

Deleuze i Artaud: anti-reprezentacijski teatar

1. UVOD

U kontekstu odnosa između filozofije i kazališta, Gilles Deleuze je poznat kao filozof koji dolazi najbliže prepoznavanju specifično teatarske struje u modernoj filozofiji. O Deleuzeovoj filozofiji i umjetnosti već su napisani mnogi kritički radovi. Umjetnost je postala „Drugo“ filozofije. Deleuzeove misli o slikarstvu, kinematografiji, književnosti i glazbi kretale su se u smjeru stvaranja novih koncepata, kao i istraživanja drugih područja izvan filozofije. Međutim, u tim kritičkim djelima kazalište je uvijek odsutno. On je već u seriji intervjua za francusku televiziju pod imenom „L'Abécédaire de Gilles Deleuze“ (1988–1989) objasnio svoju nezainteresiranost kazalištem: „Kazalište je predugačko, i previše disciplinirano“, to je „umjetnost koja ostaje ukopana u sadašnjosti i u svakodnevnim pitanjima, nikada ne napredujući izvan dimenzija sadašnjosti.“ Ipak, kad čitamo Deleuzea, kazalište je prisutno svugdje.

Razlika i ponavljanje (Différence et Répétition, 1968) bavi se kritikom reprezentacije. Deleuze ovdje govori o kostimima, maskama, dvojnicima, o drami i „metodama dramatizacije“, o kazalištu okrutnosti, Artaudovom kazalištu, filozofskom kazalištu, kazalištu budućnosti. Konačno, postavlja opoziciju između „teatra reprezentacije“ i „teatra repetitive“. Teatar repeticije može proizvesti iskustvo „čistih sila i dinamičnih linija koje djeluju bez posredovanja uma.“ U *Anti-Edipu (L'anti-Oedipe, 1972)* pak ističe da nesvjesno ne konstituira teatar, poput antičke tragedije, već tvornicu, stroj za proizvodnju, te odbacuje svaki oblik mimeze ili imitacije. U *Što je filozofija? (Qu'est-ce que la philosophie?, 1991)* Deleuze i Guattari raspravljaju o „konceptualnim personama“ te se pozivaju na primjere Sokrata, Zaratustre, Edipa, Don Juana. Drugi dio knjige *Superpositions (1978)*, napisane u suradnji s redateljem Carmelom Beneom, sastoji se od eseja pod naslovom „Jedan manifest manje“ („Un manifeste de moins“, 1997), u kojem Deleuze govori o Beneu i kazalištu te o njihovom odnosu s onim što naziva „minorna književnost“,¹ a naposljetku se pita kako

definirati „minorno kazalište“. Deleuze kasnije analizira četiri Beckettove televizijske drame u eseju naslovljenom „L'Épouse“ (1992) u kojem nastavlja definirati koncept „minornog kazališta“. U navedenim djelima, predlaže pojmove poput: „mouvement“, „différence“, „répétition“, „relation“, „minoration“, „variation“, „devenir“, „conjonction“, „épuisement“, „inclusion“ – koji, tako izmješteni, omogućuju promišljanje suvremenog teatra na drugačiji, inventivniji i manje izoliran način. Promišljanje o ovim tekstovima omogućit će nam da iz konkretne kazališne prakse produbimo dijalog s Deleuzeovom mišlju, kao i razumijevanje koje danas imamo o njoj (Chevallier, 2015: 10).

S obzirom na njegovo neortodoksno čitanje Kafke, enciklopedijsko poznavanje kinematografije i glazbe, možemo zamisliti Deleuzea kao izvanrednog člana publike, što je talijanski glumac i redatelj Carmelo Bene i potvrdio kad ga je opisao kao „lucidnog poznavatelja kazališta“ (Cull, 2009: 1). Pa ipak, osim Deleuzeovog angažmana s Beneom, postoji vrlo malo materijala za rad – barem na prvi pogled. Ako su kazalište i izvedbene umjetnosti bile od interesa Deleuzeu, zašto nije pisao više o toj tematici, pogotovo s obzirom na njegov i Guattarijev izravni kontakt sa suvremenim praktičarima za vrijeme jačanja performansa u 1960-ima i 1970-ima? Iako umjetnosti često imaju privilegiranu poziciju u njegovoj filozofiji kao mjesta „temelnog susreta“, Deleuze je imao kompleksnu, čak i problematičnu vezu s performansom. Iako su se povijesno „teatar“ i „izvedba“ često koristili kao suprotni termini, ovdje ću „izvedbu“ koristiti kao krovni termin koji označava izvedbene umjetnosti, te inkorporira teatar kao potkategoriju.

Ne možemo ignorirati ni Deleuzeovo favoriziranje kinematografije pred kazalištem. Npr. u

„minorna književnost“ ima tri osnovne karakteristike: prva je deterritorijalizacija jezika: „minorna književnost ne dolazi iz jezika manjine, već je to ono što manjina konstruira unutar glavnog jezika“ (16). Druga je vezanost pojedinca za političku neposrednost, drugim riječima, u minornoj književnosti „sve je političko“ (17). Treća karakteristika je kolektivno dioništvo (franc. *agencement*, engl. *assemblage*) iskazivanja, tj. u minornoj književnosti „sve preuzima kolektivnu vrijednost“ (17). Kafkin rad pomaže razviti ta tri uvjeta i po svom sadržaju i po formi, zbog toga što je Kafka i sam bio dio manjine unutar manjine (češki Židov u Austro-Ugarskoj Monarhiji).

¹ U knjizi *Kafka: Toward a Minor Literature (Kafka: Pour une Littérature Mineure, 1975)* Deleuze i Guattari pokušavaju proizvesti manifest „minorne književnosti“. Autori sugeriraju da

L'Abécédaire de Gilles Deleuze (1988–1989) on primjećuje da kazalište, uz određene izuzetke, ne pruža priliku za „susrete“ (Cull, 2009: 2). Također, u *Cinema 2: The Time-Image* (1989), tvrdi da film može uhvatiti „razgovor za sebe“; „tijek slobodnog, asocijativnog, otvorenog diskursa rudimentarne društvenosti“ na način koji kazalištu izmiče (Bogue, 2003: 194). Na pozornici ne postoji ekvivalent okakamere koji ima sposobnost otkrivanja neljudskih gledišta i *deteritorijalizacije* oka i uha gledatelja. Ideja teatralnosti u Deleuzeovom i Guattarijevom radu pojavljuje se u *Anti-Edipu* kao figura psihoanalitičkog određenja žudnje. „Shizoanaliza“, s druge strane, nesvjesno vidi kao tvornicu. Međutim, u ovom slučaju, samo određeno, reprezentacijsko kazalište postaje meta Deleuzeove kritike. Ipak, uz pumniji pregled može se tvrditi da njegova misao ne samo da usvaja misao izvedbe, već i da kritički intervenira u polje izvedbenih umjetnosti te nudi novu viziju izvedbe kao vitalne filozofske i političke sile. Riječima Martina Puchnera:

Očito, kazalište ovdje nije jednostavno metafora ili komunikacijsko sredstvo, već leži u središtu Deleuzeovog projekta, određujući njegove termine, konstrukcije i argumente. (Puchner, 2002: 524)

Unatoč sve većem općenitom interesu za proučavanje Deleuzeovog rada, treba napomenuti da je *Superpositions* (1978; kratka knjiga koja kombinira njegove eseje o kazalištu i scenarij Carmela Benea) jedan od rijetkih Deleuzeovih tekstova koji ostaju neobjavljeni na engleskom u svom izvornom obliku. Također je zanemarena i važnost teatroloških i dramaturških koncepata njegove ontologije (Cull, 2009: 4). Vrijedi spomenuti i Deleuzeovu posljednju knjigu objavljenu prije smrti, zbirku eseja pod naslovom *Critique et clinique* (1993), u kojoj, između ostalog, piše o Alfredu Jarryu kao kritičaru kazališta realizma koji je odigrao veliku ulogu u evoluciji modernog kazališta. Jarryeve ideje, eksperimenti i potraga za alternativom realizmu učinili su ga prethodnikom *teatra okrutnosti* i *teatra apsurdna*. Artaud je 1926. godine osnovao „Kazalište Alfred Jarry“, koje je bilo pod utjecajem nadrealizma i teatra apsurdna, te je bilo temeljno za njegovu teoriju o teatru okrutnosti. Deleuze također sugerira da je Jarry bio neprepoznati prethodnik Martina Heideggera zbog toga što su obojica bili angažirani oko zadatka odlaženja iznad metafizike. U kontekstu izvedbenih umjetnosti, jedan od najznačajnijih Deleuzeovih tekstova je *Jedan manifest manje* (*Un manifeste de moins*, 1997), koji možemo iskoristiti za pregled Deleuzeovog angažmana s izvedbom i izvedbenošću. Taj esej bavi se konceptima i debatama koje su ključne ne samo za studije izvedbe (eng. *performance studies*), već i za Deleuzeov filozofski projekt u cjelini: pitanje odnosa između prisutnosti i reprezentacije, tijela i jezika, te ideje kretanja ili varijacije kao ontološkog i političkog procesa.

2. IZMEĐU KAZALIŠTA I FILOZOFIJE

Odnos između kazališta i filozofije važna je tema u Deleuzeovom prvom većem djelu, *Razlika i ponavljanje*. To je gusto pisano djelo usmjereno protiv većeg broja do tada postojećih filozofskih škola i doktrina. U srži ovog projekta je pokušaj kritike svih filozofija utemeljenih na opoziciji između identiteta i razlike. Takva filozofija može se pronaći kroz cijelu filozofsku tradiciju, od Platona i Aristotela do Descartesa, ali Deleuze njezin najbolji primjer vidi u Hegelu. Princip identiteta i njegove suprotnosti, razlike – nameće svijetu stabilan kalup esencija: ili ste X ili, ako niste X, tada ste ne-X. Umjesto ovakve rigidne sheme, Deleuze favorizira svjetonazor utemeljen na „tokovima“ (Puchner, 2010: 166).

Deleuze razvija takav svjetonazor zamjenjujući shemu identiteta i razlike shemom utemeljenom na ponavljanju. Da bi došlo do toga, pojam ponavljanja mora se istrnuti iz svoje pokornosti identitetu tako da više ne označava ponavljanje istoga, već ponavljanje s razlikom. Samo tako ponavljanje može postati sila promjene, razvoja i diverzifikacije, anticipirajući Deleuzeovu kasniju filozofiju nomadskog lutanja i *rizomatičnih* mreža. Hegel je bio blizak Deleuzeovom projektu: njegova je filozofija također bila filozofija promjene i razvoja, a ono što je vodilo ovu promjenu bio je oblik razlike, tj. sila negacije. Međutim, ova hegelijanska negacija Deleuzeu je upravo primjer razlike stavljene u službu višeg identiteta umjesto u službu „pluralnosti koja se širi“. S druge strane, ponavljanje-s-razlikom kakvo on zamišlja, jest razlika koja dislocira identitet, stvarajući seriju ponavljanja koja nije vezana uz princip identiteta (Puchner, 2010: 167).

Deleuze se oslanja na dva jednako važna saveznika: Kierkegaarda i Nietzschea. Kierkegaardom se ne bavi detaljno, već se poziva na njega u ključnim momentima, hvaleći njegov imaginativni tekst *Ponavljanje* (*Gjentagelsen*, 1843) kao književni i filozofski pristup koji uspijeva osloboditi ponavljanje od identiteta. Druga referentna točka mu je Nietzscheova doktrina „vječnog povratka“. Deleuzeova teorija ponavljanja može se shvatiti kao dugi komentar na Nietzscheovo ili Zaratustrino proročanstvo o *vječnom povratku*. Deleuze pažljivo naglašava da vječno vraćanje ne označava vraćanje istoga, već dozvoljava pojavu razlike. Upravo uslijed analiziranja Kierkegaarda i Nietzschea kao filozofa ponavljanja, Deleuze se susreće s dramatičnom prirodom njihove filozofije. Prvo primjećuje da oni predstavljaju svoje koncepcije različitosti kroz figure ili likove, koje naziva „herojima ponavljanja“: Abraham (*Strah i drhtanje*, 1843) i Zaratustra (*Tako je govorio Zaratustra*, 1883–1885). Ovo čini njihovu filozofiju „idejom kazališnog čovjeka, idejom redatelja“ (Puchner, 2010: 168). Međutim, kako to da filozofi mogu biti i ljudi

kazališta, i kako će se njihova filozofija odnositi prema kazalištu? Ovdje Deleuze isključuje dva moguća odnosa: prvo, pothvat „filozofskih refleksija o kazalištu“, specifično, „u maniri Hegela“, te drugo, stvaranje „filozofskog kazališta“. Njemu su obje mogućnosti od ograničenog interesa, pa nudi treću opciju: „Oni [Kierkegaard i Nietzsche, op. a.] su u filozofiji izumili nevjerojatan ekvivalent teatra, te time osnovali teatar budućnosti, a u isto vrijeme i novu filozofiju“ (Deleuze, 1968: 17). Teatar nije objekt filozofskog proučavanja, kao što je bio još od Aristotelova vremena. Deleuze ne zamišlja filozofski teatar kakav su mnogi prerađivači Platonovih drama željeli stvoriti. Umjesto toga, on vidi Kierkegaarda i Nietzschea kao mislioce koji „žive problem maski“, koji stvaraju teatre budućnosti a koji su ujedno i filozofije. Zaratustra je „zamišljen potpuno unutar filozofije, ali također potpuno za scenu. Sve u njemu je zvučnost, vizualnost, podvrgnuto kretanju, pokretu i plesu“ (Deleuze, 1968: 18). Deleuze čak primjećuje da Zaratustra počinje kao dramatizacija Empedokla. Naposljetku, prepoznaje da ni Kierkegaard ni Nietzsche nisu bili zainteresirani za realizaciju svoje vizije teatralne filozofije na pozornici. Njihov teatar bio je teatar budućnosti, teatar filozofije.

Uzmemo li u obzir važnost Hegela za tradiciju teatralne filozofije od Kierkegaarda naovamo, korisno je razumjeti zbog čega točno Deleuze pridaje ograničenu vrijednost Hegelovoj upotrebi drame. Hegel je, čak i dok je imao naviku reducirati teatar na status objekta filozofskog istraživanja, također pokušao dati teatru ulogu u svojoj filozofiji. Iako je Hegel važan jer se koristi teatom u svojoj filozofiji, Deleuze smatra da on to radi na pogrešan način jer se koristi teatom za reprezentaciju koncepata. Reprezentacija je Deleuzeu negativan termin: u činu reprezentiranja, ono što se reprezentira dobiva prethodni status, koji se tada potvrđuje činom same reprezentacije. Na taj je način reprezentacija uvijek usmjerena prema principu identiteta: u činu reprezentacije potvrđuje se identitet (i stoga originalni status) onoga što se prikazuje. Sama distinkcija između reprezentacije i onoga što se reprezentira slaže se s principom identiteta: reprezentacija ne dodiruje niti dislocira identitet onoga što se prikazuje, već ga zapravo potvrđuje.

Deleuze je ovakva koncepcija potpuno pogrešno tumačenje teatra. Teatar ne bi trebao predočavati ideje. Teatar reprezentacije ideja je samo pseudo-teatar, „lažni teatar, lažna drama, lažno kretanje“ (Deleuze, 1968: 18). Pravi teatar podrazumijeva „maske“ iza kojih se ne skrivaju nikakve esencije, koje govore jezik čistih „gesta“ (Deleuze, 1968: 19). Sve ovo ne pripada području reprezentacije nego ponavljanja. Pod ponavljanjem Deleuze možda misli na proces uvježbavanja (francuska riječ za „pokus“ je *répétition*), ali još važniji je njegov program konceptualizacije teatra općenito kao

umjetnosti posvećene obliku ponavljanja koje više nije povezano s identitetom (reprezentacijom koncepta) te umjesto toga otvara beskrajnu seriju ponavljanja. On zamišlja prazan kazališni prostor koji je „popunjen, determiniran znakovima i maskama te unutar kojeg glumac glumi ulogu koja se referira na druge uloge“ (Deleuze, 1968: 19). Uz identitet i reprezentaciju, ponavljanje također uklanja fiksaciju na esenciju. U tom teatrološkom scenariju maske više ne skrivaju esencije, nego još maski; uloge se ne referiraju na prethodno utvrđene likove, nego na druge uloge. Teatar ovdje više nije sredstvo za reprezentaciju, nego tehnika za stvaranje beskrajnih serija ponavljanja (Puchner, 2010: 169).

Koncept teatra koji Deleuze razvija ostaje nejasan, ali može se konkretizirati poveznicom s teatrologom koji je igrao važnu ulogu u Deleuzeovom razmišljanju: Antoninom Artaudom. Kod Deleuzea i drugih teatralnih filozofa uvijek možemo specificirati njihove često shematične koncepcije teatra tako da ih povežemo s postojećim teatrima kojima su bili inspirirani ili zgroženi. U slučaju Platona, to se desilo s grčkom tragedijom i komedijom; u slučaju Kierkegaarda, s osamnaestostoljetnom operom i devetnaestostoljetnom dramom; u slučaju Nietzschea, s njegovim zaokretom protiv Wagnera. Možemo navesti dvije ideje o kazalištu koje Deleuze dobiva od Artauda: koncepcija teatra bez reprezentacije i teatar ponavljanja. Deleuze podsjeća na Artauda dok govori o teatru „čistih sila, dinamičnih tragova u prostoru koji djeluju na duh bez medijacije“ (Deleuze, 1968: 19). Deleuze je također fasciniran „Artaudovim kricima“ koje se ne može razumjeti (Deleuze, 1968: 264). Međutim, najviše od svega Deleuze je zaintrigiran Artaudovim *Kazalištem okrutnosti* (*Le Théâtre de la cruauté*, 1933) koje shvaća kao rigorozni pokušaj zamišljanja kazališta koje bi, umjesto na reprezentaciji, bilo utemeljeno na „gravitacijskom kretanju koje direktno dodiruje organizam“, kazalište „bez autora, bez glumaca i bez subjekata“ (Deleuze, 1968: 282).

Osoba koja je prepoznala važnost ove vrste anti-reprezentacijskog teatra u Deleuzeovoj knjizi bio je Foucault, čiji osvrt, naslovljen „Theatrum Philosophicum“ (1970), promiče tvrdnju da u tom teatru „susrećemo, bez ikakvog traga reprezentacije (kopiranja ili imitiranja), ples maski, krikove tijela te gestikulaciju ruku i prstiju“ (Foucault, 1997: 220). Odbacivanjem reprezentacije također se nameće pitanje o tome kako Deleuze zamišlja odnos između teatra i filozofije. Stoga ne začuđuje da on pokušava pronaći teatar koji ne predstavlja ideje nego „inkarnira Ideju“ (Deleuze, 1968: 282). Za Deleuzea, Artaud postaje heroj „razmišljanja bez slike“, a to također znači bez reprezentacije (Deleuze, 1968: 192).

U isto vrijeme, Artaud strogo odbacuje mehaničko ponavljanje (ponavljanje identičnog, kao što bi Deleuze rekao) te umjesto toga zamišlja teatar

serija ponavljanja koje se beskrajno preobraćuju. Upravo to odbacivanje mehaničkog ponavljanja stoji u pozadini njegovog zloglasnog i često pogrešno shvaćenog napada na dramsku književnost i sve vrste pisanja: „Pisanu poeziju isplati se pročitati jednom, a zatim je treba uništiti“ (Artaud, 1956: 93). Dramska remek-djela imaju efekt centriranja teatra oko točke fiksacije. Umjesto toga, Artaud zamišlja scensko pisanje u stilu hijeroglifa koje se ne bi pokoravalo književnom principu identiteta, nego bi bilo podvrgnuto teatralnim razlikama. Najpogodnije sredstvo za stvaranje teatralnih razlika su geste. Dok je književnost okamenjena i mrtva, kazalište uzima formu „gesta koje se nikada ne mogu reproducirati dva puta“ (Artaud, 1956: 94). Uvelike u duhu Deleuzea, Artaud želi pročistiti teatar od svih posredničkih i reprezentativnih dimenzija, koristeći teatar da nekako „dodirne život“ direktno (Artaud, 1956: 18). Artaud nije osigurao Deleuzeu primjer uspješne teatralne prakse; on je bio vizionar koji je artikulirao svoju koncepciju teatra ponavljanja manifestima i pismima te samo povremeno na pozornici. Možda se sličnost između njih dvojice temelji na činjenici da je i Artaud bio manje zainteresiran za osnivanje kazališta, a više za stvaranje filozofskog ekvivalenta kazalištu.

Deleuzeovski pristup izvedbi stoga ne može zaobići veliki utjecaj koji je Artaud imao na Deleuzeovo i Guattarijevo razmišljanje o tijelu, posebno kroz ideju „tijela bez organa“. Artaudova nesklonost prema organima tijela usmjerena je protiv njihova sudioništva u organiziranom totalitetu ili organizmu. U svojoj pjesmi „Završiti s Božjim sudom“ (*Pour en finir avec le Jugement de Dieu*, 1948) Artaud objavljuje rat organima tijela. Njemu su organizmi neprijatelji tijela zbog toga što prenose sliku organskog tijela koje osporava: *dioništvo* kojim vladaju sastavni organi podčinjeni principu tjelesnog jedinstva. Artaud želi da se prestanemo oslanjati na organe u kontekstu piramidalne hijerarhije u kojoj glavni organ, mozak, regulira i kontrolira ostatak tijela (Sauvagnargues, 2013: 58). Koncept tijela bez organa Deleuze smješta na presjeku shizofrenije, tjelesnosti i misli, a shizofreniju smatra iskustvom konačnog intenziteta koje izmiče dogmatskim modusima uobičajenog iskustva, te koje Artaudovu poeziju pomaže „gurnuti“ do granica jezika na subliman način (Sauvagnargues, 2013: 115). Deleuze i Guattari preuzimaju Artaudovo tijelo bez organa kao pojmovni temelj za svoj anti-edipovski projekt. Umjesto edipovskog modela, tijelo bez organa pruža model žudnje kao čiste, samo-začete pozitivnosti nesputane manjkom ili odsutnošću, „otvorenom serijom pozitivnih intenziteta, koji nikada ne konstituiraju konačni ekvilibrij nekog sistema, već neograničeni broj meta-stabilnih položaja kroz koje subjekt prolazi“ (Deleuze i Guattari, 1983: 26).

U Deleuzeovom kasnijem radu teatar dobiva manju ulogu, iako su se on i Guattari nastavili često

referirati na dramu i kazalište. U kasnijoj fazi fiksacija im je bila usmjerena na vrlo određenu dramu i lik: Edipa. Teatar kakvim ga je predstavljao Edip postao je objekt kritike. Freudova psihoanaliza pozivala se ne samo na drame poput *Kralja Edipa* i *Hamleta*, nego je i zamišljala psihoanalitički teatar identifikacije (s figurama) i reprezentacije (npr. kompleksa); to je bio teatar koji prikazuje strogo osobnu dramu, „privatni“ i „intimni teatar“ (Deleuze i Guattari, 1983: 49, 271). Za razliku od Freuda, Deleuze i Guattari uvode impersonalnu, depersonaliziranu figuru shizofrenika, uz marksističku koncepciju proizvodnje. Nesvjesno, kažu, nema ništa s kazalištem, kao što je Freud pretpostavio, nego s tvornicom. Stoga, nova metafora ove anti-edipovske filozofije postaje stroj (Deleuze i Guattari, 1983: 307). Artaud im nastavlja biti važna figura, ali iz drugih razloga: on prestaje funkcionirati kao vizionar teatra te postaje anti-edipovski shizofrenik (Puchner, 2010: 170). Philippe Mengue npr. ističe da postoji duboko slaganje između Artaudove kritike kazališta reprezentacije i Deleuzeove kritike psihoanalize, „u ime vitalnosti shizofrenog (deteritorijalizirajućeg) procesa i života“ (Mengue, 2018: 11).

3. DELEUZE I IZVEDBENE UMJETNOSTI

Unutar filozofije postoji dugačka tradicija anti-teatralnosti i može se reći da neki aspekti Deleuzeove misli reproduciraju tu tradiciju. *Anti-Edip* je vjerojatno njegova najizravnija anti-teatarska knjiga zbog toga što se temelji na premisi da postoji neka „tajanstvena veza između psihoanalize i teatra“, dok je psihoanaliza ujedno glavna meta kritike u knjizi (Deleuze i Guattari, 1983: 305). Međutim, ono što je ovdje na udaru kritike nije stvarno kazalište, nego psihoanalitička upotreba kazališnog modela ili metafore radi prikaza nesvjesnog: „Nesvjesno kao pozornica“ (Deleuze i Guattari, 1983: 305). Po njihovu mišljenju, psihoanaliza reducira proizvodnju nesvjesnog na kazališne reprezentacije, koje se razumiju kao oblici odsutnosti ili manjka. Nadalje, Deleuze i Guattari aludiraju na kazališne primjere identifikacije publike s likom kao na jedan od načina na koji se „mehanizam represije“, tj. edipovski mit kontinuirano pojačava.

Ipak, kao što neki autori primjećuju, *Anti-Edip* je manje optužnica protiv teatra, a više izjava podrške onim praktičarima koji rade na tome da poljuljaju koncept teatra kao reprezentacije. „Ako nesvjesno nije teatar reprezentacije, tada ni teatar (kao umjetnost drame) ne smije to biti“ (Khalfa, 2003: 79). Deleuze je već nagovijestio interes za ne-representacijsko kazalište u djelu *Razlika i ponavljanje*, ali tek će 1978. godine taj interes pronaći puni izraz u eseju „Jedan manifest manje“ („Un manifeste de moins“, 1997). U ovom tekstu tvrdi da teatar nije

reprezentacijski, nego da nudi mogućnosti za susrete s ne-reprezentacijskom silom „kontinuirane varijacije“ ili razlike po sebi. Ovdje možemo vidjeti početnu definiciju diferencijalne prisutnosti u izvedbi: moment kontakta s realnim shvaćen kao postajanje a ne kao bivanje, što Deleuze asocira s „minornim“ kazalištem, odnosno onim koje stavlja različite elemente kazališta – jezik, geste, kostime i rekvizite – u kontinuiranu varijaciju, kroz proces „oduzimanja“ ili „amputacije“ (Deleuze, 1997). Dok u konvencionalnom kazalištu prevladava tendencija da se brzina i sporost izvedbe podčine organizacijskim oblicima sadržaja i dijaloga, te da se naglase likovi, minorno kazalište traga za afirmacijom primarnosti kontinuirane varijacije nad fiksnim reprezentacijama subjekata, objekata i koherentnoga fikcionalnog svijeta.

Za Deleuzea nema fundamentalne diobe umjetnosti i života, ili estetike i ontologije. Proživljeno iskustvo nije ništa stvarnije od estetskog iskustva, niti je kazalište puka ilustracija sila razlike kojima Deleuze pridaje ontološki prioritet (Zepke, 2005: 3). Na taj način „Jedan manifest manje“ možemo čitati u kontekstu autorova širega filozofskog projekta, a pojam kontinuirane varijacije minornog kazališta uz ideju života koji je konstituiran postajanjima umjesto bivanjima, procesom umjesto supstancom. Ipak, važno je naglasiti da Deleuzeu ne postoje minorna kazališta, već samo različite upotrebe kazališta i njihovih elemenata koje možemo zvati minornima. Deleuze tvrdi da Carmelo Bene konstituirao minornu upotrebu kazališta jer upotrebljava trojnu metodu oduzimanja koja uklanja „elemente Moći“ iz kazališta – eliminišući ujedno reprezentacije moći i reprezentaciju kao moć da bi oslobodila kretanje razlike. To oduzimanje (ili amputacija) konstituirao ono što Deleuze također zove proces „minimizacije“.

Susret Benea i Deleuzea sredinom 1970-ih bio je koristan za obojicu autora: dok Deleuze u Beneu pronalazi *prisutnost*, materijalizaciju određenih koncepata koje je Deleuze razvio, Bene u Deleuzeu pronalazi odgovarajući filozofski horizont (Pirisino, 2020: 1). Deleuze u Beneovom teatru prepoznaje određeni lik i tehniku za njegovo postizanje: lik je nestabilnost elemenata koji ga čine, skup „kontinuiranih varijacija“; tehnika je „redukcija“. Ovaj koncept prva je prekretnica u izlasku iz shema reprezentacije i mišljenja. Pod „redukcijom“ se podrazumijeva operacija koju Bene izvodi nad svim komponentama fikcije i spektakla (Pirisino, 2020: 6). Bene želi kazališno iskustvo učiniti apsolutnim, bez ograničenja interpretacije, kroz operaciju *deteritorijalizacije* (Pirisino, 2020: 7).

Deleuze nadalje tvrdi da Beneovo minorno kazalište odstupa od onoga što naziva „pravilo većine“. Pod vladavinom ovog pravila, grupe poput „žena, djece, Juga, trećeg svijeta, itd.“ (Deleuze, 1997: 255) unatoč svojoj brojnosti konstituiraju se

kao podčinjene manjine u odnosu na standardno mjerilo: tobožnji univerzalni model Čovjeka, koji zapravo predstavlja specifično „bijelog“ kršćanskog, „prosječnog-muškog-odraslog-stanovnika suvremenih američkih ili europskih gradova“ (Deleuze, 1997: 253). Njemu političko kazalište ne bi bilo kazalište kojem je cilj prikaz tih manjina, ili prikaz konflikata između muškaraca i žena, ili prvog i trećeg svijeta. Umjesto toga, revolucionarno kazalište otkriva kontinuiranu varijaciju koja leži u temelju ovih reprezentacijskih opozicija. Konflikat, kaže on, „već su normalizirani, kodificirani, institucionalizirani. Oni su 'proizvodi'. Oni su već reprezentacija koja se može puno bolje prikazati na pozornici“ (Deleuze, 1997: 252). „Kao zamjenu za reprezentaciju konflikata Bene predlaže *prisutnost* varijacije“ – primjer kako nam kazalište može pomoći da u revolucionarni proces uključimo ono što Deleuze zove *postajanje-minornim*.² Beneovo kazalište ne-reprezentacije, kako tvrdi, ima kapacitet „da potencijalnost učini prisutnom i aktualnom“ (Deleuze, 1997: 254). Suzbijanje razlike, ili neuspjeh da se prisutnost potvrdi kao kontinuirana varijacija, i etički je i estetski problem, zato što je Deleuzeu afirmacija razlike najviša vrijednost, bez obzira radi li se o filozofiji, književnosti, kazalištu, znanosti ili politici.

4. OKONČATI S REPREZENTACIJOM

U *Razlici i ponavljanju* (*Différence et Répétition*, 1968), Deleuze locira podrijetlo teatra bez reprezentacije u teatarskoj tradiciji unutar filozofije, a kao primjer mu služe Nietzsche i Kierkegaard. Rekonstruirajući filozofiju kao neposredno djelovanje, Nietzsche i Kierkegaard „stvaraju nevjerovatan ekvivalent kazalištu unutar filozofije“, čime ne samo da utemeljuju novu filozofiju, nego i „teatar

² U „One Less Manifesto“ (1997), piše: „postajanje-minornim' je cilj, cilj koji se tiče svakog“ (Deleuze, 1997: 255). Stoga, to je proces koji virtualno uključuje svakoga pa samim time može biti osnovni modalitet univerzalističke politike. Status minornosti sadržava u sebi odstupanja ili varijacije u odnosu na perspektivu kao značenje neprebrojivog skupa članova koji se ne uklapaju u dominantni model. Minorna politika dovodi u pitanje kategorije identiteta. Deleuze i Guattari pojam postajanja kao takvog tumače polazeći od određenja minornog i podređenog položaja koji u zapadnoj filozofiji pripada pojmu postajanja ili bivanja, jer je taj pojam podređen pojmu bića. Zbog toga je svako postajanje ili bivanje u suštini postajanje minornim. Prema Deleuzeu i Guattariju samo postajanje je moguće jedino kao postajanje minornim ili manjinskim, a nikako kao većinsko ili dominantno. Motiv postajanja minornim Deleuze obrazlaže kroz zalaganje za jednu procesualnu, pluralističku ontologiju, koja dovodi u pitanje fiksirane i nepromjenjive identitete, ili ih čak i aktivno razobličava (Stanković-Pejnović, 2018: 66). Dakle, postajanje-minornim u kontekstu revolucionarnog procesa podrazumijeva revolucionarno postojanje koje uključuje jednu ili više osoba koje kontinuirano stvaraju otpor protiv standarda.

budućnosti“. Na ovaj način Deleuze se pridružuje Nietzscheu i Kierkegaardu kao „ljudima teatra“, zato što se i sam posvećuje „najvećem problemu teatra“, tj. problemu tvorbe „kretanja koje bi izravno dodirnuo dušu“ (Cull, 2009: 7).

Deleuze ističe da „ne postoji nikakva sličnost između Nietzscheovog Dioniza i Kierkegaardovog Boga“; doista „njihova razlika je nepremostiva“ (Deleuze, 1994: 8). Međutim, također primjećuje da je upravo ova razlika ono što čini „njihovu podudarnost u vezi“ ponavljanja izvanrednijom (Deleuze, 1994: 8). Može se reći da Kierkegaard i Nietzsche dijele neobičan ekspresionistički stil pisanja koji odbacuje sistematične, logičke i pozicijske metode njihovih prethodnika. Svrha njihovih neobičnih metoda i stilova mogla bi se sažeti na sljedeći način: proizvodnja i uvođenje „kretanja“ u filozofiju (Deleuze, 1994: 8). Drugim riječima, ovdje nije riječ samo o konceptualizaciji, opisu ili hegelijanskoj medijaciji pokreta ili promjene, već „oni žele staviti metafiziku u pokret“ (Deleuze, 1994: 8). Nietzsche i Kierkegaard ne pokušavaju ništa dokazati; oni ne žele provesti čitatelje kroz epistemološki, moralni ili povijesni sistem ili teoriju. Ukratko, oni nisu arhitekti metafizike. Umjesto toga, oni nastoje izumiti nešto drugo: konceptualne „vibracije, rotacije, vrtloge, gravitacije, plesove i skokove koji izravno dotiču um“ čitatelja. Ove zagonetne filozofske izume mogli bismo nazvati uvođenjem scenskih uputa u filozofiju: „nevjerojatan ekvivalent teatra unutar filozofije“ (Deleuze, 1994: 8).

Deleuzeov koncept teatra odgovara problemu stvaranja bez reprezentiranja. Deleuze inicijalno govori o kretanju Kierkegaardovih i Nietzscheovih djela – suprotstavljajući ih Hegelovom logičkom kretanju – kao načinu objašnjavanja njihove nasilne reakcije na Hegelovu filozofiju. Hegelova logika kreće se od jedne reprezentacije na drugu koja je negira, te dalje na sintezu. S druge strane, Kierkegaardovo i Nietzscheovo kazalište ne dozvoljava pojavu reprezentacije. Kod njih kretanje nije kretanje s jedne stvari na drugu, već se radi o kretanju unutar individue koja se mijenja (Deleuze, 1994: 44). U svom kritičkom uvodu i vodiču kroz *Razliku i ponavljanje* James Williams ističe da se djelo poput *Fenomenologije duha* (1807) razlikuje od djela poput *Razlika i ponavljanje* (1968) ili *Tako je govorio Zaratustra* (1883) u tome što *Fenomenologija duha* nastoji, s metodološke distance, provesti čitatelje kroz kretanja različitih koncepata, situacija i aktera, dok preostala dva djela imaju za cilj nešto učiniti čitatelju. Ta djela nastoje postići određenu bliskost s čitateljem, poremetiti njegovu sadašnjost i izazvati (nadolazeću) promjenu koju se ne može predvidjeti. Kod Hegela također primjećujemo reprezentaciju kretanja i argument koji može voditi do promjene u stavu ili poziciji čitatelja. No u Kierkegaarda i Nietzschea čitatelj odmah ulazi u

nepoznato okruženje koje ne vodi, nego otvara i izlaže čitatelje nečemu nevidenom i nereprezentiranom unaprijed (otuda Deleuzeova formulacija „teatar budućnosti“) (Williams, 2013: 8).

U uvodu u *Razliku i ponavljanje* Deleuze kaže da „Postoji sila koja je zajednička Kierkegaardu i Nietzscheu“, i unatoč „znatnim, očiglednim i dobro poznatim“ konceptualnim i filozofskim kontrastima između ove dvojice filozofa, oni dijele jednu značajnu poziciju: „oni suprotstavljaju ponavljanje svim oblicima općenitosti“ (Deleuze, 1994: 5). Po Deleuzeovu mišljenju, Kierkegaard i Nietzsche ponavljanje uzimaju „doslovno“ (umjesto da ga shvate kao metaforu sličnosti ili jednakosti) te ga čak „uvode u svoje“ pojedinačne „stilove“ pisanja i razmišljanja (Deleuze, 1994: 5). Postavlja se pitanje zašto Kierkegaard i Nietzsche, pogotovo s obzirom na to da je Kierkegaard vrlo malo važan za kasniji razvoj Deleuzeove misli. Kierkegaard i Nietzsche proizvode cijeli niz zagonetnih tekstova koji im izričito otežavaju izraziti svoje kolektivne ideje kao sistematične opuse. Dok je Kierkegaard npr. izumio oblik retorike koji prisiljava ljude da preuzmu odgovornost za vlastite egzistencijalne izbore i da postanu ono što jesu izvan svojih društveno nametnutih identiteta, Nietzsche razvija aforističan, pro-ročki i manični stil koji graniči s književnim – i na taj način osmišljava koncepte ironično i sugestivno umjesto logički, te time nudi neku vrstu pedagogije čitanja.

Nietzsche i Kierkegaard uvode nešto fascinantno u povijest filozofije: ekstremnu ironiju, povremenu duhovitost i veselost te eksplicitnu transgresivnost. Međutim, kako Deleuze potkrepljuje usklađivanje Kierkegaarda i Nietzschea s obzirom na ponavljanje? Na koje načine oni „ponavljanje čine ne samo silom koja je svojstvena jeziku i misli, superiornom patosu i patologiji, već je i temeljna kategorija filozofije budućnosti“ (Deleuze, 1994: 5)? Deleuzeovi odgovori na ova pitanja reformuliraju i proširuju neke od negativnih definicija ponavljanja koje daje na prvih pet stranica *Razlike i ponavljanja*; on ne niječe egzistenciju ili efikasnost ili ključnu važnost općenitosti ili zakona, nego umjesto toga preuzima smioni zadatak povezivanja metafizike i ontologije ponavljanja s kreativnim i kritičkim zadatakom analiziranja radikalno otvorenih uvjeta življene egzistencije same po sebi.

Deleuze u uvodu u *Razliku i ponavljanje* uspređuje i suprotstavlja Kierkegaardove i Nietzscheove ideje ponavljanja, tvrdeći da nijedan zapravo ne daje reprezentaciju ponavljanja, nego da im je ponavljanje neka vrsta selektivnog zadatka: način na koji određuju što je etično i vječno. U Nietzschea je to teatar nevjerovanja; njegova vodeća ideja je utemeljiti ponavljanje u *vječnom povratku* istovremeno na smrti Boga i na samoukidanju sebstva. U Kierkegaarda je to teatar vjere; on sanja o savezu između Boga i ponovno otkrivenog sebstva. Ponav-

ljanje igra teatralnu ulogu u njihovim razmišljanjima, omogućuje im da dramatično uprizore međuigriranih persona. Deleuze daje pozitivan opis Kierkegaardova „ponavljanja“, ali ne misli da Kierkegaard razrađuje filozofski model ili reprezentaciju onoga što ponavljanje jest.

Poput Artaudovog teatra okrutnosti prije njega, Deleuzeov teatar bez reprezentacije nastavit će se etiketirati kao „nemoguć“, ili kao teatar koji je „u sukobu s aktualnim teatarskim praksama kakve poznajemo“ (Puchner, 2002: 525). Doista, Deleuze sam priznaje da nijedna produkcija ovog „teatra budućnosti“ nije zapravo ishodila iz Nietzscheovog ili Kierkegaardovog vlastitog vremena. Međutim, upravo je to razlog iz kojeg je Deleuzeov esej o Beneu toliko važan: on odjeljuje pojam teatra bez reprezentacije od „futurističke izvedbenosti“ manifesta i dovodi ga u aktualnu praksu (Puchner, 2002: 452). Ipak, važno je staviti u kontekst ovaj esej da bismo zapamtili da je ono što nam Deleuze zapravo prezentira ontologija izvedbe koja vrijedi za svaku izvedbu, uključujući i reprezentacijsku.

5. IZVEDBENOST JEZIKA

„Jedan manifest manje“ se, između ostalog, bavi kontinuiranom varijacijom jezika, što povezuje ovaj esej s Deleuzeovim i Guattarijevim širim projektom koji se tiče „minorne književnosti“, ali i s Deleuzeovim interesom za performativnost jezika. Performativnost nije samo centralni koncept u studijima izvedbe, već i tema koja se ponavlja u Deleuzeovoj misli te dolazi do izražaja u njegovoj analizi Nietzscheove „metode dramatizacije“ u djelu *Nietzsche i filozofija* (*Nietzsche et la philosophie*, 1962), kao i u kritici jezika kao „informativnog i komunikacijskog“ u *Tisuću platoa* (*Mille Plateaux*, 1980). U *Tisuću platoa* on tvrdi da Nietzsche interpretira značenje izjava dramatizirajući ih kao simptomatične za govornikov ozlojeđen ili afirmativan način življenja. Govor se, kaže Deleuze, mora tretirati kao „prava aktivnost“ – kao čin, a ne kao reprezentacija – a riječi se moraju razumjeti kao ekspresija „volje“. Ovaj rad je na više načina rana indikacija konteksta „Svibnja '68“ tijekom kojeg su studenti opazili suradnju sveučilišta i državne moći u produkciji istinitih tvrdnji koje reflektiraju *status quo* ispod maske neutralnosti. Međutim, ako država i njezini organi mogu upotrebljavati „djela u unutrašnjosti govora“ – ono što Deleuze i Guattari zovu „red riječi“ – da bi propisivali normativne sudove ili nametali hijerarhiju, tada transformativnu moć govornih činova također mogu preuzeti i revolucionarne politike i revolucionarni teatar (Cull, 2009: 9).

Deleuze također tvrdi da se moć jezika da se vječito razlikuje prezentira u Beneovom glazbenom tretmanu jezika, u izvedbi zamuckivanja, krikova i šaputanja na granici čujnosti. Iako se minorna

upotreba ne podčinjava konvencionalnim ili konstantnim odnosima forme i značenja, on drži da se ovdje ne radi o jednostavnoj redukciji jezika na beznačajne zvukove, nego tvrdi da nova značenja nastaju kad se jezik više ne „izgovara savršeno i trijezno“, kao u slučaju Artaudove glosolalije, neoznačujući zvukovi otvoreni su mogućnosti novih misli. Drugim riječima, „[u]mjesto da uništi odnos između izraza i sadržaja, minorna upotreba preokreće konvencionalni odnos između dominantnih oblika sadržaja te dominira oblicima izraza“ (Bogue, 1989: 119). Također, dok dijalog reprezentacijskog kazališta sudjeluje u održavanju društvenog reda kroz konvencionalnu lingvističku razmjenu, Bene odbacuje konvencionalni teatrološki dijalog u korist preklapanja snimljenih i živih glasova te kompleksne glazbe, pri čemu se oslanja na tehničku podršku. Bene izmišlja gramatiku glasa koja nastoji muzikalizirati riječ. Glumac uzima tekst i modificira ga kako bi odgovarao njegovoj „unutarnjoj glazbi“. Glumac više ne recitira tekst naučen napamet: on ga izvrće, prekoračuje njegova značenja i naglašava njegove bljeskove, njegove brzine: „Ništa osim afekta i bez subjekta, ništa osim brzine i bez forme“, sažima Deleuze (1979: 114). Glumac zahvaća više apstrakcije, budući da je manje zaokupljen dramom, a više uključen u *ergon* (djelo), tj. „činjenje“, „posao“. Glumac više nije izvođač drame, već je glumac (doslovno) dio kazališnog stroja (Garcin-Marrou, 2020: 23).

Važno je to što Deleuze izabire Benea kao primjer, djelomično da bi preventivno odagnao svaku pretpostavku da je kazalište bez reprezentacije na neki način „anti-književno“, ili „anti-tekstualno“. Opet, može se reći da Deleuzeovi glavni primjeri – Bene, Kleist, Beckett – privilegiraju ulogu pisanja i jezika u stvaranju kazališta. Jednako tako, unatoč njegovoj reputaciji kao najvećeg neprijatelja scenarija, čini se da je Artaudov rad kojim se Deleuze i Guattari najviše dive upravo radio-drama. Možemo reći da se Deleuze koncentrira na izvedbenost jezika po cijenu analiziranja načina na koji bi upotreba drugih teatroloških elemenata – od svjetla do kretanja – mogla utjecati na postajanje-minornim. Primijetiti Deleuzeov fokus na upotrebu jezika u kazalištu ne znači reći da je Deleuze mislilac bes-tjelesnog ili de-materijaliziranog teatra, već samo da treba još raditi na artikuliranju različitih oblika koje bi deleuzijanski performans mogao preuzeti. Također, vrijedi spomenuti da je on 1992. godine analizirao četiri Beckettove drame za televiziju u eseju naslovljenom „The Exhausted“ („L'Épuisé“) koji služi kao pogovor Beckettovom djelu *Quad et autres pièces pour la télévision* (1992). Ondje je ustvrdio da je iscrpljenost u Beckettovim romanima i dramama zapravo mnogo više od umora, iscrpljenost podrazumijeva iscrpljenost svih mogućnosti u trenutnom stanju stvari. Stoga kaže da jezik mora kontinuirano „iscrpiti (...) sve mogućnosti“ da bi

ustupio mjesto slikama (Deleuze, 1995: 3) te opisuje jezik u Beckettovom radu kao prolaženje kroz stadije progresivne iscrpljenosti. Beckett nastoji iscrpiti mogućnost jezika umjesto da ga uništi. Beckettu je iscrpljenost model i za književnu inovaciju i za novi koncept subjektivnosti. Dakle, iscrpljenost je temeljna za stvaranje novih subjekata: tek nakon što se iscrpe sve mogućnosti, nešto zaista novo može proizaći. Čini se da kreativni život otpora može proizaći samo kroz iscrpljenost (Deleuze, 1995: 11). Stoga, Beckett je Deleuzeu autor koji slijedi filozofiju razlike, filozofiju koja dozvoljava višestruke istine, umjesto singularnih značenja.

U djelu „Jedan manifest manje“ Deleuze daje popis praktičara čiji rad smatra drugim primjerima, drugim manifestacijama ovog teatra bez reprezentacije („Artaud, Bob Wilson, Grotowski...“ Deleuze, 1997: 241). Taj popis ne samo da pokazuje Deleuzeovu svijest povijesnog i današnjeg teatra, nego i naglašava ideju da minorni teatar nema neku propisanu formu ili definitivnu metodologiju. Zapravo, s obzirom na ontološke tvrdnje koje iznosi za svoju filozofiju razlike, bilo koja vrsta teatra ili izvedbe mogla bi poslužiti kao primjer prisutnosti kao kontinuirane varijacije. Jedna vrsta može dopustiti toj različitosti da se razvije dok je druga može pokušati zataškati, ali sve vrste teatra – bez obzira na to koliko bile stratificirane teatrološkim konvencijama – imaju tu kontinuiranu varijaciju, tu životnu liniju koja teče kroz njih (Cull, 2009: 12).

6. DELEUZE, GUATTARI, ARTAUD – RADIKALNOST IZRAZA

Deleuze i Guattari prikazuju Artaudov ekstravagantni performativni stil kao misaoni eksperiment, istovremeno potpuno lud i posve vjerodostojan. Oni prepoznaju da Artaud ne opisuje stvari, nego ih odigrava u jeziku, da ne priča o odvajanju ni predočavanju simptoma da bi ih shizo-analitičar secirao, nego o izvedbi shizofrene produkcije stvarnosti. Deleuze i Guattari izvode ovaj isti trik taktičkom uporabom jezika psihoanalize kako bi je de-potencirali, tj. prikazali psihoanalizu kao intelektualnu igračku, igračku umjetnika, filozofa i kreativnih „ludaka“ svih uvjerenja. Artaud radikalno odbija manjak upisan u edipovsku kulturu obitelji, crkve, klinike i društva kao indeks normativne žudnje. Artaud stvara višak: postoji previše značaja, previše potencijala u njegovim idejama. Njegovo je tijelo, kako kaže, posvuda, dakle njemu ne manjka ništa niti je pasivni produkt svoje kulture. Stoga, pitaju se Deleuze i Guattari, što Artaud želi?

Ono što Artaud želi je tijelo bez organa, čisto postajanje shizofrenije i teatra okrutnosti. Upotreba Artauda u *Anti-Edipu* i u *Tisuću platoa* na neki način predstavlja jedinstveno povezivanje rada radikalnog pisca i umjetnika s dvojicom briljantnih mislilaca

posvećenih kulturi eksperimenta. Dok zasigurno postoji određena razigranost u većini Artaudovih spisa, ne može se sakriti ozbiljnost pothvata koji predstavlja fundamentalno osporavanje svega što je prihvaćeno kao temeljno za društvo. Artaud, Deleuze i Guattari ne zadovoljavaju se opisom onog što je dano, već se usuđuju stvarati alternativne slike i koncepte koje drugi mogu koristiti. Međutim, iako postoje brojne strukturalne analogije između Deleuzeovog i Guattarijevog rada i Artaudovog, te analogije nisu svodive jedna na drugu. Npr. Artaud je umjetnik, a ne filozof. Njegov rad uključuje pisanje, ali i crtanje, radio-komade i javne izvedbe. U tim radovima on izvodi ne samo misaone eksperimente, nego i stvarna iskustva onoga što Foucault zove „nerazum“³ (Cull, 2009: 39).

Artaudovo ludilo je, Derridinim riječima, „u isto vrijeme više i manje od strategije“ (Derrida, 1967: 291). To je resurs koji koristi kroz svoj opus i koji je, prema Deleuzeu i Guattariju, od temeljne važnosti za Artauda. Oni koriste neke od Artaudovih najmaštovitijih fraza u svom radu, ne kao dokaz shizofrenije, već kao „mobilni aranžman“ tih ideja – kako Foucault to opisuje u svom predgovoru *Anti-Edipu*. To je aranžman oko kojeg se može razraditi cijeli niz eksperimentalnih praksi. „Tijelo bez organa“ je jedan od najprisutnijih Artaudovih koncepata u radu Deleuzea i Guattarija, te možda najvažniji kao koncept za umjetnost izvedbe. Prihvaćanje tijela takvog kakvo jest, života i svijeta onakvima kakvi jesu, Artaudu konstituira izdaju kreativnog impulsa, izdaju aktivne svijesti koja bi obnovila i održala vitalnu ideju svijeta te izdaju beskrajnih potencijala tijela. Ta „loša vjera“⁴ svodi se na prihvaćanje „Božjeg suda“. Jezik je također pokazatelj ove pokvarenosti. Oslanjati se na drugorazredni jezik te naglašavati riječi koje su već milijun puta prežvakane je ponižavanje na koje

³ U *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason* (1988), Foucault istražuje promjenjivi odnos između ludila i nerazuma. Nerazum je definiran kao „zaslijepljeni razum“. Za Foucaulta, nerazum postoji ispod površine modernog društva i samo povremeno izbija na površinu u djelima određenih umjetnika. Ludilo, s druge strane, postaje mentalna bolest koja je tretirana i kontrolirana od strane medicinskih i psihijatrijskih praksi. Foucault smatra da moderna medicina i psihijatrija ne uspijevaju slušati glas nerazuma. Psihoanaliza također, prema Foucaultu, ne nudi priliku za razumijevanje nerazuma. Da bi razumjeli nerazum, moramo se okrenuti radu „ludih“ autora poput Nietzschea, Nervalia i Artauda. Međutim, ludilo je također povezano s kreativnošću, a istovremeno ono uništava umjetničko djelo. Umjetničko djelo može otkriti prisutnost nerazuma, ali nerazum je kraj umjetničkog djela (Foucault, 1988).

⁴ U egzistencijalističkoj filozofiji, koncept „loše vjere“ [franc. *mauvaise foi*] je psihološki fenomen prema kojem se pojedinci ponašaju neautentično time što popuštaju vanjskim pritiscima društva da bi usvojili lažne vrijednosti i odrekli se vlastite urođene slobode koju posjeduju kao ljudska bića. Za Sartrea, „loša vjera“ je navika ljudi da se zavaravaju misleći da nemaju slobodu izbora zbog straha od mogućih posljedica izbora (Sartre, 2015).

Artaud odgovara glosolalijom ili izmišljenim jezikom (Cull, 2009: 41).

U knjizi *Deleuze and Art* (2013) Anne Sauvagnargues ističe da Deleuze u uvodnom poglavlju knjige *Critique et clinique* (1993) definira *delirij* koji potiče jezik da se „oslobodi svojih okova“, što Artaud koristi da bi postigao vibriranje jezika na njegovoj *asintaktičkoj* granici: slova gube svoje uporište u dezorganizaciji materinske sintakse, ali također dolazi i do stvaranja sintakse i obnavljanja slova u novim imenicama, te se naposljetku pojavljuju i riječi-daha (franc. *mots-souffles*) koje guraju jezik prema njegovoj oralnoj i pneumatskoj granici (Sauvagnargues, 2013: 62).

Artaud, čini se, pokušava locirati sredstvo izražavanja koje nije suglasno sa simboličkim redom te izraziti svoju misao autentično tako što će jezik ponovno spojiti s tijelom. Po njegovu mišljenju, jezik ne stvara samo smisao, nego i neposredne fiziološke efekte na tijelu slušatelja, proizvodeći tijelo kao intenzivno stanje, a ne kao akumulaciju ponašanja, praksi, artikulacija, drugim riječima, proizvodeći tijelo bez organa. U svojim kazališnim spisima Artaud inzistira na ovom aspektu jezika, koji bi se mogao upotrijebiti u kazalištu, na radiju i filmu, kako bi djelovao na razini tijela slušača, te kako bi ga transformirao. Ograničiti se na svakodnevnu upotrebu jezika i na njegovu funkciju u službi deskripcije ili razgovora je još jedan čin licemjerja.

7. KRAJ KAZALIŠTA

Prihvaćene konvencije forme, poput prvenstva uloge u kazalištu, polazišna su točka za sve aspekte Artaudove umjetničke proizvodnje tekstova, izvedbi, snimki i crteža. Njegov rad u tim raznim medijima uvijek je usmjeren prema kritici temeljnih termina u kojima oni funkcioniraju. U tradicionalnom kazalištu vrijedi pravilo reprezentacije: njezin oblik zahtjeva poštovanje nekog koncepta uloge. Artaudu je arhetip ovog dogovora tijelo. Ono se ne može održavati bez organa. Dakle, tijelo bez organa ne prkosi samo određenim instancijama tijela, već i cijeloj matrici reprezentacija unutar koje tijelo, oblici i uloge kruže i definiraju jedni druge. Drugim riječima, to je kritika koja također funkcionira na razini društva i kulture te ne može jednostavno biti ograničena na diskusiju o dizajnu ljudskog tijela (Cull, 2009: 44).

Ono što je Artaud razumio, a Foucault objasnio, jest to da fizičko držanje i ponašanje reprezentira i performira društveno kodiranje, stoga je jedan od načina za rekodiranje društva početi od tijela. Tijelo bez organa je važan estetski doprinos ovom području radikalne misli koja danas odzvanja u radu brojnih izvedbenih umjetnika poput Marine Abramović, Stelarca te Orlan. Ovi umjetnici osporavaju granicu tijela te, kao što je i Artaud radio, demonstriraju kon-

tingenciju njezine konstrukcije i njezin značaj u kulturi. Npr. stavljanjem fokusa na eliminiranje ili barem reduciranje bioloških funkcija tijela u mjeri u kojoj je to moguće, Abramović i Ulay doslovno „izgladnjuju“ tijelo od njegove biološke važnosti u svom performansu „Nightsea Crossing“ (1981–1986; Schroeder, 2006: 74). Ovaj performans u kojem par sjedi jedan nasuprot drugome za stolom bez kretanja, pričanja ili konzumiranja hrane u periodu koji može potrajati do 16 dana, mogao bi otkriti „misterij egzistencije“, kao što Warr sugerira; međutim „Nightsea Crossing“ također prikazuje umjetnike kao „utjelovljene svijesti, u procesu bivanja“ (Schroeder, prema Warr, 2000). Vrijedi spomenuti i to da u izvedbama koje prikazuju tijelo kojim se upravlja, potencijal za slom tijela jest ono što posebno privlači pažnju prema izvedbi (Schroeder, 2006: 75).

Izvedbe koje prikazuju ili istražuju redizajnirano ljudsko tijelo, poput kirurških izvedbi francuske umjetnice Orlan ili Stelarcove suspenzije vlastitog tijela pomoću kuka koje su prodirale kroz njegovu kožu pri čemu mu je tijelo visjelo u različitim položajima, razjašnjavaju koncepte dvosmislenosti, kontradikcije i razlike. Drugim riječima, riječ je o izvedbama koje se odmiču od linearne translacije tijela i koncipiraju tijelo kao preustrojeno te iznova upisano. Žudnja za redizajnom tijela u sklopu izvedbenog čina, u kojem proces dizajna tijela postaje rad samog performansa, vodi nas do Orlan, koja se u jednoj svojoj izvedbi podvrgava kirurškom zahvatu na licu da bi sličila raznim licima iz povijesti umjetnosti. U nekoj vrsti samo-portreta, samo-usavršavanja, samo-propitkivanja vlastitog identiteta, Orlan transformira svoje lice u lice Mona Lise, lice Psihe, Europe ili Venere. Njezine izvedbe iznose na vidjelo ideju redizajniranog tijela; tijela kao ujedno subjekta i objekta, tijela koje zauzima glavnu ulogu na pozornici u kojoj kirurške izvedbe stvaraju tijelo. Orlan time svojim radom predstavlja svojevrsni „Teatar sebstva“ (Schroeder, 2006: 159).

Orlanini izvedbeni „samo-portreti“ ne samo da prikazuju granice tijela koje postaje promijenjeno tehnologijom – ove izvedbe ne treba zamišljati samo kao zadiranje izvana prema unutra, kao rezove u kožu – već je ovdje tehnologija također korištena za otvaranje tijela i za utemeljenje tijela kao mjesta sastajanja za druge (neke od njezinih operacija prenosile su se uživo). Njezine izvedbe prikazuju tijelo koje je oderano, tijelo koje je prepravljeno, reinterpretirano tijelo i tijelo u koje je intervenirano. Orlanine izvedbe podsjećaju na nešto iskonsko, tj. čovjekovu drevnu želju za samo-deformacijom i samo-intervencijom, međutim one također ističu nešto mnogo suvremenije – čovjekovu sposobnost da ima moć nad vlastitim tijelom (Schroeder, 2006: 161).

Abramović, Stelarc i Orlan svojim izvedbama ukazuju na ideje tjelesne unutrašnjosti i izvanjskosti te time izlažu granične uvjete koje tijelo naglašava. U procesu redizajna tijela tehnološkim sredstvima,

npr. kukama koje produžuju kožu tijela i skalpelom koji preoblikuje karakteristike lica, ove izvedbe pokazuju kako izvedbeni čin može naglasiti transgresiju tijela u sklopu koje tijelo mora postati redizajnirano i prepravljeno da bi sudjelovalo u izvedbi ili da bi *bilo* izvedba. Intervencijom u tijelo, tijelo postaje izloženo kao neodređena struktura koja ima sposobnost da bude i stvarna i virtualna, i fizička i dislocirana (Schroeder, 2006: 161). Dakle, ovakve izvedbe ističu pravo na pristup vlastitom tijelu putem redizajniranja i mijenjanja vlastitog tijela. Stelarc je istraživao ovo pravo na pristup kada je u sklopu izvedbe „Stomach Sculpture“ (1993) u stomak umetnuo skulpturu koja se mogla nakon umetanja u tijelo otvarati i zatvarati, širiti i skupljati, a imala je i svjetlo koje treperi te je mogla proizvoditi zvuk (Schroeder, 2006: 162). Može se tvrditi da umetanje stranog predmeta u tijelo čini kožu rudimentarnom i prikazuje tijelo ne samo kao domaćina za usađivanje protetičkog implantata, nego i kao mjesto za umjetničko izlaganje. Tijelo ne izvodi i ne promatra umjetničko djelo, tijelo *jest* sama izvedba. Umetanje skulpture u tijelo proizvodi tijelo kao izvedbeni čin na isti način na koji plastična kirurgija na tijelu proizvodi tijelo kao izvedbeni komad. Tijelo postaje čovjekov najbolji alat za samo-istraživanje i eksperimentiranje. Dok Stelarc u izvedbama često naglašava da je izazov s kojim je tijelo danas suočeno upravo potreba tijela za redizajnom (Schroeder, 2006: 162), Orlan kroz redizajniranje svog tijela rekonfigurira ili usavršuje svoje sebstvo te propitkuje vlastiti identitet (Schroeder, 2006: 163).

Danas iščitavamo Artaudov trag u bilo kojoj estetskoj praksi gdje izvođači zaista proizvode tjelesne promjene kao geste prkosa ustaljenim pojmovima društveno-restriktivnih tjelesnih ponašanja i biologije (Cull, 2009: 43). Ali koje vrste biologije? Ako tijelo bez organa zvuči poput napada na tijelo, Deleuze i Guattari primjećuju da:

TBO nikako nije suprotnost organima. Organi nisu njegovi neprijatelji. Neprijatelj je organizam. (...) TBO nije protivno organima, već onoj organizaciji organa zvanom organizam. (Deleuze i Guattari, 1988: 158)

Čini se da Deleuze i Guattari kažu da TBO osporava prvenstvo prirodne kreacije (organizma) te (prirodne) podređenosti (nedovoljnosti i inferiornosti) reprezentacija u kulturi. Znamo iz Artaudovih pisanja o teatru da reprezentacijske prakse poput teatra ili vizualnih, akustičnih i na tekstu-utemeljenih medija ne bi trebale biti zadovoljne time da snime ili registriraju stvarnost, čak i one stvari za koje nemamo jezik, nego bi trebale osporavati i boriti se protiv postojećeg reda stvari. Komponente ove kreacije (organi) stoga su ključne za to osporavanje, utemeljeno na njihovom radikalnom razmještanju. Ova opservacija ima implikacije za cijeli

Artaudov opus. Da bi održao kontinuiranu borbu protiv postojećeg reda stvari, Artaud treba bojište, i upravo je to značaj organa tijela i njihovih kulturoloških korelativa: estetske forme, sintakse i jezika, reprezentacije i samog teatra. Bez ovog, ostaje samo tišina kolapsa, predaje i „odsutnost glasa kojim bi se vikalo“. U kazalištu okrutnosti nastaje tijelo bez organa. Ono je protivno svim formama, jer to su forme društvene proizvodnje, ali je suprotno i tišini i predaji. Stoga mora prisvojiti forme, upasti u njih, nastaniti ih, izobličiti i učiniti ih beskorisnima (Cull, 2009: 44).

8. KAZALIŠTE OKRUTNOSTI

Ako je univerzum, kao što Artaud kaže, već sam po sebi teatar, tada se teatar okrutnosti mora postaviti protiv institucionalizacije teatra kao oblika umjetnosti, budući da to samo izražava lažni oblik života. Teatar okrutnosti mora početi stvarati tijelo bez organa, oslobađajući život od njegove neautentične privrženosti reprezentaciji, i ponovno ga spojiti sa silama koje leže u pozadini svih formi. Teatar okrutnosti stoga nije teatar, nego entitet definiran osnovnim konfliktom s teatrom, kritika svih institucionalnih praksi (organa) teatra u ime principa vitalnosti. Teatar okrutnosti približava se efikasnosti i liminalnosti rituala i volje, stoga je konstantan izazov svemu što uzima ime teatra. Artaudu je život kriza te zahtijeva rituale koji mogu preobraziti ovu krizu, utjeloviti je i učiniti je podnošljivom. Kazališna izvedba je po njegovu mišljenju ritualna priprema za ovu vrstu okrutnosti koja, odvojena od svijeta i razvedena od tijela kao poslušnog instrumenta moći, dozvoljava pojavu novog te daje oblik novim povijesnim okolnostima.

Deleuze čita Artaudov rad kao formiranje aktivnog i vitalnog sistema, protivnog organizmima poput književnih remek-djela. To je „pisanje krvi te života koje je suprotno pisanju knjige, kao što je pravda protivna presudi, te provodi pravu inverziju znaka“ (Deleuze, 1993: 160). Inverzija znaka uključivala bi zamjenu označitelja za samu stvar, zamjenu fizičkih gestualnih činova označavanja za riječi na stranici. Za izvedbu, ovo znači teatralizaciju života umjesto života teatra; simulaciju glume umjesto reprezentacije lika u glumi; napuštanje priče ili dijaloga zbog jezika inkantacije. Inkantacija je poticanje onoga što je bilo latentno, manifestiranje potencijala jezika kroz pjevanje koje može transformirati stanja svijesti i tjelesni autonomni živčani sustav. Ovo nas ponovo vodi promišljanju rituala kao jedine forme koja može odgovarati ovim idejama. Problem zapadnog svijeta, kao što je Artaud bio vrlo dobro svjestan, je u tome što smo ustupili naše ritualne funkcije institucijama umjetnosti i religije, da bismo zatvorili i pretvorili liminalno iskustvo u robu. Stoga smo još jednom primorani, kao u

njegovo vrijeme, suočiti se s teatrom i „Božjim sudom“ (Cull, 2009: 46). Na Zapadu nam preostaje samo nekolicina pseudo-rituala, zbog čega smo prisiljeni vratiti se institucijama religije i *suda Božjeg*. Sud vidimo svugdje oko nas, čak i ako ga ne doživljavamo na Artaudov način: kao nasilan, od strane države opravdan napad na vlastito tijelo. Ipak, iz istog razloga vraćamo se institucijama estetskog te, možda, teatru. Međutim, kakvoj vrsti teatra se moramo vratiti?

9. ZAKLJUČAK

Tradicionalno kazalište, koje Deleuze naziva „teatar reprezentacije“ zasigurno nije ono što ima na umu kada govori o „kazalištu događaja“. Sasvim suprotno, Deleuze nastoji održati distancu od svega u kazalištu što bi posredovalo, kroz *mimezu*, događajnu prisutnost izvedbe uživo. On teži teatru koji se sastoji od „neposredovanog kretanja“, „čistih sila“, „gesta“ te „sablasi i fantoma“, teatar bez prethodno napisanog teksta i „bez glumaca“ (Deleuze, 1994: 19). Drugim riječima, Deleuze mora inzistirati na teatru kao izvedbenoj umjetnosti i potisnuti funkciju teatra kao (reprezentativnog) medija (Puchner, 2002: 525). Teatar reprezentacije ono je što Deleuze želi izbjeći; to je tradicionalno kazalište koje ne može izaći iz zamke lažnog reprezentiranja neke vrste identičnog ideala.

U ovom mu pomaže Artaudova ideja okrutnosti koja podrazumijeva stvaranje tokova, stvaranje mogućnosti, odbacivanje Boga te odbacivanje onoga što Artaud naziva *Božjim sudom*. Artaud želi promijeniti ideju teatra kao pukog teatra. On teatru želi vratiti „dignitet funkcije“. Da bi to napravio, pokušava revitalizirati teatar decentralizacijom teatra, tj. premještanjem teatra iz kazališta u npr. neku vrstu hangara te uključivanjem publike u aktivnom smislu umjesto samo promatračkom. Publika nije samo dio predstave, nego je netko na koga je predstava prisiljena, prisiljena ne samo u smislu odnosa prema vlastitim tijelima, već i prema tijelima izvođača. Artaud želi stvoriti jezik tijela koji pokušava osloboditi stvari koje leže ispod površine tijela, umjesto da ih podvede pod tradicionalne oblike govora i simbolizma koji su za njega dominirani pisanjem. Njegov teatar uglavnom ne koristi unaprijed napisane drame, a ako ih koristi, ne pridaje nikakav autoritet tekstu kao nekoj vrsti transcendentne figure autora. Artaudov teatar odbacuje sud autora i umjesto toga nastoji artikulirati stvari kroz ono što Artaud naziva „intonacijom tijela“, što njemu podrazumijeva pokušaj snimanja jezika gesta, pokušaj komunikacije bez korištenja govora, bez korištenja izjava, te stoga bez korištenja suda. Dakle, možemo reći da je *okrutnost* zapravo centriranje tijela u iskustvu da bi se prenio jezik u okvirima sile te da bi se prenio smisao u okvirima sile, bez da

nužno moramo postaviti neku transcendentalnu figuru koja ujedinjuje sve ispod sebe. Artaudovo kazalište je vrlo neposredno, decentralizirano, ono prostor shvaća u vrlo zatvorenom smislu; ne postoji hijerarhija prostora između pozornice i publike.

Artaud je teatar svog vremena vidio kao podređen tribunalu metafore i tribunalu psihoanalize – gdje je kazalište bilo mjesto pripisivanja psihološkog značenja; dolazak u kazalište podrazumijevao je sjedenje na prethodno propisanom mjestu, gledanje predstave te izvlačenje značenja iz viđenog. Korištenje prostora je vrlo važno za razumijevanje sistema okrutnosti, tj. teatra okrutnosti. Jedna od stvari koje možemo izvući iz Artaudovog eseja „Kazalište i njegov dvojnik“ (1958) jesu opservacije glede balijskog kazališta, tj. ideja da je prostor esencijalno isti u smislu njegove tri dimenzije, međutim unutar tog prostora leže međuprostori, pukotine, *tijelo bez organa*, ne-organska vitalnost koja obuhvaća i prekriva prostor. Ako istražimo prostor na načine koji nisu podređeni tradicionalnim pretpostavkama o kazalištu – kako kazalište treba izgledati, koja je svrha kazališta itd. – mi možemo stvoriti nove afekte, iz kojih proizlazi nešto *živo*; upravo je to ono što Deleuze želi preuzeti od Artauda – kako stvoriti osjećaj živosti, kako odbaciti opresiju kategorije, kako pobjeći impresiji suda, te stvoriti nešto novo. Mogli bismo reći da je Artaud, za Deleuzea i Guattarija, na neki način Jean Genet njihove generacije. Artaud sa sobom donosi smrt teatra apsurdna, on okreće novi list. *Svršimo s Božjim sudom* je tranzicijski trenutak, *događaj*, u sklopu kojeg okrutnost i imanentnost tijela u tom prostoru kazališta nas na neki način obuzima i na neki način je oslobađajuća.

Artaud ide vrlo daleko u smislu odnosa prema prostoru zbog toga što se rješava koncepta kazališne scenografije. On postavlja scenu u kojoj nema scenografije, međutim ovdje ipak postoji dojam hijerarhijskog uređenja – imamo pozornicu i ono iza pozornice, ali također postoji i onaj koji stoji iza svega toga, tj. autor, redatelj, neka transcendentna prisutnost koja diktira sve navedeno. Međutim, ako oduzmemo pozornicu, oduzmemo redatelja, i učinimo sve neposrednim procesom tijela koji je govoren kroz tijela, a ne kroz scenografiju u kojoj se ta tijela nalaze, tada dobivamo sirovu okrutnost pokazivanja onoga što tijelo može i pokazivanja na koji način ove geste mogu biti sile; a sile nečijeg tijela ne mare za to kako reagirate na njih – zbog toga govorimo o teatru okrutnosti, jer su sve stvari koje nam takav teatar govori neka vrsta napada ili uvrede, pokušaj izazivanja neke vrste odgovora.

Nasilje koje Artaud nanosi tijelu također je napad na presupozicijski pristup koji je npr. imalo iskustvo odlaska u kazalište. Deleuze govori o tome u *Što je filozofija?* i u svojim kinematografskim knjigama (*Cinéma 1. L'image-mouvement*, 1983; *Cinéma 2. L'image-temps*, 1985), pa čak i u knjizi o

Francisu Baconu (*Francis Bacon-Logique de la sensation*, 1981), u kojoj kaže da umjetnik, redatelj itd., ne samo da ima neku vrstu praznog platna, *mise en scène*, ili kuta kamere, već ima i cijeli niz klišeja s kojima mora raditi, dok Artaud, s druge strane, doista uzima samu prirodu presupozicijskog mišljenja kao klišeji koji će napasti. Zbog toga možemo reći da je Artaud toliko fascinantno Deleuzeu; nasilje koje je upisano na tijelo je također sredstvo bijega.

U Artaudovom eseju „Kazalište i njegov dvojnik“ (1958), kao i u Deleuzeovoj knjizi o Francisu Baconu, možemo pronaći Artaudov termin „atletizam“. U kontekstu sistema okrutnosti, atletizam Deleuzeu uključuje *postajanja* te nam omogućuje da budemo preobraženi ovim *postajanjima*. Nakon što sebi otvorimo mogućnost angažmana sa silama, mi sebi vraćamo neku vrstu unutarnje agencije, međutim to nam također daje sposobnost da se *provučemo između figura na način koji izobličuje*. Ovdje možemo vidjeti vezu između Francisu Bacona i Artauda, u igri s ovom figurom – premazivanje lica, izobličivanje tijela, skarifkacija tijela u kazališnom smislu – sve se to svodi na bijeg od tijela i bijeg od figure tijela da bi se oslobodile ove sile.

LITERATURA

Artaud, A. 1956. *Oeuvres Complètes*, vol. 4–5. Paris: Gallimard.

Artaud, A. 1975. „To have done with the judgement of god“, prev. Clayton Eshleman i Norman Glass, u: *Sparrow*, 34, str.

Artaud, A. 1958. *The Theatre and Its Double*, prev. M. C. Richards. New York: Grove Press.

Bene, C. i G. Deleuze 1979. *Superpositions*, Paris: Les Éditions de Minuit.

Bogue, R. 1989. *Deleuze and Guattari*, New York i London: Routledge.

Bogue, R. 2003. *Deleuze on Literature*, New York i London: Routledge.

Chevallier, J-F. 2015. *Deleuze et le théâtre: rompre avec la représentation*, Besançon: Solitaires intempestifs

Cull, L. 2009. *Deleuze and Performance*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Deleuze, G. i F. Guattari 1983. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, prev. Robert Hurley, Mark Seem i Helen R. Lane, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G. i F. Guattari 1988. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, prev. Brian Massumi, London: Athlone Press.

Deleuze, G. i F. Guattari 1986. *Kafka: Toward a Minor Literature*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G. 1994. *Difference and Repetition*, prev. Paul Patton, London: Athlone Press.

Deleuze, G. 1989. *Cinema 2: The Time-Image*, prev. H. Tomlinson i R. Galeta, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G. 1998. *Essays Critical and Clinical*, prev. D. W. Smith i M. A. Greco, London i New York: Verso.

Deleuze, G. 1997. „One Less Manifesto“, prev. E. dal Molin i T. Murray, ur. T. Murray, u: *Mimesis, Masochism, and Mime*. Ann Arbor: University of Michigan Press, str. 239-259.

Deleuze, G. 1993. „Pour en finir avec le jugement“, u: *Critique et clinique*. Paris: Minuit, str. 158–169.

Deleuze, G. 1988. *Spinoza: Practical Philosophy*, prev. R. Hurley, San Francisco: City Lights Books.

Deleuze, G. 1995. „The Exhausted“, prev. Anthony Uhlmann, u: *SubStance* 24.3, str. 3–28.

Deleuze, G. 1979. „The Schizophrenic and Language: Surface and Depths in Lewis Carroll and Antonin Artaud“, u: *Textual Strategies*, ur. J. Harari. New York: Cornell University Press, str. 277–296.

Deleuze, G. i F. Guattari 1994. *What is Philosophy?* Prev. H. Tomlinson i G. Burchell, New York: Columbia University Press.

Derrida, J. 1967. „La Parole Soufflée“, u: *L'Écriture et la Différence*, Paris: Seuil, str. 253–292.

Foucault, M. 1988. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, New York: Vintage.

Foucault, M. 1997. „Theatrum Philosophicum“, u: *Mimesis, Masochism, & Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, ur. Timothy Murray, Michigan: University of Michigan Press, str. 216–239.

Garcin-Marrou, F. 2020. „Travailler le jeu d'acteur avec Gilles Deleuze“, u: *Philosophies du jeu théâtral*, Études de lettres, 313, str. 173–192.

Khalifa, J. 2003. *An introduction to the philosophy of Gilles Deleuze*, New York/London: Continuum.

Mengue, P. 2018. „Un théâtre sans représentation?“ U: *La Deleuziana: Revue en ligne de philosophie*, 7, str. 1-23.

Pirisino, C. 2020. „'...moi, je porte une plume'. Notes sur Carmelo Bene“, u: *Philosophies du jeu théâtral*, Études de lettres, 313, str. 193–210.

Puchner, M. 2013. „Afterword: Please Mind the Gap between Theatre and Philosophy“, u: *Modern Drama*, 56 (4), str. 540–553.

Puchner, M. 2010. *The Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theater and Philosophy*. Oxford University Press.

Puchner, M. 2002. „The Theater in Modernist Thought“, u: *New Literary History*, 33, str. 521–532.

Sartre, J-P. 2015. *Being and Nothingness*, New York i London: Routledge.

Sauvagnargues, A. 2013. *Deleuze and Art*, prev. Samantha Bankston, London/New York: Bloomsbury Academic.

Schroeder, F. 2006. *Re-situating Performance Within The Ambiguous, The Liminal, And The Threshold: Performance Practice Understood Through Theories Of Embodiment*. Doktorski rad, rukopis. Edinburgh: University of Edinburgh, Edinburgh College of Art thesis and dissertation collection, dostupno na: <http://hdl.handle.net/1842/1949>, pristup 20. prosinca. 2021.

Stanković-Pejnović, V. 2018. „Minorna politika Deleza i proletarijat kao njezin univerzalan plan“, u: *Balkanske sinteze*, 5, str. 65–81.

Williams, J. 2013. *Gilles Deleuze's Difference and Repetition: A Critical Introduction and Guide*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Zepke, S. 2005. *Art as Abstract Machine: Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari*, London i New York: Routledge.

SUMMARY

DELEUZE AND ARTAUD: ANTI-REPRESENTATIONAL THEATER

Although Gilles Deleuze's philosophy continuously addresses the theater, his goal is not to create a kind of philosophical theater that would imply a fusion of theater and philosophy, but to

formulate the equivalent of theater in philosophy itself. He wants to challenge the concept of theater as representation – to avoid the theater of representation in the sense of a traditional theater that cannot get out of the trap of false representation of some kind of identical ideal. Deleuze wants to confront the regime of repetition with a virtuous new world of infinite multiplicities, a series of differences that cannot be controlled by placing them under any kind of identity. For Deleuze, theater is not representative, but offers opportunities for encounters with the non-representative force of "continuous variation" or difference-in-itself. Deleuze finds this in Artaud's theater of cruelty, which for Deleuze represents a theater of multiplicity that is in all respects opposed to a theater of representation.

Key words: Deleuze, Guattari, Artaud, theater of representation, minor theater, theater of cruelty, body-without-organs