

‘Donnez-moi donc un corps...’

Deleuzes esthetiek van de intensiteit als model voor actuele kunstpraktijken

Bart Keunen

Misschien gaat het in de evolutie van de geest over niets anders dan het lichaam: het is de geschiedenis van het gevoelig worden voor de manier waarop een superieur lichaam zich vormt.

(Pierre Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*).¹

De esthetica van Gilles Deleuze is een uitzonderlijke theorie. In tegenstelling tot het gros van de kunsttheorieën richt Deleuze zich op de ‘efficiëntie’ van kunstwerken. Centraal staat namelijk de vraag naar het effect van kunstwerken op hun publiek; een vraag die in zijn ietwat esoterische jargon als volgt luidt: ‘hoe produceer je een Orgaanloos Lichaam?’ Deleuze presenteert met andere woorden niet zozeer een esthetica over de kwaliteiten van kunstwerken of hun makers, als wel een soort van receptietheorie. Hij wil de stem van de toeschouwer vertolken, maar in tegenstelling tot wat literatuur- en theaterwetenschappers doorgaans als studieobject van hun receptietheorie naar voren schuiven, is het niet de cerebrale communicatie tussen kunst en publiek die hem interesseert. De stem die hij wil laten horen is niet de stem die reageert op de conceptuele ‘inhoud’ van het kunstwerk, maar integendeel de oproep van het publiek tot de kunstenaar: ‘donnez-moi donc un corps.’ Volledig in de lijn met zijn uitspraken binnen andere domeinen van zijn filosofie, schort Deleuze de vraag naar de betekenis van het kunstwerk op, om zich volledig te concentreren op het krachtenspel dat kunstenaar, kunstwerk en publiek in de artistieke communicatie samenbrengt. De vraag ‘wat betekent het?’ (‘qu’est-ce que ça veut dire’) ruimt plaats voor een nieuwe vraag: ‘hoe werkt het?’ (‘comment ça marche’; Deleuze 1972, 130).

Hoe ‘marcheert’ nu de artistieke communicatie? Roland Barthes heeft – in dialoog met een van Deleuzes belangrijkste werken, *L’Anti-Oedipe* (1972) – het effect van kunst zeer treffend verwoord: ‘Het plezier van de tekst is het moment waarop mijn lichaam zijn eigen ideeën gaat volgen – want mijn lichaam heeft niet dezelfde ideeën als ikzelf’ (Barthes 1973, 30).² Niet alleen de *contemplatio*, het gedistantieerde beschouwen van en reflectie over het kunstwerk, bepaalt de artistieke communicatie, maar ook en vooral de momenten waarop in die communicatie voor- of onbewuste sensaties tot ontwikkeling komen. Barthes wijst met

zijn uitspraak op dit al te vaak ver- [einde pagina 59] waarloosde aspect van het kunstgenot; hij legt de klemtoon op een ervaringsproces dat iedere kunstliefhebber als evident ervaart, maar dat in kunsttheorieën nauwelijks aan bod komt. Die vergetelheid van de theoretici hoeft niet te verwonderen: de intense, lichamelijke ervaring is immers niet exclusief artistiek en wordt daarom niet tot het hegemonische kunstdiscours toegelaten. Meer zelfs, vooral in niet-esthetische sectoren van de menselijke ervaring ‘volgt het lichaam zijn andere ideeën’. De communicatie tijdens een voetbalmatch of een houseparty bijvoorbeeld werkt vooral via het opwekken van intensiteiten en dit feit leidt automatisch tot het uitsluiten van het lichamelijke uit het officiële spreken over kunst.

Afgaande op de gelijkenis tussen massaspektakels en het primitieve kunstgenot waarover Barthes spreekt, lijkt het in eerste instantie gewettigd om Deleuzes perspectief als banaal te bestempelen. Als men de problematiek van de intensiteit daarentegen in de ruimere context van de wijsgerige antropologie – het mensbeeld – van Deleuze plaatst, dan blijkt al gauw dat men de initiële banaliteit vrij makkelijk kan onttrivialiseren. Vragen zoals ‘wat is een intens lichaam’, ‘hoe koppel je cerebrale processen aan materiële, lichamelijke processen’ worden op die manier uiterst originele vragen die de rol van culturele communicatie in een nieuw licht plaatsen. Bovendien, en dat is een tweede voordeel van het Deleuziaanse perspectief, geeft het denken van de ‘verlangensfilosoof’ aanzetten tot een nieuwe metatheorie over de hedendaagse theaterpraktijk. Immers, indien men het discours over het postdramatische theater (cf. Lehmann) binnen een breed filosofisch kader herformuleert, is het denken van Deleuze een onmisbare schakel. Daarnaast kan men via Deleuze bepaalde tendensen in de actuele theaterpraxis die door Lehmann worden waargenomen (en waarvoor in deze bijdrage *Aars!* van Perceval en Verhelst als toetssteen fungeert) zeer goed begrijpen vanuit de problematiek van intensiteit en lichamelijkheid.

Denken en intensiteit

Een uiteenzetting van Deleuzes filosofische kunstleer begint onvermijdelijk met het begrip ‘intensiteit’.³ Dit concept vormt het sluitstuk van de Deleuziaanse kunstleer en vindt zijn basis in zijn wijsgerige antropologie. In *L'Anti-Oedipe*, de studie waarin Deleuze zijn ‘mensbeeld’ systematisch verwoordt, gaat hij uitgebreid in op de fundamentele rol van intensiteiten voor de menselijke ervaring. Intensiteiten worden er voorgesteld als het resultaat van procesmatige gebeurtenissen. De processen die intensiteiten produceren zijn series van gradueel geordende

krachten die gegenereerd worden, een hoogtepunt bereiken, met andere series in conflict treden of zich ermee verbinden en uiteindelijk af- of uitsterven. *L'Anti-Oedipe* spreekt over zeer elementaire materiële processen: 'het werkt overal, nu eens onophoudelijk, dan weer discontinu. Het ademt, [einde pagina 60] het verwarmt, het eet. Het schijt, het neukt' (Deleuze 1972, 7).⁴ De processen die de menselijke ervaring kenmerken, verschillen volgens Deleuze nauwelijks of niet fundamenteel van andere materiële processen zoals de krachtontwikkeling in magnetische velden, zoals geluidsgolven of hittegolven. De materiële processen in de menselijke ervaring – de temperatuurgradaties, de pijnscheuten, de orgasmen – zijn in principe van eenzelfde orde als de genoemde fysische processen. Indien men over zulke processen wil spreken en wil verklaren welke rol ze spelen in de menselijke ervaring, dan stuit men op hardnekkige linguïstische hindernissen. Men kan weliswaar met empirische instrumenten proberen de gradaties van zulke processen te benoemen (thermometers, geigertellers, barometers, ...) maar de essentie van de materiële processen die de menselijke ervaring schragen, zijn niet te vatten. Zij ontsnappen zoals de stroom van Herakleitos voortdurend aan de observator. Vandaar wellicht dat men geneigd is toevlucht te nemen tot natuurmetaforen: een woede-uitbarsting, een golf van schaamte, een huilbui, een stroom van genot, etc. Zulke metaforen duiden aan dat een individu een vat van intensiteitprocessen is dat nauwelijks standvastigheid of orde kent.

Om de metaforische valkuilen en terminologische verwarringen te vermijden, opteert Deleuze voor een radicale poëtische ingreep: hij stipuleert een nieuwe term om het onzegbare denkbaar te maken. Uitgangspunt voor de nieuwe terminologie is het feit dat de vage ervaringsprocessen waarvan een mens weet heeft, zich onvermijdelijk moeten manifesteren op een neurologisch draagvlak. Het systeem van zenuwbanen en hersenschors is voor de menselijke ervaring even fundamenteel als tijd en ruimte dat zijn voor de visuele waarneming. Net als Kant deed voor het menselijke waarnemingsapparaat wil Deleuze aantonen dat er een a priori-filter bestaat voor de menselijke ervaring in het algemeen en op basis van die aanname een nieuw concept introduceren. De neurologische filter, het draagvlak van de ervaringsprocessen, noemt Deleuze, in navolging van Antonin Artaud, het Orgaanloos Lichaam.⁵ Het lichaam, voor zover men het beschouwt als een strijdtoneel van procesmatige gebeurtenissen, is immers niet wat we doorgaans onder 'mijn lichaam' verstaan; het is niet het lichaam met zijn vaste elementen zoals ledematen of organen, maar wel de ervaringstoestand van een neurologisch systeem dat al die elementen in beweging voelt. Het Orgaanloos Lichaam benoemt met andere woorden het stromende geheel van prikkels dat de hersenen registreren op het moment dat lichaamsorganen, zenuwbanen of hormonale vloeistoffen

werkzaam zijn: ‘alles houdt een ogenblik stil, verhardt, daarna zal alles herbeginnen’ (Deleuze 1972, 13).⁶ Vandaar dat men het Orgaanloos Lichaam niet kan ‘kennen’ zoals objecten door subjecten worden gekend; veeleer moet men het in de praxis van het alledaagse ‘herkennen’ als een situatie waarbij men niet meer zegt ‘ik ervaar’, maar waarbij men enkel denkt ‘het gebeurt’, ‘iets voltrekt zich’.

Het concept Orgaanloos Lichaam heeft in de academische wereld aanleiding gegeven tot wilde speculaties en ook smalende kritieken. Deleuze zou een ouderwetse vita-**[einde pagina 61]** list zijn die een nieuw soort ‘homme sauvage’ wil propageren (Van Kerckhove 1991). Niets is minder waar: de orgaanloze intensiteit waarover hij spreekt, komt niet tot stand door een regressie naar een primitieve, ‘redeloze’ toestand. Men komt niet tot een Orgaanloos Lichaam door ‘in het wilde weg te destratificeren’ (‘en destratifiant à la sauvage’; Deleuze 1980, 199). Integendeel, een intensief Lichaam bereikt men pas door met grote voorzichtigheid te experimenteren met alternatieve levenstrajecten (‘voorzichtigheid als dosis, als regel die immanent het experimenteren begeleidt: voorzichtigheidsinjecties’; Deleuze 1980, 187).⁷ Deleuze werd zich in de loop der jaren pijnlijk bewust van de misverstanden waartoe zijn *L’Anti-Oedipe* aanleiding had gegeven. Velen meenden in de verlangenstheorie een vrijgeleide te vinden voor ongelimiteerde roeservaringen en seksuele excessen. In *Mille Plateaux* stelt hij dan ook vast dat experimenten kunnen leiden tot ‘zwarte gaten’ waarin alle intensiteit omgezet wordt in negatieve energie en dat het alleen mogelijk is om het lichaam in een orgaanloze toestand te brengen indien men voldoende strategisch inzicht en luciditeit aan de dag legt. Intensieve toestanden beperken zich met andere woorden allerm minst tot de grenzen van het traditionele lichaam (zoals in het romantische vitalisme). Voor Deleuze is het essentieel dat een Orgaanloos Lichaam een geheel vormt van individuele lichamen, cerebrale processen en omgevingsfactoren. Het ervaringslichaam komt pas **[einde pagina 62]** tot intensiteit door zich op een lucide wijze te koppelen aan objecten en processen buiten het individuele lichaam. Zo strekt een Orgaanloos Lichaam dat zich vormt bij een ruiter die door de velden draaft zich uit van de huid van de ruiter, over het lijf van het paard en de verbale aansporingen die de ruiter uitschreeuwt, tot aan de meteorologische processen die verantwoordelijk zijn voor de wind die door de haren van de ruiter waait. De lichamelijke en de lichaamsintensiteit die Deleuze beschrijft, treden met andere woorden enkel op in wat hij met een haast onvertaalbaar woord ‘agencements’ noemt – een machinerie van processen (*agencement* is trouwens ook de Franse term voor de machinerie van een theaterbühne). Het menselijke lichaam – ‘mijn lichaam’ – is slechts een deel van zulke machinerieën. Het is slechts de zetel van een neurologisch systeem dat alle informatie opvangt en verzamelt.

Door die nuancering kom ik bij het laatste aspect van Deleuzes mensbeeld: wat is het statuut van het subject dat zegt ‘mijn lichaam’, ‘mijn ervaring’. Het Orgaanloos Lichaam heb ik gedefinieerd als ‘het neurologische systeem in zijn chaotische, voorbewuste toestand’, maar de mens heeft doorgaans weinig interesse voor die primitieve toestand van zijn ervaringen. Hij besteedt vooral aandacht aan de cerebrale informatie die men doorgaans ‘zelfbewustzijn’ noemt. Deleuzes visie op dit probleem is radicaal Nietzscheaans. Hij stelt dat het Orgaanloos Lichaam overeenkomt met wat Nietzsche ooit (cf. *Die Fröhliche Wissenschaft*) de Grote Rede noemde en dat het zelfbewustzijn correspondeert met de ‘Kleine Rede’ (cf. Van de Wiele 1982, 47). De Kleine Rede is voor hem, net als voor Nietzsche, in feite een restproduct van de materie. Het komt pas op het einde van een keten materiële processen. Nadat het Orgaanloos Lichaam alle intensiteiten in ontvangst genomen heeft, gaat het over tot het benoemen van de ervaringsgegevens om uiteindelijk via het proces van de spraak te zeggen: ‘c’était donc ça’ – dat is het dus wat ik ervaar. En hier ligt het begin van de menselijke tragedie: eenmaal die woorden uitgesproken, treedt het menselijke geheugen in werking en zoekt het cerebrale systeem naar gelijkenissen uit het verleden, naar vergelijkingspunten, naar woorden die bij benadering de nieuwe ervaring kunnen benoemen. Zodanig zelfs dat de mens geneigd is om, vooraleer hij de nieuwe ervaringen grondig heeft onderzocht, het nieuwe automatisch om te zetten in de interpretatieschema’s waarover hij beschikt. Mensen – niet in het minst de modale theaterliefhebber en -criticus – leven nu eenmaal graag in een wereld van bezwerende formules, orde-stichtende woorden en herkenbare concepten.⁸

De omschrijving van het zelfbewustzijn als ‘restsubjectiviteit’ heeft ervoor gezorgd dat Deleuzes esthetica voor velen identiek is met een postmoderne esthetica. De activiteit die men traditioneel aan het bewuste of kennende subject toekent – zijn vermogen om de objectieve werkelijkheid te representeren – vormt voor Deleuze slechts een afgeleid proces. Centraal staan immers de schier oneindige combinaties van intensiteiten die telkens weer een ander ‘ik’ opleveren. Die, Nietzscheaanse en tegenwoordig postmodern genoemde, visie op het subject noemt men vaak foutief subjectsdecentrerend of ‘gefragmenteerde subjectiviteit’. Van fragmentering is bij Deleuze echter geen sprake; er is immers geen oorspronkelijke eenheid die zich zou kunnen verbrokkelen.⁹ Veeleer richt hij zich op de ontstaansvoorwaarden van de subjectieve ervaring, op de fundamenteel anarchische ordening van intensiteiten die nu eens deze, dan weer gene identiteit opleveren. De laat-twintigste-eeuwse mens is voor Deleuze geen gedecentreerd wezen, maar integendeel een individu dat wordt geplaagd door een teveel aan eenheid, door een teveel aan ego. Decentrerend en

fragmentering zijn dan ook een ethisch en esthetisch doel: ‘ikken en hun vooronderstellingen uit elkaar halen, voorpersoonlijke singulariteiten die zij opsluiten en verdringen, bevrijden. [...] Want ieder is een splintergroep [groupuscule] en hoort als dusdanig te leven’ (Deleuze 1972, 434).¹⁰

De kunst van het denken: Le Dehors

Deleuzes esthetica van de intensiteit baseert zich op een eigenzinnige logica waarvan een specifieke spanningsverhouding de kern uitmaakt: het principieel oneindige en zich eeuwig herhalende conflict tussen enerzijds infra- of presubjectieve intensiteiten en anderzijds subjectieve identiteiten. In wezen gaat het daarbij om twee functies van de ‘Kleine Rede’: ofwel in een autonome, intellectuele functie, ofwel in een bescheiden functie van voortzetting van de Grote Rede. In de filosofie bestaat er een lange tradi- **[einde pagina 63]** tie van traktaten waarin richtlijnen worden opgesteld voor ‘het goede gebruik van de rede’. In zekere zin behoort Deleuzes filosofie tot die traditie. Het wil richtlijnen opstellen over het gebruik van de Kleine Rede en vooral spreken over het verschil tussen het goede en het slechte denken. En omdat zijn esthetica hierop voortbouwt, omdat het in essentie ook probeert kunstwerken te zien als vormen van goed of slecht denken, wil ik de Deleuziaanse kunstleer vanuit die tegenstelling systematiseren.

Het slechte denken sluit zich, zoals de meeste filosofieën, af voor de banaliteit van het lichaam en concentreert zich vooral op de vermeende kloof tussen het hogere in de mens (zijn denken, zijn interioriteit) en het lagere (het niet-denkende, de materie, het lichaam). Die laatste component wordt steevast gezien als een ‘exterioriteit’ die zich weerspiegelt in het ‘binnenste’ van de denker. Het dualistische denken formuleert met andere woorden uitsluitingswetten die de wereld van het denken vrijwaart voor contaminatie door het buiten. In zijn commentaar op *L’Anti-Oedipe* noemt Jean-François Lyotard het paralogsme van de traditionele filosofie een theatraalising van het denken. Het Westerse denken ensceneerde sinds Plato een theater van voorstellingen dat het niet-cerebrale letterlijk uitsloot en verbande naar het ‘Buiten’. Het zocht naar ‘een uitsluitingsprincipe dat in de continue economie van libidinale intensiteiten een splitsing aanbrengt tussen het ‘van binnenuit’ en het ‘van buitenaf’, een dualiteit met andere woorden; en dit principe is een springveer van het theatrale dispositief, dat in het binnen dat zal voorstellen wat het buiten verdrongen houdt’ (Lyotard 1972, 954).¹¹ Filosofen, stellen Deleuze en Lyotard, houden blijkbaar niet van theorieën die

de macht van de Kleine Rede aantasten. Erger nog: zij hebben zich eeuwenlang moeite getroost om de grens tussen het bewustzijn en de buitenwereld te institutionaliseren.¹²

Hetzelfde reductionistische denkwerk domineert ook in de kunstwereld. In literatuur en theater bijvoorbeeld kiezen kunstenaars vaak voor een fictionele wereld die gelijkenis vertoont met een Hegeliaans wereldtheater. De kern van de traditionele fictionele logica is namelijk een lineair proces waarbij een dialectisch conflict tussen (een of meerdere) thesen en (een of meerdere) antithesen geleidelijk tot verzoening – tot synthese – wordt gebracht. De fictionele personages passen zich aan dit proces aan; de kunstenaar conceptualiseert ze als een vehikel voor ideeën: dit subject staat voor die these, die identiteit, dit ervaringstype, een ander subject voor het tegendeel. Door die ingreep (in feite een sterke vereenvoudiging, misschien zelfs een karikatuur van de menselijke ervaringswereld) neemt de literatuur de vorm aan van conflicten tussen persoonlijkheden, tussen subjecten die herkenbare identiteiten symboliseren. In de loop van de narratieve handeling wordt het conflict opgelost: door de pacificatie tussen personages of door de morele of metafysische boodschap die de kunstenaar aan de lezer meegeeft. Psychologiserende kunst – vooralsnog de dominerende stroming in zowat alle artistieke disciplines – is die kunst waarbij het publiek voortdurend wordt gevraagd de eigen visies en affecten te vergelijken met de door het kunstwerk geen- **[einde pagina 64]** sceneerde visies en affecten. De behoudende kunstpraxis – en a fortiori geldt dit voor het traditionele theater¹³ – speelt in op voorstellingen die reeds in de hoofden van het publiek aanwezig zijn; zij is de communicatie van de Kleine Rede van de (theater)maker met de Kleine Rede van de beschouwer.

Tegenover de Platoonse denktrant in filosofie en kunst plaatst Deleuze een andere, naar zijn mening rijkere manier van denken. Het goede denken is voor Deleuze een type van reflectie dat de scheiding tussen het binnen en het buiten opheft, een denken waarbij de mentale verwerking ten dienste staat van de impulsen uit de grote buitenwereld. Het is terug te vinden in filosofieën of kunstwerken die zich niet afsluiten van de basisgegevens van de menselijke ervaring en zich niet onttrekken aan de intensiteitprocessen van het Orgaanloos Lichaam. Nietzsche en Deleuze denken met andere woorden niet in Hegeliaanse tegenstellingen tussen denkbeelden, maar opteren voor het beschrijven van niet-dialectische spanningsverhoudingen, van conflicten die niet *per se* tot synthese hoeven te komen. Spanningsverhoudingen zoals die tussen magnetische krachten of zoals die tussen bokkers: de ene verslaat de andere, zonder dat het tot pacificatie komt.

Het spreekt voor zich dat die visie op het denken veeleer ongewoon is. Misschien is het wel overdreven om zich enkel en alleen hierop te concentreren. Niettemin is er geen

enkele reden om die theorie niet als esthetica te aanvaarden. Het is trouwens in de wereld van de kunst dat men Deleuzes esthetische opties geregeld terugvindt. Zo lijkt het Deleuziaanse project sterk op dat van de historische avant-gardebewegingen waarin de verzoening tussen kunst en leven het alfa en omega was van de artistieke activiteit. De Italiaanse futurist Boccioni formuleert zijn visie op kunst als een levenskunst die gericht hoorde te zijn op ‘de reële en moderne identiteit tussen het binnen en het buiten’ (Lista 1973, 47)¹⁴ en die gedreven werd door ‘een gewelddadig verlangen om uit onszelf te breken en ons te verliezen in de ruimte’ (Lista 1973, 76).¹⁵ Net als de avant-gardekunstenaar zoekt Deleuze voortdurend naar momenten en situaties die de beslotenheid van het ‘ik’ openbreken. Het Orgaanloos Lichaam, stelt hij in een interview, ‘n’a rien à voir avec une intériorité, il est comme le Dehors d’où vient tout désir’ (Deleuze 1977, 116). Het verzet tegen de interiorisering en de tirannie van de intimiteit van het Westerse denken is ook de reden waarom hij de psychoanalyse beschouwt als een praktijk die subjecten tot interioriteit dwingt. ‘Terwijl de psychoanalyse zegt: ‘stop, hervind uw ik’, moet men eigenlijk zeggen: ‘laat ons nog een stap verder gaan, we hebben ons Orgaanloos Lichaam nog niet gevonden, ons ik is nog niet voldoende uit elkaar gehaald’ (Deleuze 1980, 187).¹⁶ Filosofie en kunst nemen daarom beter niet de neurotische patiënt tot model, maar richten zich beter op de ‘anarchische’ levensstijl van de (voor de psychoanalyse onbehandelbare) schizofreen: ‘De wandeling van de schizofreen: dat is een beter model dan de neuroticus op zijn divan’ (Deleuze 1972, 7).¹⁷ **[einde pagina 65]**

Op het eerste gezicht lijkt het erop dat Deleuze het idealistische dualisme omruilt voor een vitalistisch dualisme, waarbij ‘het Leven’ (of ‘de Materie’) tegenover ‘de Rede’ staat. Als hij de subjectieve identiteit stelt tegenover de intensiteiten die zich buiten de subjectsfeer ophouden, dan heeft hij het nochtans niet over een statische tegenstelling. Veeleer is de inzet van Deleuzes filosofie de dynamische relatie van rede en niet-rede. Hij richt zich, zoals ik reeds aangaf, vooral op de processen waardoor ‘niet-rede’ zich omzet in zelfbewuste subjectieve reflecties. Deleuze sluit in feite aan bij Spinoza en bij diens pogingen om adequate ideeën te formuleren, ideeën die op gepaste wijze affecten en materiële krachten benoemen. Net als Spinoza (cf. het derde boek van de *Ethica*) is Deleuze er van overtuigd dat een goed gebruik van het verstand leidt tot een gelukkiger leven, een leven dat leefbaarder is dan het leven dat je doorgaans leeft. En voor dat goede gebruik van het verstand moet men vooral aandacht besteden aan het lichaam en zijn intensiteiten. Want het lichaam is de voorpost van het Buiten, het is de exterioriteit die ons het meest nabij is. Wil men dus zijn verstand goed gebruiken dan moet men zich een lichaam creëren:

‘Geef me dus een lichaam’: dat is de formule van de filosofische ommekeer. Het lichaam is niet meer het obstakel dat het denken van zichzelf scheidt, niet meer datgene wat het moet overwinnen om aan denken toe te komen. Het lichaam is integendeel dat waarin het denken zich onderdompelt, of zich moet onderdompelen, om het ongedachte – met andere woorden: het leven – te bereiken. Niet dat het lichaam denkt, maar halsstarrig, koppig, dwingt het tot denken, en dwingt het dat te denken wat zich aan het denken onttrekt: het leven (Deleuze 1985, 246).¹⁸

Het denken in de kunst: het theater van de intensiteit

De context van het bovenstaande citaat is niet toevallig een betoog over de ontwikkeling van de laat-twintigste-eeuwse filmkunst. Dat Deleuze zijn lichaamsconcept in een boek over film opneemt, toont hoezeer zijn kunstvisie doordrongen is van opvattingen over ‘levenskunst’. In zekere zin zou men kunnen zeggen dat voor Deleuze de kunst bijdraagt tot het creëren van Orgaanloze Lichamen. Kunstwerken kunnen namelijk situaties simuleren waarin de mens op een intensieve, lichamelijke wijze omgaat met de wereld en het publiek daardoor gevoelig maken voor de werking van het Orgaanloos Lichaam. Het kunstwerk vormt een geheel van impulsen dat toont hoe het ‘Buiten’ inspeelt op het lichaam en dat ‘bewijst’ dat de krachten van de Grote Rede inwerken op de Kleine Rede. Het ideale kunstwerk moet met andere woorden een oefening zijn in ‘het goede denken’; het moet de mogelijkheid bieden om de grens tussen binnen en buiten samen te denken. Wijze kunstenaars weten in feite intuïtief wat bij **[einde pagina 66]** Deleuze als een filosofisch uitgangspunt wordt geformuleerd: ‘Denken, dat is leren waartoe een niet-denkend lichaam in staat is’ (Deleuze 1985, 246).¹⁹ In die zin geeft de Deleuziaanse kunstenaar zijn publiek een gebruiksaanwijzing voor het Orgaanloos Lichaam.²⁰ Hij concentreert zich niet uitsluitend op cerebrale communicatie, maar zoekt ook naar strategieën om de werking van het onbewuste te concretiseren. In zijn studie over Francis Bacon stelt Deleuze dat de kunstenaar, door het ensceneren van een confrontatie van subjectieve identiteiten met infrasubjectieve intensiteiten, de machinerie achter de menselijke ervaring kan blootleggen: hij zal tonen hoe krachtenconflicten een nieuwe identiteit produceren of hoe zij schijnbaar stabiele identiteiten ondergraven. Het werk van Bacon ‘getuigt van een sterke spiritualiteit omdat het een spirituele wil is die [de kunst van de Gotiek en die van Bacon] wegvoert van het organische, op zoek naar elementaire krachten. Alleen is

die spiritualiteit er één van het lichaam; de geest, dat is het lichaam zelf, het orgaanloos lichaam' (Deleuze 1982, 34).²¹

De manier waarop kunst hier wordt voorgesteld, lijkt op het eerste gezicht vrij speculatief. Dat dit niet zo hoeft te zijn, toont de theorievorming over de hedendaagse, postmoderne theaterpraktijk. De vernieuwingstendensen uit de toneelwereld lijken immers sterk op de denkbewegingen en kunstvoorschriften die Deleuze in zijn filosofische werk beschrijft. In het bijzonder de theorie van het postdramatische theater die Hans-Thies Lehmann enkele jaren geleden formuleerde, lijkt een doorslag van Deleuzes visie op (vernieuwende) artistieke communicatie. Het postdramatische theater, zegt Lehmann, heeft geleerd om de intellectuele boodschap van de theatertekst in te bedden in een bredere horizon van ervaringsgegevens. Bovendien heeft het geleerd 'voorbij het conflict drama' te opereren: 'men brengt het offer van de synthese om aan de andere kant de verdichting tot intensieve momenten te bereiken' (Lehmann 1999, 141).²² Postdramatisch theater denkt niet langer Platoons-Hegeliaans, het zoekt niet in eerste instantie naar conflictoplossingen, maar probeert conflicten te analyseren en in hun ruwe, haast primitieve vorm te tonen. Een opsomming van de theatrale middelen die volgens Lehmann bij dit nieuwe postdramatische project worden aangewend (Lehmann 1999, 139-203), laat ik hier achterwege om me te kunnen richten op één concreet voorbeeld, *Aars! Anatomie van de Oresteia*, een relatief recente exponent van het postdramatische theater. In een uitgebreide commentaar bij dit stuk (waaraan ik weinig heb toe te voegen) alludeert Freddy Decreus impliciet op de Deleuziaanse esthetica die dit stuk lijkt te domineren:

hoewel opgebouwd op een aantal duidelijke tekstfragmenten problematiseert *Aars!* de klassieke wil om alle theatertekens in een gemeenschappelijke en afdoende synthese onder te brengen. Langer dan vroeger blijft de waarneming open en lijkt ze versplinterd, ze behoort eerder toe aan een droomtoestand waarbij beelden, bewegingen, muziek en woorden niet meer de vertrouwde hiërarchie en duidelijkheid [einde pagina 67] kennen. De toeschouwer wordt overdonderd door een auditieve en verbale simultaneïteit van tekens en kan beide betekenisvelden niet meer volledig in zijn greep houden. Tekst en woord worden gemusicaliseerd, het theatrale teken kan niet meer los gezien worden van een overdaad aan klanken, objecten worden met ritmes geassocieerd, de theatrale ruimte en tijd worden ook op akoestische gronden bepaald. [...] Verliezen de tekst en de protagonisten hun traditionele rechten, dan neemt het lichaam deze centrale taak over, een verabsolueerd lichaam, schrikwekkend

of in verval, maar steeds fysiek sterk aanwezig (Decreus 2001, 18).

Hoewel de aanwezigheid van lichaamsintensiteiten en van procesmatige gebeurtenissen op de toneelscène nog niet noodzakelijk hoeft te beteken dat de toeschouwer dezelfde processen ondergaat, kan men uit Decreus' omschrijving duidelijk afleiden dat het theaterstuk in kwestie een onderzoek, een anatomie van de menselijke ervaring wil zijn. Om die reden lijkt het gewettigd om in verband met *Aars!* te spreken over een Deleuziaanse esthetica. De encenering is gericht op een schijnbaar chaotisch geheel van impulsen dat toont hoe het 'Buiten' inspeelt op het lichaam en dat bewijst hoe de Grote Rede en haar intensiteiten steeds nieuwe identiteiten projecteren op de Kleine Rede.

Belangrijk bij de encenering van de machinaties van *Organloze Lichamen* zijn de nieuwe artistieke middelen die door Decreus (in navolging van Lehmann) worden aangehaald. Ten eerste gaat het in *Aars!* niet om spanningsverhoudingen die door de personages worden belichaamd, maar om heterogene reeksen van spanningen. Het stuk creëert via het personagesysteem en via de tegenstrijdigheden binnen een personage krachten die zich in blijvende spanning tot elkaar verhouden; het enceneert krachtenconstellaties van processen die elkaar uitsluiten en die in de confrontatie behouden blijven, die geen verzoening zoeken maar die hoogstens afsterven. *Aars!* is, net als Percevals *Joko* en (in mindere mate) *Ten Oorlog*, een stuk waarin eenduidige conflictoplossingen afwezig zijn. De personages zijn vaten vol tegenstrijdigheden en de allianties tussen de personages zijn broos en fundamenteel onbetrouwbaar. Vandaar dat de ontwikkeling van Percevals stukken niet gedicteerd wordt door een verhaallijn; de enceneringen van Perceval worden in eerste instantie gedragen door het ritme van de visuele impulsen die de theaterscène uitzendt. Voor eenheid zorgt niet alleen de plotontwikkeling, maar ook en vooral de 'de ritmische eenheid der zintuigen' (Deleuze 1982, 33).

Ten tweede wil ik wijzen op de zeer ondramatische en zelfs in esthetische zin onorthodoxe media die in *Aars!* worden aangewend en die het publiek organloze lichamen kunnen bezorgen: lichteffecten en klankeffecten. Het werken met lichtintensiteiten is een zeer geschikt middel om op toneel een *Organloos Lichaam* te simuleren.²³ Lichtsterkte heeft het onbetwistbare voordeel dat het enkel kan communiceren via gradaties en komt daardoor dicht in de buurt van de materiële processen die de menselijke ervaring schragen. Geluidsterkte functioneert evenzeer als simulatiestrategie. Zo **[einde pagina 69]** horen roepen, tieren en schreeuwen zeker thuis in de esthetica van de intensiteit. Het komt immers niet op de

communicatie aan en nog minder op de onderhandeling via woorden: ervaringsprocessen kan je ook tonen via de gradaties van geluidsprocessen. Het duidelijkst komt die optie tot uiting in de keuze voor een vijfde acteur, de Master of Ceremony ‘Eavesdropper’ (Yves De Mey). ‘Deze vijfde acteur’, schrijft Decreus,

is een moderne variant van de aloude koorleider, de sjamanistische meester van elke megadancing. [Hij] dirigeert de scène, bepaalt er de temperatuur van, zweept op en bouwt af. Vooral hij is permanent en nadrukkelijk aanwezig. En net zoals de Griekse koorleider weet zijn modern alter ego meer dan hij laat blijken, visionair ziet hij vooruit, overstijgt hij het gebrekkige individuele weten. Vaak doorsnijdt hij obsessieel luid woorden en actiepatronen, maar hij schept wel een klankruimte die volstrekt uniek is (Decreus 2001, 3).

De muziek van Eavesdropper bestaat uit series van klankpatronen die met wisselende intensiteit tegen elkaar worden uitgespeeld. Daarnaast beklemtoont de muziek ook haar eigen procesmatige aard: mechanische herhaling van klanken die daardoor een golfpatroon krijgen. De muzikale ondergrond van *Aars!* schept in zekere zin een abstract klanktapijt dat de beschouwer de kans geeft de materialiteit van ervaringsprocessen (op abstracte wijze) te beleven.

Intensiteit en maatschappelijke identiteit: het ethico-politieke aspect van Deleuzes esthetica

Een esthetiek van de intensiteit mag niet worden verward met een esthetiek van de prikkeling. Het is absoluut niet zo dat het kunstwerk tot taak heeft het publiek zodanig op te winden dat de lichamen overgaan tot de productie van lachkrampen, hormonale afscheidingen of huilbuien. Integendeel, kunst die gericht is op instant-plezier propageert enkel wat Deleuze ‘plaisir-décharge’ noemt (Deleuze 1980, 191). Het lichaam wordt dan herleid tot een organisme – het tegendeel van een Orgaanloos Lichaam – en onderworpen aan een rigide doel-middelstructuur. Een esthetiek van de intensiteit beoogt iets totaal anders: door het insceneren van spanningsverhoudingen die principieel niet verzoenbaar zijn, biedt het intensieve kunstwerk gelegenheid tot ‘het goede denken’. De toeschouwer wordt geholpen om fixaties, steriele houdingen en starre identiteiten van zich af te leggen. Daardoor kan hij/zij op

zoek gaan naar de machinerie die aan de basis ligt van de vertrouwde ervaringswereld. In zekere zin komt de esthetiek van de intensiteit overeen met de theaterpraxis van Grotowski. Die anticipeert Deleuzes visie in de volgende uitspraak: **[einde pagina 69]**

eens we onszelf ontdaan hebben van die dagelijkse sleur en schijn, kunnen we onszelf geven en vinden in een volmaakte, niet-defensieve en bevrijde (gemoeds)toestand. De schok, de siddering die het afleggen van onze dagelijkse maniertjes en maskers veroorzaakt, zal ons in staat stellen – zonder iets te moeten verbergen – onszelf over te leveren aan iets wat moeilijk te benoemen is, maar waar *Eros & Caritas* de hoofdrol spelen (Grotowski 1969; geciteerd in Perceval 1992, 11).

Deleuze gaat nog een stap verder dan Grotowski door te stellen dat het kunstwerk in staat moet zijn om nieuwe identiteiten voort te brengen bij de toeschouwer. Het is immers zijn bedoeling om aan artistieke (en filosofische) praktijken een ethische dimensie te verlenen. Het hoeft echter geen betoog dat de Deleuziaanse ethiek grondig verschilt van de traditionele filosofische ethiek. Het kernwoord van Deleuzes esthetische ethiek is immers de (aan Nietzsche ontleende) norm van ‘wording’ – ‘devenir’. Wording van processen, maar ook wording van subjecten. Het kunstwerk oefent de beschouwer niet alleen in het ontmaskeren van het oude; het helpt ook bij het ontwikkelen van nieuwe zelfbeelden, bij het ontdekken van onvermoede passies, van verborgen ideeën. Het devies van een Deleuziaanse kunst is: creëer situaties die een reorganisatie van het lichaam mogelijk maken. Situaties die fixaties, starre identiteiten, mythische geloofsinhouden en uitgeholde rituelen aan het wankelen brengen en daardoor ruimte maken voor iets nieuws, voor een ‘devenir’.

De illustraties van ‘wording’ die men in het werk van Deleuze terugvindt, hebben vaak betrekking op individuele situaties of op de intensiteitsexperimenten van kunstenaars. Vooral in *Mille Plateaux* komt de wording van het Organeloos Lichaam meestal voor met betrekking tot individuele problemen. Nochtans zijn de wordingsprocessen voor Deleuze in feite een politieke zaak – ze hebben betrekking op het brede sociale veld. Reeds in *L'Anti-Oedipe* stelt hij zeer radicaal: ‘er is alleen het verlangen en het sociale’ (‘il n’y a que du désir et du social’; Deleuze 1972, 37); er is geen intensiteit die niet optreedt in een sociale context. Die stelling impliceert met andere woorden dat de esthetiek van de intensiteit steeds ook een politieke component bevat. De intensiteitstheorie van Deleuze gaat immers uit van het feit dat psychische krachten moeten worden opgevat als elementen van een intersubjectief systeem en

van alle artefacten (technische machines) of ideeën (waarden en normen) die binnen dit intersubjectieve systeem geproduceerd worden. Net als bij de infrasubjectieve intensiteiten, vinden we ook op het vlak van de suprasubjectieve krachten een dubbelheid terug. Net zoals subjectieve fixaties het Orgaanloos Lichaam kunnen insnoeren en het laten verworden tot een soort van pantser, zo beperken ook sociale, militaire en politieke organisaties de (*in se* anarchische) activiteit op het Orgaanloos Lichaam. Die supra-individuele organisaties noemen Deleuze en Guattari de *socius*. Leo Apostel analyseerde in *Hopeloos Gelukkig*, de studie waarin de postmoderne filosofie in een modernistisch perspectief wordt geplaatst, de analogie tussen het 'ik' en de 'socius' als volgt: **[einde pagina 70]**

de sociale productieprocessen (de verlangende economie) en de psychische productieprocessen (de verlangende machines) zijn van dezelfde aard en [moet men] op dezelfde manier begrijpen. Het lichaam zonder organen heeft als sociaal equivalent de zogenaamde 'socius', een heerschappij-structuur die ook als geheugen en coördinatie dient (net als het 'lichaam zonder organen') (Apostel 1997, 194).

De socius tracht zowel de lichamelijke als de technische machines te klasseren en te organiseren. Daardoor wordt een unificerende orde opgedrongen die de realiteit vervalst en die het individu overlevert aan fantasmatische groepsgevoelens: 'ja, ik hoor bij jullie, bij de superieure klassen en rassen' (Rimbaud in Deleuze 1972, 329).²⁴ Ficties zoals 'nationaal gevoel' en 'volksverbondenheid' zijn voor Deleuze niets anders dan pogingen om de onberekenbare veelheid van krachten te bezweren in een imaginaire identiteit en een fantasmatische groepsverbondenheid. Zulke sociale constructies leiden ertoe dat het individu zich in een subjectief keurslijf laat dwingen en zich onderschikt aan een 'groupe assujetti' (Deleuze 1972, 75), een onderworpen groep die zich kritiekloos inschakelt in de macrosociale machinerie. Een goed voorbeeld van zo een maatschappelijke organisatie zijn de Middeleeuwse standenmaatschappij of absolutistische regimes, want zulke maatschappijen vormen een rigide systeem dat elk individu a priori een maatschappelijke rol toeschrijft. Het opmerkelijkste aan Deleuzes analyse van zulke politieke fenomenen is dat hij er van uitgaat dat individuen gelukkig kunnen zijn in die onderworpen positie. Verwijzend naar Wilhelm Reichs analyse van de nationaal-socialistische massabewegingen noemt hij dit

Reichs kreet: neen, de massa's werden niet bedrogen, ze verlangden naar het fascisme, en dat is hetgeen men moet uitleggen. [...] Het gebeurt dat men tegen zijn belang in verlangt: het kapitalisme profiteert daarvan, maar ook het socialisme, de partij en de partijleiding (Deleuze 1972, 160)²⁵

De politieke ethiek van Deleuze wil een alternatief bieden voor maatschappelijke verstarring en voor valse vormen van politieke vrijheid. Het tegendeel van die onderwerping, stellen de auteurs van *L'Anti-Oedipe*, ontstaat binnen een maatschappelijke dynamiek die uitgaat van 'groupes-sujets' – groepen waarin individuen samen tot een nieuwe identiteitsconstructie komen. Bij zulke subjectsgroepen bestaat er geen voorgeschreven subjectieve identiteit: 'je ne suis pas des vôtres, je suis éternellement de la race inférieure, je suis un bête, un nègre' (Deleuze 1972, 329). De psychische machines van individuen die zich inschakelen in 'subjectsgroepen' schrijven zich op een anarchische wijze in op het Orgaanloos Lichaam en functioneren zonder centralisering, zonder subjectivering, zonder sociale organisatie. Uit die sociale dynamiek ontstaan 'minderheden' – groepen die geen plaats bekleden in de sociale machinerie en **[einde pagina 71]** die een aanzet vormen voor een andere vorm van sociale organisatie. De schizoïde maatschappelijke dynamiek die achter zulke minderheidsgroepen schuilgaat, associeert Deleuze graag met de kapitalistische samenlevingsvorm. In het kapitalisme vallen de oude vormen van verstarring namelijk weg: normen worden niet meer ingeschreven op de lichamen van de burgers (zoals dat nog het geval is bij bepaalde initiatierites) en worden niet langer exclusief afgedwongen door middel van autoritaire repressie door absolute vorsten (totalitaire regimes van het oude Egypte tot de Franse zonnekoningen). In het kapitalisme heerst de schijnbaar absolute equivalentie van koopwaren; alle transacties worden herberekend volgens de logica van schizoïde financiële stromen. Individuen krijgen daardoor een aura van absolute vrijheid. Deleuze plaatst echter een groot vraagteken bij die vrijheid. Hij stelt immers vast dat in het rijk van 'the brave and the free' de externe dwang zich transformeert in een interiorisering van de dwang. De 'verharding' van het lichaam en de celebratie ervan in het individuele vrijheidsideaal zorgt in kapitalistische samenlevingen voor orde en discipline. Kapitalistische samenlevingen oefenen volgens Deleuze de sterkste terreur uit: psychische terreur. Kapitalistische individuen leven met een inwendige despoot (Oedipus!) die hen opzadelt met schuldgevoelens, gebreken en behoeften. Tegelijk echter kan het kapitalisme de voedingsbodem worden voor maatschappelijke groepen ('des groupes-sujets') die het systeem van binnenuit uithollen.

Vermits het kapitalisme leeft van identiteitsconstructies die zich op de idee van individuele vrijheid beroepen, ligt het aan de basis van een soort van bevrijdingsideologie. Die bevrijdingszucht kan de basis vormen voor maatschappelijke verandering. Overal in het kapitalistische landschap stelt men vast dat minderheden hun rechten opeisen en dat daardoor de kiemen van een nieuwe sociale dynamiek reeds aanwezig zijn (Deleuze 1978).

Vanuit dit macropolitieke perspectief moet men ook de ethico-politieke functie van de kunst bekijken. Om de actualiteitswaarde van Deleuzes visie op ‘politieke kunst’ te illustreren, wil ik verwijzen naar de politieke betekenis die Freddy Decreus aan *Aars!* toekent:

wat je nu ziet is een genadeloze afrekening met een aantal belangrijke clichés en vooroordelen, die de westerse ‘beschaving’ zijn gaan vormen. Daarom alleen al tast deze voorstelling je wezenlijke veiligheid aan en vraagt ze je afstand te doen van je ideaalbeelden over individu, familie, staat en godsdienst. Daarom ook kan je niet van deze voorstelling houden, ze kan enkel diep in je vlees snijden. [...] Een vivisectie of een anatomische studie van een beschaving, vooral van de twintigste eeuw, de bloedigste en meest waanzinnige van alle historische periodes. Een sterk politiek stuk, zoals er weinigen worden getoond (Decreus 2001, 2).

Uit Decreus’ analyse blijkt dat hedendaags politiek theater zich aansluit bij de Deleuziaanse politieke ethiek. Politieke kunst is immers gericht tegen de sluipende en **[einde pagina 72** haast onzichtbare politieke tegenstrever van de actuele burger, namelijk de narcistische vijand die in ieder van ons heeft postgevat. Kunst heeft, meer dan andere sociale activiteiten, de middelen in huis om narcistische fixaties en totalitaire maatschappelijke patronen te tonen. Bovendien kan men door het representeren van zulke patronen de hoop koesteren dat nieuwe mentaliteiten worden gecreëerd die nieuwe vormen van maatschappelijkheid mogelijk maken. Deleuze gelooft alleszins in de rol die kunst kan spelen voor maatschappelijke transformatie. Hij is ervan overtuigd dat de artistieke communicatie kan zorgen voor het vernietigen van identiteitsconstructies die het individu overleveren aan ‘groupes assujettis’ en voor het stimuleren van identiteiten die tot ‘groupes-sujets’ leiden. Op dit belangrijk punt verschilt hij dan ook van Lehmanns visie op politiek theater. De ethico-politieke efficiëntie van kunst ziet Deleuze veeleer in een proces waarin de aanmaak van nieuwe identiteiten wordt gestimuleerd, terwijl Lehmann zich vooral concentreert op een soort van Brechtiaanse vervreemdingsfunctie (het postdramatische theater vervreemdt de toeschouwer van het klassieke – lees Hegeliaanse

– representatiedenken). Kunst, en hierin volgt Deleuze de theatertheorie van Carmelo Bene, is niet alleen in staat om collectieve identiteiten te ontcrachten en hen te fragmenteren, maar heeft ook de kracht om uit die fragmenten een nieuwe collectieve identiteit te smeden (Deleuze 1979). Het ‘worden van het subject’ is bij Deleuze immers ook een politiek proces, het is een spel met culturele imago’s, met culturele tradities en fundeert zich in de wil om in groep te handelen. Een van de projecten waarnaar Deleuze vaak verwijst is het ‘devenir-femme’, een wordingsproces dat gericht is op het afleggen van de dominante identiteit in onze cultuur: de blanke, heteroseksuele man (Deleuze 1978). Het vrouw-worden is een project waarin mannen en vrouwen aansluiting zoeken bij processen die in onze cultuur onderdrukt worden zoals lichamelijke (niet: lichaamscultus), niet-hiërarchisch georganiseerde vormen van coöperatie, zorgbereidheid, en zo meer. Door zich met deze veeleer marginale en vaak onderdrukte identiteitsingrediënten te identificeren, bestaat er immers kans op een nieuwe cultuur, een nieuwe vorm van waardebeleving en misschien wel een nieuwe vorm van sociaal handelen.

In het tweede deel van zijn studie over de filmkunst stelt Deleuze:

als er al een moderne politieke filmkunst zou bestaan, zou hij zich op het volgende moeten baseren: het volk bestaat niet meer, of nog niet... het volk ontbreekt. [...] Kunst [...] moet deelnemen aan die opdracht: zich niet richten tot een verondersteld volk dat er reeds is, maar bijdragen tot de uitvinding van het volk (Deleuze 1985, 282 en 283).²⁶

Nieuwe politieke kunstpraktijken hoeven zich volgens hem niet meer te richten op de strategieën van de realistische of modernistische traditie (het creëren van rolmodellen voor de arbeider, de burger, de homo, de vrouw, de migrant), maar veeleer op het creëren van sociale groepen die in collectief verband marginale en onderdrukte waarden of actiepatronen ontdekken. Het voorafspiegelen van een meer matriarchale cultuur bijvoorbeeld, of een Arabische versie van de Westerse cultuur, of misschien wel een biseksuele cultuur. Het oude politieke denken binnen de kunstwereld heeft het nadeel dat men van de toeschouwer impliciet vraagt zich te bekennen tot een vooraf afgebakende (binnen onze cultuur geldende) identiteit (ik ben hetero, ik ben feminist, ik ben links). Bovendien baseert het oude politieke denken zich op een diep gewortelde tendens binnen onze cultuur die Michel Foucault in (de introductie tot het eerste deel van) *Histoire de la sexualité* sterk in

vraag stelt: de tendens om te werken aan zelfontplooiing, de tendens om aan iedereen te vragen zich uit te spreken en te kiezen voor deze of gene identiteit. Een nieuwe politieke kunstpraktijk zal proberen zich niet voor dit ene gat te laten vangen; zij zal veeleer fragmenten van onze cultuur tonen en die brokstukken zo presenteren dat culturele ‘wording’ tot de mogelijkheden gaat behoren.

De esthetiek van de intensiteit is in die zin een model voor de actuele theaterpraktijk, zeker wanneer die een politiek theater wil zijn. Een Deleuziaans theatermaker maakt van de schouwburg een fabriek waar niet langer mensen de scène bevolken maar waar lichamen gestalte geven aan het ronken en ratelen van intensiteitsmachines. Een theater ook waarin het publiek wordt in staat gesteld te vechten met haar narcistische verlangens en waarin het wordt overtuigd van de maakbaarheid van de mens en van de noodzaak om zo nu en dan het oude ik af te leggen om plaats te maken voor de krachten van ‘le dehors’.

Noten

¹ ‘Il s’agit, peut-être, dans toute l’évolution de l’esprit, de rien d’autre que du corps: c’est l’histoire devenant sensible de ce qu’il forme un corps supérieure.’

² ‘Le plaisir du texte c’est ce moment où mon corps va suivre ses propres idées – car mon corps n’a pas les mêmes idées que moi’ (Barthes 1973, 30). De gelijkenis tussen Barthes en Deleuze blijkt bijvoorbeeld uit de volgende uitspraak: ‘car lire un texte n’est jamais un exercice érudite à la recherche des signifiés, encore moins un exercice hautement textuel en quête d’un signifiant, mais un usage productif de la machine littéraire, un montage de machines désirantes, exercice schizoïde qui dégage du texte sa puissance révolutionnaire’ (Deleuze 1972, 125).

³ Ik kies voor het begrip intensiteit om de hardnekkige vooroordelen (van psychoanalytisch geïnspireerde theoretici en van Angelsaksisch geïnspireerde filosofen) over het begrip verlangen en de ‘courant désirant’ (Deleuze, Lyotard) te omzeilen. Het begrip intensiteit wordt door Deleuze zelf vaak afgewisseld met concepten als ‘désir’ (vooral in Deleuze 1972), ‘sensation’ (de esthetische terminologie die in de studie over Francis Bacon centraal staat, cf. Deleuze 1982), ‘déterritorialisation’ (Deleuze 1980) en ‘affect’ (een concept uit de tweedelige studie over de filmtaal, cf. Deleuze 1983 en Deleuze 1985).

⁴ ‘ça fonctionne partout, tantôt sans arrêt, tantôt discontinu. Ça respire, ça chauffe, ça mange. Ça chie, ça baise’ (Deleuze 1972, 7).

⁵ ‘Le corps est le corps/ il est seul/ et n’a pas besoin d’organe/ le corps n’est jamais un organisme/ les organismes sont les ennemis du corps’ (Artaud, geciteerd in Deleuze 1972, 15).

⁶ ‘tout s’arrête un moment, tout se fige, puis tout va recommencer’ (Deleuze 1972, 13).

⁷ ‘la prudence comme dose, comme règle immanente à l’expérimentation: injections de prudence’ (Deleuze 1980, 187).

⁸ In *Différence et Répétition* onderzoekt Deleuze extensief de relatie tussen het denken (dat met representaties werkt) en het lichaam (waarin enkel differenties voorkomen). Het denken is, zo stelt hij trouw aan Nietzsche, niets anders dan een vervalsende ingreep waarbij empirische differenties ondergeschikt worden aan representerende taaluitingen: ‘le préfixe Re- dans le mot représentation signifie cette forme conceptuelle de l’identique qui se subordonne les différences’ (Deleuze 1968, 79).

⁹ Het expliciete uitgangspunt van Deleuzes denken is zowat het tegendeel van het genoemde argument: ‘Comment produire, et penser, des fragments qui aient entre eux des rapports de différence en tant que telle, qui aient pour rapports entre eux leur propre différence, sans référence à une totalité originelle même perdue, ni à une totalité résultante même à venir? Seule la catégorie de multiplicité, employée comme substantif et dépassant le multiple non moins que l’Un, dépassant la relation prédicative de l’Un et du multiple, est capable de rendre compte de la production désirante: la production désirante est multiplicité pure, c’est à dire affirmation

irréductible à l'unité' (Deleuze 1972, 50).

¹⁰ 'défaire les mois et leurs présupposés, libérer les singularités prépersonnelles qu'ils enferment et refoulent. [...] Car chacun est un groupuscule et doit vivre ainsi' (Deleuze 1972, 434).

¹¹ 'un principe d'exclusion qui vient découper dans l'économie continue des intensités libidinales un en-dedans et un en-dehors, c'est-à-dire une dualité; et [que] celle-ci est tout le ressort du dispositif théâtral, lequel va représenter dans le dedans ce qu'il tient refoulé au-dehors' (Lyotard 1972, 954).

¹² Het duidelijkst merkt men dit in de psychoanalyse, een theorie die een theater van fantasmen wil beheersen en beheren. Deleuze en Guattari hebben het volgende probleem: Freud en Lacan ontdekten de logica van de menselijke verlangens, maar, 'avec Oedipe, cette découverte fut vite occultée par un nouvel idéalisme: à l'inconscient comme usine, on a substitué un théâtre antique; aux unités de production de l'inconscient, on a substitué la représentation; à l'inconscient productif, on a substitué un inconscient qui ne pouvait plus que s'exprimer (le mythe, la tragédie, le rêve)' (Deleuze 1972, 31).

¹³ Freddy Decreus zegt daarover in zijn *Aars*-commentaar: 'Tot de drama's die West-Europa hebben gemaakt tot wat het is, mag zeker de ontkenning gerekend worden van de vitale, matriarchale en chthonische krachten die verdrongen werden om een patriarchaal vooruitgangdenken te vestigen, om dus een aanvaarde vorm van vrijheidsbeperking te institutionaliseren die in een gesublimeerde vorm aangeboden wordt' (Decreus 2001, 7).

¹⁴ 'l'identité réelle et moderne entre intérieur et extérieur' (Lista 1973, 47).

¹⁵ 'un violent désir de sortir de nous-mêmes pour nous perdre dans l'espace' (Lista 1973, 76).

¹⁶ 'Là où la psychanalyse dit: 'Arrêtez, retrouvez votre moi,' il faudrait dire: 'Allons encore plus loin, nous n'avons pas encore trouvé notre Corps sans Organes, pas assez défait notre moi'' (Deleuze 1980, 187).

¹⁷ 'La promenade du schizophrène: c'est un meilleur modèle que le névrosé couché sur son divan. Un peu de grand air, une relation avec le dehors' (Deleuze 1972, 7).

¹⁸ 'Donnez-moi donc un corps': c'est la formule du renversement philosophique. Le corps n'est plus l'obstacle qui sépare la pensée d'elle-même, ce qu'elle doit surmonter pour arriver à penser. C'est au contraire ce dans quoi elle plonge ou doit plonger, pour atteindre à l'impensé, c'est-à-dire à la vie. Non pas que le corps pense, mais, obstiné, têtu, il force à penser, et force à penser ce qui se dérobe à la pensée, la vie' (Deleuze 1985, 246; Deleuze citeert vrij naar het derde boek van Spinoza's *Ethica*).

¹⁹ 'Penser, c'est apprendre ce que peut un corps non-pensant' (Deleuze 1985, 246). **[einde pagina 75]**

²⁰ 'L'inconscient', stellen Deleuze en Guattari, 'ne pose aucun problème de sens, mais uniquement des problèmes d'usage' (Deleuze 1972, 129).

²¹ 'témoigne d'une haute spiritualité, puisque c'est une volonté spirituelle qui la mène hors de l'organique, à la recherche des forces élémentaires. Seulement cette spiritualité, c'est celle du corps; l'esprit, c'est le corps lui-même, le corps sans organes' (Deleuze 1982, 34).

²² 'das Opfer der Synthesis wird gebracht, um auf der anderen Seite die Verdichtung zu intensiven Momenten zu erreichen' (Lehmann 1999, 141).

²³ Lehmann spreekt niet toevallig over het 'presenteren van de realiteit' en over het zich afkeren van het representeren van een fictionele tekst over 'het leven der mensen'. Het nieuwe theater is 'mehr Präsenz als Repräsentation, mehr geteilte als mitgeteilte Erfahrung, mehr Prozeß als Resultat, mehr Manifestation als Signifikation, mehr Energetik als Information' (Lehmann 1999, 146).

²⁴ 'oui, je suis des vôtres, de la classe et de la race supérieures' (Rimbaud in Deleuze 1972, 329).

²⁵ 'le cri de Reich: non les masses n'ont pas été trompée, elles ont désiré le fascisme, et c'est ça qu'il faut expliquer. [...] Il arrive qu'on désire contre son intérêt: le capitalisme en profite, mais aussi le socialisme, le parti et la direction du parti' (Deleuze 1972, 160).

²⁶ 's'il y avait un cinéma politique moderne, ce serait sur la base: le peuple n'existe plus, ou pas encore... le peuple manque. [...] Il faut que l'art [...] participe à cette tâche: non pas s'adresser à un peuple supposé, déjà là, mais contribuer à l'invention du peuple' (Deleuze 1985, 282 en 283).

Referenties

- Apostel, L., J. Walry en B. Keunen (1997) *Hopeloos gelukkig? Leven in de postmoderne tijd*. Amsterdam: Meulenhof.
- Barthes, R. (1973) *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- Decreus, F. (2001) 'Aars! van Perceval/Verhelst, of een anatomische studie van een onttoverde beschaving', in *Documenta*. 1-18.

- Deleuze, G. (1968) *Différence et répétition*. Paris: PUF.
- Deleuze, G. en F. Guattari (1972) *Capitalisme et Schizophrénie 1. L' Anti-Oedipe*. Paris: Minuit.
- Deleuze, G. en C. Parnet (1977) *Dialogues*. Paris: Flammarion.
- Deleuze, G. (1978) 'Philosophie et minorité', in *Critique*, 369. 154-155.
- Deleuze, G. (1979) 'Un Manifeste de moins', in C. Bene en G. Deleuze. *Superpositions*. Paris: Minuit.
- Deleuze, G. en F. Guattari (1980) *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*. Paris: Minuit.
- Deleuze, G. (1982) *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Paris: Ed. de la différence.
- Deleuze, G. (1983) *Cinéma 1. L'Image-mouvement*. Paris: Minuit.
- Deleuze, G. (1985) *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris: Minuit.
- Grotowski, J. (1969) *Towards a poor theatre*. London: Methuen.
- Klossowski, P. (1969) *Nietzsche et le cercle vicieux*. Paris: Mercure de France.
- Lehmann, H.-T. (1999) *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Lista, G. (red.) (1973) *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*. Lausanne: L'Age d'homme.
- Lyotard, J.-F. (1972) 'Capitalisme énergumène', in *Critique*, 306. 923-956.
- Perceval, L. (1992) *Accidenten. Een inleiding tot 'repetitie – I'*. Onuitgegeven manuscript Blauwe Maandag Compagnie.
- Van de Wiele, J. en S. de Bleeckere (1982) *Friedrich Nietzsche. De lof van het leven en de waan van de waarheid*. Amsterdam: De Nederlandsche Boekhandel.
- Van Kerckhove, C. (1991) 'Zingevend verbrokkeld, sprekend stom: Lacan, Derrida, Deleuze/Guattari', in F. Mortier en H. Van Den Enden. *Tristes modernistes: hoe modern is het postmodernisme?* Gent: Massereelfonds. 63-75.