształt części garderoby, jest przez artystkę zdejmowana z ciała, by to (już nagie) mogło się zwielokrotnić w następnych ujęciach. W precyzyjnej, choć nie idealnie zsynchronizowanej choreografii (artystka nie korzysta w postprodukcji z komputerowego powielenia swojej postaci, lecz powtarza dziesięciokrotnie układ choreograficzny) pojawiają się kalejdoskopowe formy złożone z kilku ciał, z których – podobnie jak w *Black* – w finale zostaje tylko jedno. Obrazom towarzyszy *Bolero* Maurice'a Ravela, utwór skomponowany pierwotnie do widowiska baletowego, który rozwija się jako wariacje 18-taktowego tematu melodyczno-rytmicznego. Drugą kompozycją w filmie – wraz z *Bolero* tworzącą isticie kłęczastą strukturę – jest *Polimorphia* Krzysztofa Pendereckiego, stanowiąca odejście od klasycznie pojmowanej melodyczności, harmonii i rytmu³¹.

Czy można zatem powiedzieć, że Aneta Grzeszykowska sporządza sobie w *Black*, *Bólu głowy* i *Bolimorfii* Ciało bez Organów? Czy podejmuje podróż, która pozwala jej pozbyć się warstw podmiotowości i znaczeniowości, a następnie wytworzyć płaszczyznę spójności? Po odbyciu przez nią podróży przez czarną serię zauważymy przede wszystkim niespójność ciała, głowy i twarzy w *Black*, rozczłonkowanie cielesnej całości („ciałości”) i jej podział na organy bez ciała w *Bólu głowy* oraz choreograficzną wielość w *Bolimorfii*. Deleuze i Guattari twierdzą, że Ciało bez Organów nie jest bynajmniej zaprzeczeniem samych organów, gdyż jego wrogiem nie są one, lecz organizm. To właśnie jemu przeciwstawia się CbO, jako że stanowi on strukturę związaną ustalonymi funkcjami, zasadami i znaczącymi, które osadzają ciało w opresyjnych warstwach podmiotowości i znaczeniowości. Jest ono uwarstwione i rozpostarte między dwoma biegunami: *Płaszczyznami warstw, na których się kuli i poddaje osądowi, oraz płaszczyzną spójności, na której się*

rozpościera i otwiera na eksperymenty³². Najważniejszym nośnikiem podmiotowości i znaczeniowości jest dla autorów *Tysiąca plateau* twarz. Staje się ona redundancją powstającą wtedy, kiedy głowa przestaje przynależać do ciała, a więc nie jest już przez nie kodowana i pozbywa się swojego cielesnego i wielogłosowego wymiaru. Deleuze i Guattari nazywają takie zdekodowanie ciała i głowy przez nadrzędne znaczące utwarzowaniem. To właśnie organizacja twarzowa (i struktura organów w ogóle) sprawuje funkcje kontrolne, tworzy despotyczne układy władzy, a jednocześnie podporządkowuje się im, żąda dyscypliny oraz wyrugowania cielesności i pierwotnej wielogłosowości ciał, zaprzepaszczając tym samym CbO. Jak zauważają francuscy myśliciele, wielogłosowość wymaga pośrednictwa ciał, ich objętości oraz brył, wewnętrznych jam i połączeń między nimi, a także zmiennych współrzędnych zewnętrznych³³.

Czy filmy Grzeszykowskiej są oparte na takim konflikcie? *Black* ukazuje – jak się wydaje – próbę znoszenia warstw, zaburzenia organizacji organów i twarzowości. Próba ta napotyka jednak duży opór, bo przecież zatarcie twarzy jest zadaniem niełatwym, a jego skutkiem może być popadnięcie w obłęd: *Czy to przez przypadek schizol traci zarazem zdolność rozpoznawania twarzy, własnej oraz cudzych, zdolność widzenia krajobrazu, posługiwania się językiem i rozumienia jego panujących znaczeń? Organizacja twarzy jest wszak nader potężna. Można powiedzieć, że twarz obejmuje swym prostokątem czy owalem cały zespół rysów, rysów twarzowości, które sobie tym samym podporządkowuje i zaprzęga w służbę znaczeniowości i upodmiotowienia*³⁴. Innymi słowy, twarz to polityka, a jej pozbycie się jest również polityczne. Konsekwencje tego mogą być katastrofalne, mogą jednak także prowadzić do wytworzenia płaszczyzny spójności i przepływów intensywności³⁵.

Już w *Kinie* Deleuze pisze, że zbliżenie twarzy w filmie jest obrazem afektu, identyfikowanym nie tyle z nią, ale jako ona sama. Zbliżenie jest twarzą w takim stopniu, w jakim unicestwiła ona swoją potrójną funkcję – indywidualizacji, komunikacji i socjalizacji. Jej nagość – twierdzi filozof – znaczy więcej niż nagość ciała, a charakterystyczny dla niej brak człowieczeństwa okazuje się większy niż w przypadku zwierząt. Refleksje te to nic innego, jak zapowiedź programu unicestwienia organizacji twarzowej w *Tysiącu plateau*³⁶.

W *Black* trzykrotnie pojawia się zbliżenie na twarz. Za pierwszym razem przez wydmuchiwanie z ust powietrza próbuje ona pozbyć się pełzającej plamy; za drugim widzimy w zbliżeniu jej fragment – otwarte w okrzyku usta; za trzecim twarz jest pokrywana przez czerni. Ujęcia te można potraktować jako obrazy afektywnych momentów procesów reterytorializacji i deterytorializacji. Twarz reterytorializuje się przez wydmuchiwanie białej plamy, ale zostaje zdetytorializowana, kiedy ciało przemierza przestrzeń i w ten sposób organizacja twarzowości ulega zaburzeniu. Ciało na ekranie rusza się, a odbiorca/odbiorczyni może się utożsamić z tym ruchem. Wraz z kolejnymi afektywnymi momentami obalania organizacji twarzowej, a zwłaszcza w agresywnym momencie osłepienia i reakcji ciała artystki na nie, odbiorca/odbiorczyni może odczuć owo zagrożenie. Jak podkreślają Deleuze i Guattari, nie można usuwać warstw bez namysłu, ponieważ w ten sposób łatwo zaprzepaścić CbO, które nieustannie waha się między powierzchniami uwarstwianymi a płaszczyzną wyzwalamą. Jeśli oswobodzi się je zbyt gwałtownym gestem, nierozważnie unicestwiając warstwy, zamiast do powstania płaszczyzny spójności, można doprowadzić do katastrofy. Najgorszy jest bowiem nie stan uwarstwienia,

a więc zorganizowania, oznaczania i ujarzmania, ale zbyt pospieszne zawalenie warstw³⁷. W *Black* do tego nie dochodzi. Podwojone, uwolnione ciało artystki dryfuje w kosmicznej przestrzeni, a twarz poddaje się ruchom deterytorializacji.

Jak jednak traktować *Ból głowy*, w którym – jak się wydaje – ziszczają się wszystkie przestrogi Deleuze'a i Guattariego? Czy Aneta Grzeszykowska w drugiej części tryptyku zaprzepaszcza CbO, doprowadzając na początku do eksplozji głowy przez odpalenie umieszczonego w ustach dynamitu? Należy pamiętać, że CbO sporządza się – jak piszą autorzy *Tysiaca plateau* – nie uderzeniem młota, lecz najcieńszym ostrzem. Wynajdując sposoby samozniszczenia inne, niż podsuwa popęd śmierci. Niszczenie organizmu nigdy nie oznaczało samobójstwa, lecz otwieranie organizmu na połączenia, wymagające całego układu, obiegów, sprzężeń, spiętrzeń, stopni i progów, przejść i rozkładów intensywności, terytoriów i deterytorializacji (prze)mierzonych krokiem mierniczego³⁸. Tej finezji, precyzji i rozważki brakuje w *Bólu głowy*. Wybuch, mimo że spodziewany, bo poprzedzony widokiem palącego się dynamitu, wywołuje afektywne poruszenie zintensyfikowane przez dźwięk. Ale szok wywołuje dopiero to, co wydarza się później. W efekcie eksplozji otrzymujemy bowiem ciało pokawałkowane – organy bez ciała – podczas gdy przecież CbO jest jego przeciwieństwem. Powstałe w wyniku eksperymentu obiekty pragną, jak w przypadku tworu Frankensteina, powrócić na swoje miejsce, tyle że bez udziału eksperymentatora – to one eksperymentują, nieudolnie składając się w całość. Jednak w CbO nie chodzi o przywrócenie utraconej jedności – to byłby koncept iście Freudowski. To nie powrót do stanu niezróżnicowania (w stosunku do dającej się zróżnicować całości) jest tutaj celem, lecz wytworzenie pewnego mechanicznego układu działającego na CbO³⁹. Na nic zda się agresja kończyn. Bitą i szarpaną głową nie uruchomi ciała. Zadaniu temu nie sprosta także sensualnie masowany tors. Napastliwe dłonie oraz stopy ugniatające piersi i brzuch mogą wywołać wprawdzie z jednej strony rodzaj przyjemności, jednak z drugiej – dyskomfort. Powstały w *Bólu głowy* twór, zaprzepaszczone CbO może jedynie zawyć rozpaczliwie: *Zrobiono mi organizm! Nienależycie mnie sfałdowano! Ukradziono mi moje ciało!*⁴⁰ Ten skowyt adresuje ono do siebie samego – do ciała na ekranie, ale również do naszych ciał, które są prowokowane do reakcji afektywnej. Dosłowne przesunięcia w układzie organów, które zostały ukazane w *Bólu głowy*, przywodzą na myśl sytuację z surrealistycznych *Ciał* (*Pieles*, 2017) Eduardo Casanovy, gdzie bohaterowie są pozbawieni poszczególnych elementów ciała (lub sami chcą się ich pozbyć) albo borykają się z ich zniekształceniami czy też przemieszczeniami względem ich „właściwego” położenia.

A jednak po – zdawałoby się – zaprzepaszczone w *Bólu głowy* CbO artystka na nowo podejmuje próbę jego sporządzenia w *Bolimorfii*, w której również dochodzi do eksplozji, choć tym razem mającej znaczenie pozytywne – eksplozji wielości i wielogłosowości. Umożliwia ona przepływ intensywności, a więc oswo-bodzenie. Odwrócenie sytuacji z *Black*, a więc zdejmowanie z ciała czerni, która wcześniej była na nie nakładana, można potraktować już nie jako gwałtowny, lecz przemyślany zabieg likwidacji uwartstwienia, powolne, choć konsekwentne dążenie do spójności. Jednak układ choreograficzny, który pojawia się w kolejnych ujęciach, powoduje niepewność. Odnosi się ona z jednej strony do tego, co się stanie z ciałem na ekranie, a z drugiej – co pojawi się w nas samych, złapanych w szczelinę między obrazem a rzeczywistością, na którą obraz ów oddziałuje⁴¹. W *Bolimorfii* mamy zatem do czynienia z powolnym wyłanianiem się CbO. Intensywności zos-

tają wprowadzone w ruch, a cielesne przepływy tworzą kłęczastą strukturę z *Bolerm* Ravela i *Polimorphią* Pendereckiego, które przez rytmiczność i harmonię pierwszego oraz atonalność drugiego wzajemnie się de- i reterytorializują. Kolejne ciała włączające się do układu choreograficznego realizują to, o czym piszą Deleuze i Guattari: *Należy zatem postępować następująco: osadzić się w danej warstwie, wykorzystać szanse, które nam ona daje, znaleźć w niej odpowiednie miejsce, wyczuć ruchy możliwej deterytorializacji, odnaleźć w niej możliwe linie ujścia, wypróbować je, tu i ówdzie dokonać sprzężeń przepływów, segment po segmencie sprawdzić kontinua intensywności, w odwodzie mając zawsze pewne poletko nowej ziemi. Drobiazgowo ustosunkowując się do każdej z warstw, zdolamy oswobodzić w niej linie ujścia, udrożnić kanały i umożliwić sprzężone przepływy, wydobyć ciągłe intensywności dla CbO. Łączenie, sprzęganie, kontynuowanie: pełen „diagram” przeciw wciąż znaczącym i podmiotowym programom. Jako że tkwimy zawsze w obrębie określonej formacji społecznej, przede wszystkim należy się przyjrzeć jej uwarstwieniu dla nas, w nas, w miejscu, w którym jesteśmy schwytani; delikatnie rozchwiać układ, by obrócił się w stronę płaszczyzny immanencji⁴².*

Nic dziwnego, że po katastrofie z *Bólu głowy* w *Bolimorfii* dochodzi do ponownego eksperymentu. CbO jest bowiem pragnieniem – pragniemy jego samego i przez nie. I nie chodzi tylko o to, że jest ono płaszczyzną spójności oraz stanem immanencji pragnienia, lecz także o to, że nawet zapadając się w pustkę bezwarstwowości czy obfitując w namnażające się warstwy, pozostaje pragnieniem⁴³.

* * *

Wobec tego – by ponowić to pytanie – czy Anecie Grzeszykowskiej udaje się sporządzić Ciało bez Organów? *Black*, *Ból głowy* i *Bolimorfia* ukazują działanie delirycznych ujść prowadzące zarówno do porażki pragnienia, jak i jego zwycięstwa. Należy bowiem pamiętać, że sięga ono także tam, gdzie pragnie się własnego unicestwienia lub tego, co obdarzone mocą unicestwiania⁴⁴. *Skoro między ludźmi odbywa się nieustannie wymiana sił destrukcyjnych, znacznie lepiej w przyjemnych warunkach zniszczyć siebie, niż niszczyć innych⁴⁵* – powiada Deleuze. To, czego doświadczamy dzięki czarnej serii, staje się afektem, bo przecież również nasze ciała są płaszczyzną przepływu intensywności. Dlatego nie należy redukować omawianych filmów do znaczenia, ale otworzyć się na formułę odczytywania przez odczuwanie, a więc zniesienie granicy pomiędzy tym, co intelektualne a tym, co afektywne. Zresztą – jak piszą Deleuze i Guattari – *sztuka jednak nigdy nie jest celem, zawsze jest jedynie narzędziem służącym wytyczaniu linii życia, innymi słowy, wszystkich tych rzeczywistych stawań, które nie kończą się na sztuce, wszystkich tych czynnych ujść, które nie polegają na szukaniu w niej ucieczki czy schronienia, owych pozytywnych deterytorializacji, które nie reterytorializują się w sztuce, lecz unoszą ją ze sobą ku krainom bezznaczeniowości, bezpodmiotowości i bez twarzy⁴⁶*. Dlatego sporządzanie CbO przez Anetę Grzeszykowską to jedna kwestia. Innym, ważniejszym problemem jest to, czy my sami, schwytani w afektywny przepływ między doświadczanym dziełem a rzeczywistością poza nim, mamy wystarczająco dużo środków, odwagi i chęci, żeby zmierzyć się z eksperymentalnym programem schizoanalizy. W końcu o to toczy się gra.

- ¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 179.
- ² Data w każdym z tytułów *plateau* odnosi się publikacji *Skończyć z sądem bożym* Antonina Artauda, w którym wypowiada on wojnę organom.
- ³ G. Deleuze, F. Guattari, dz. cyt., s. 3.
- ⁴ Twórczość Anety Grzeszykowskiej, artystki wizualnej zajmującej się fotografią, filmem i obiektami o charakterze rzeźbiarskim, była dotąd analizowana często z użyciem narzędzi psychoanalitycznych i z naciskiem na Freudowską kategorię *das Unheimliche*. O kwestii niesamowitości w pracach Grzeszykowskiej piszą m.in. Krzysztof Pijarski (*Miłość i dziewczyna*, w: *Love Book*, Fundacja Raster, Warszawa 2011), Stach Szablowski (*Odmienne stany podmiotowości*, „Artpunkt” 2014, nr 22), Agata Araszkiwicz (*Nowy Frankenstein, czyli Grzeszykowska i niesamowitość*, w: *Aneta Grzeszykowska. Halina i Frankenstein*, red. A. Mazur, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2017) czy Adam Mazur (*Poli-morfia. Uwagi o sztuce Anety Grzeszykowskiej*, w: *Aneta Grzeszykowska... dz. cyt.*).
- ⁵ M. Bal. *A gdyby tak? Język afektu*, tłum. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2007, nr 1-2, s. 169.
- ⁶ P. Pisters, *Delirium Cinema of Machines of the Invisible?*, w: *Deleuze and Schizoanalysis of Cinema*, red. I. Buchanan, P. MacCormack, Continuum, London – New York 2008, s. 110.
- ⁷ Zob. V. Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton 1992.
- ⁸ F. Guattari, *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, tłum. P. Bains, J. Pefanis, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 1995, s. 92-93.
- ⁹ G. Deleuze, *Note pour l'edition italienne de Logique du sens*, w: tegoż, *Deux régimes de fous: textes et entretiens 1975-1995*, red. D. Lapoujade, Éditions de Minuit, Paris 2003, s. 60. Cyt. za: M. Gusin, *Logika sensu: Deleuze'a wprowadzenie do psychoanalizy*, „Praktyka Teoretyczna” 2012, nr 5, s. 34.
- ¹⁰ Tamże.
- ¹¹ G. Deleuze, F. Guattari, dz. cyt., s. 185.
- ¹² Tamże, s. 105.
- ¹³ G. Deleuze, F. Guattari, *Anty-Edyp*, tłum. T. Kaszubski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017, s. 129.
- ¹⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, dz. cyt., s. 20-25.
- ¹⁵ *W trakcie pierwszego epizodu, który Freud ogłasza neurotycznym, człowiek od wilków opowiada, że śnił o sześciu czy siedmiu wilkach na drzewie i rysuje pięć z nich. Któż zatem ignoruje fakt, że wilki przychodzą sforą? Nikt poza Freudem (...). Wilki nie mają żadnej szansy, by się uratować, ocalić swoją sforę: od początku jest już przesądzone, że zwierzęta mogą służyć jedynie jako reprezentacja kopulacji rodziców lub odwrotnie – mogą być przez kopulację reprezentowane. Najwidoczniej Freud nic nie wie o fascynacji wywołanej przez wilki, o tym, co znaczący niemy zew wilków, wezwanie do stawania się-wilkiem.* Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, dz. cyt., s. 33-35.
- ¹⁶ A. Kotwasińska, *Intensywna podróż: od psychoanalizy do schizoanalizy kina*, „Praktyka Teoretyczna” 2017, nr 3, s. 374. W tekście tym Kotwasińska opisuje proces przejścia od posługiwania się elementami psychoanalizy do metod schizoanalitycznych na gruncie anglojęzycznej refleksji nad kinem, przywołując przykłady wykorzystania tych drugich w odniesieniu do dwóch filmów z gatunku horroru. Należy on, podobnie jak pornografia, do grupy tzw. gatunków cielesnych, umożliwiających ucieleśnienie widza w doświadczeniu filmowym i stojących się przez to interesującym materiałem dla schizoanalizy. Zob. A. Kotwasińska, *W stronę kina doznań. „Welp” i schizoanaliza*, w: *Feministyczne nowe materializmy: usytuowane kartografie*, red. O. Cielemecka, M. Rogowska-Stangret, <http://e-naukowiec.eu/wp-content/uploads/2018/05/książka-wersja-ostateczna-2.pdf> (dostęp: 12.05.2020). Na temat gatunków cielesnych zob. L. Williams, *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, „Film Quarterly” 1991, nr 44, s. 2-13.
- ¹⁷ Patricia Pisters zaznacza jednak, że w *Kinie* Deleuze odwołuje się dwukrotnie do doświadczenia schizofrenicznego, co jest niejako zapowiedzią schizoanalizy rozwiniętej potem wspólnie z Guattarim. Pierwszy przypadek to zbliżenie twarzy w filmie, które Deleuze łączy z kategorią obrazu-uczucia opisaną w tomie *Obraz-ruch*. Drugi dotyczy analizy dźwięku jako komponentu obrazu w tomie *Obraz-czas* i schizofrenicznego charakteru konwersacji. W ujęciu Pisters wiele aspektów obrazu-czasu bliskich jest doświadczeniu schizofrenicznemu, a jedną z najbardziej wyraźnych zbieżności z delirycznym ujściem jest to, że nawet jeśli coś jest nierzeczywiste, wydaje się bardzo realne. Zob. P. Pisters, dz. cyt., s. 110-112.
- ¹⁸ I. Buchanan, *Introduction: Five Theses of Actually Existing Schizoanalysis of Cinema*, w: *Deleuze and Schizoanalysis... dz. cyt.*, s. 2.

- ¹⁹ Jak podkreśla Agnieszka Kotwasińska, *Kapitalizm i schizofrenię* cechuje quasi schizofreniczne rozszczepienie, widoczne już na poziomie formy, tymczasem *Anty-Edyp* ma jeszcze strukturę drzewiastego ukorzenia właściwego psychoanalizie. W pierwszym z przywołanych tomów Deleuze i Guattari oczyszczają myślenie z psychoanalitycznych naleciałości, konstruując teoretycznie wymagającą krytykę kapitalizmu i psychoanalizy, jednak dopiero w *Tysiącu plateau* wykorzystują strukturę kłączastej wielości z jej logiką skojarzeń. Podczas lektury tej książki czytelnicy i czytelniczki generują maszynowe syntezę w akcie czytania. Zob. A. Kotwasińska, *Intensywna podróż... dz. cyt., s. 372*.
- ²⁰ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, dz. cyt., s. 3.
- ²¹ A. Kotwasińska, *Intensywna podróż... dz. cyt., s. 373*.
- ²² B. M. Kennedy, *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2002, s. 3-5.
- ²³ G. Deleuze, F. Guattari, *Anty-Edyp*, dz. cyt., s. 396.
- ²⁴ I. Buchanan, dz. cyt., s. 13.
- ²⁵ G. Lambert, *Schizoanalysis and the Cinema of the Brain*, w: *Deleuze and Schizoanalysis...* dz. cyt., s. 32-33.
- ²⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, dz. cyt., s. 180.
- ²⁷ A. Zborowska, *Byt i niebycie. Reprezentacja kobiecego ciała w pracach Anety Grzeszykowskiej*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83-84, s. 258.
- ²⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, dz. cyt., s. 192-193.
- ²⁹ W kontekście filmów Grzeszykowskiej oraz schizoanalitycznej propozycji Deleuze’a i Guattariego może pojawić się pytanie o kwestię reprezentacji kobiecego ciała będącego podstawowym medium w pracach artystki, którego to wątku tu nie rozwijam. Zastanawiający może być fakt, że autorzy *Kapitalizmu i schizofrenii* utrzymują, że stworzenie Ciała bez Organów jest związane ze stawaniem-się-kobietą lub wytwarzaniem kobiety molekularnej – kategoriami poddawany krytyce feministycznej. To, w jaki sposób schizoanaliza wchodzi w mariaż z poststrukturalistyczną teorią feminis-
- tyczną i jak realizuje się on w kinie, wyjaśnia Barbara M. Kennedy w *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation* w rozdziale zatytułowanym *Constituting Bodies: From Subjectivity and Affect to the Becoming-woman of the Cinematic*. W największym skrócie chodzi o to, że w ujęciu Deleuze’a i Guattariego stawanie-się-kobietą wymaga redefinicji kategorii kobiecości, która nie może być analizowana z perspektywy esencjalizmu czy opozycji binarnych. Nieistotne są także kwestie polityczne i biologiczne, związane z podmiotowością i znaczeniowością, gdyż te kategorie schizoanaliza całkowicie porzuca. Jeśli bowiem przyjmujemy, że kobiecość wiąże się z podmiotowością, to należy dokonać zmiany w rozumieniu kategorii „kobieta”, aby mogła ona funkcjonować również poza teleologiczną pozycją polityczną. Zob. B. M. Kennedy, dz. cyt., s. 84-107.
- ³⁰ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, dz. cyt., s. 10-11.
- ³¹ A. Zborowska, dz. cyt., 262.
- ³² Tamże, s. 191.
- ³³ Tamże, s. 204-218.
- ³⁴ Tamże, s. 226.
- ³⁵ Tamże, s. 227.
- ³⁶ G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 111.
- ³⁷ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, dz. cyt., s. 193.
- ³⁸ Tamże, s. 191-192.
- ³⁹ Tamże, s. 197.
- ⁴⁰ Tamże, s. 191.
- ⁴¹ M. Bał, dz. cyt., s. 167.
- ⁴² G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, dz. cyt., s. 193.
- ⁴³ Tamże, s. 197-198.
- ⁴⁴ Tamże, s. 198.
- ⁴⁵ Cytat ten przywołuje za Philipem Goodchildem Rosi Braidotti. Zob. R. Braidotti, *Etyka stawania-się-niewykrywalnym*, tłum. J. Bednarek, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012, s. 308.
- ⁴⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, dz. cyt., s. 226.

**Katarzyna
Oczkowska**

Krytyczka, niezależna kuratorka, historyczka sztuki. W Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk obroniła doktorat poświęcony analizie serii fotograficznych autorstwa Agnieszki Brzeżańskiej, Anety Grzeszykowskiej oraz Ireny Kallickiej. Autorka monografii naukowej *Żakłócone spojrzenie. Fotografia i strategie widzenia* (2017).

Bibliografia

- Bal, M.** (2007). A gdyby tak? Język afektu (tłum. M. Maryl). *Teksty Drugie*, (1-2), ss. 165-188.
- Braidotti, R.** (2012). Etyka stawania-się-niewykrywalnym (tłum. J. Bednarek). W: A. Gajewska (red.), *Téorie wywrótowe. Antologia przekładów* (ss. 289-322), Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Buchanan, I.** (2008). Introduction: Five Theses of Actually Existing Schizoanalysis of Cinema. W: I. Buchanan, P. MacCormack (red.), *Deleuze and Schizoanalysis of Cinema* (ss. 1-14), London – New York: Continuum.
- Deleuze, G.** (2007). *Negocjacje. 1972-1990* (tłum. M. Herer). Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP.
- Deleuze, G.** (2008). *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas* (tłum. J. Margański). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Deleuze, G.** (2011). *Logika sensu* (tłum. G. Wilczyński). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Deleuze, G., Guattari, F.** (1999). Percept, afekt i pojęcie (tłum. P. Pieniążek). *Sztuka i filozofia*, (17), ss. 10-26.
- Deleuze, G., Guattari, F.** (2015). *Tysiąc plateau*. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- Deleuze, G., Guattari, F.** (2017). *Anty-Edyż* (tłum. T. Kaszubski). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Guattari, F.** (1995). *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm* (tłum. P. Bains, J. Pefanis). Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.
- Gusin, M.** (2012). Logika sensu: Deleuze'a wprowadzenie do psychoanalizy. *Praktyka Teoretyczna*, (5), ss. 33-48.
- Kennedy, B. M.** (2002). *Deleuze and Cinema. The Aesthetics of Sensation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kotwasińska, A.** (2017). Intensywna podróż: od psychoanalizy do schizoanalizy kina. *Praktyka Teoretyczna*, 3 (25), ss. 371-383.
- Kotwasińska, A.** (2018). W stronę kina doznań. „Welp” i schizoanaliza. W: O. Cielemecka, M. Rogowska-Stangret (red.), *Feministyczne nowe materializmy: usytuowane kartografie*. Lublin: E-naukowiec.
- Lambert, G.** (2008). Schizoanalysis and the Cinema of the Brain. W: I. Buchanan, P. MacCormack (red.), *Deleuze and Schizoanalysis of Cinema* (wyd. 1, ss. 27-38), London – New York: Continuum.

- Pisters, P.** (2008). Delirium Cinema of Machines of the Invisible? W: I. Buchanan, P. MacCormack (red.), *Deleuze and Schizoanalysis of Cinema* (ss. 102-115), London – New York: Continuum.
- Sobchack, V.** (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: University Press.
- Williams, L.** (1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess, *Film Quarterly*, 44 (4), ss. 2-13.
- Zborowska, A.** (2013). Byt i niebycie. Reprezentacja kobiecego ciała w pracach Anety Grzeszykowskiej. *Kwartalnik Filmowy*, (83-84), ss. 256-266.

Keywords:

schizoanalysis;
 Body without
 Organs;
 Aneta
 Grzeszykowska;
 Gilles Deleuze;
 video;
 Félix Guattari

Abstract

Katarzyna Oczkowska

Aneta Grzeszykowska's Schizoanalytic Preparing a Body without Organs

The starting point of the text are three short films by visual artist Aneta Grzeszykowska: *Black* (2007), *Ból głowy* (*Headache*, 2008) and *Bolimorfia* (*Painmorphia*, 2008), analyzed from the perspective of the Gilles Deleuze and Félix Guattari's schizoanalysis, whose materialistic and transcendental program they proposed in *Capitalism and Schizophrenia*. The central problem in the essay is Body without Organs, the basic object of schizoanalytic practice, which draws on a new concept of the unconscious and the production of desire. The text attempts to determine whether the embodiment of the artist's experimental films allows her to prepare a Body without Organs, and, secondly, how the spectator experiences it affectively. In Deleuze and Guattari's view, the affect is a basic element of modern cinema.