

Eged Dalma:

A műalkotás szükségszerűsége

Megjegyzések Gilles Deleuze lehetséges-fogalmához

Gilles Deleuze a *Mi a filozófia?* (Deleuze-Guattari 2013) című összegző művében a filozófiát, a tudományt és a művészetet nevezi meg a gondolkodás három módjának. Mindhárom mód a gondolkodás egy-egy képét jelenti, azonban céljaikban és eszközeikben különbséget mutatnak. Deleuze a filozófia feladatát fogalmak teremtésében látja, a tudomány feladatát tudományos kijelentések, azaz a proponandusz kimondásában, a művészetét pedig olyan úgynevezett érzettömbök teremtésében, amelyek nem egyszerűen megfigyelések, emlékek vagy érzések lejegyzését jelentik. A művészetről szóló fejezetben azt láthatjuk, hogy Deleuze számára a művészetet a filozófiától és a tudománytól a *lehetséges* kategóriája különbözteti meg. Mindegyik valamilyen formában életlehetőséget hoz létre, viszont a művészet produktuma szemben áll a virtualitással, amely a filozófia közege, és szemben áll a tudományos kijelentések aktualitásával is. A mű – olvashatjuk a *Mi a filozófia?* egy fejezetében – „nem aktualizálja a virtuális eseményt, hanem megtestesíti, testbe öltözteti: testet, életet, világot ad neki [...] Ezek a világok se nem aktuálisak, se nem virtuálisak, hanem lehetségesek: a lehetséges mint esztétikai kategória” (Deleuze-Guattari 2013, 149).

E fenti idézet volt a kiindulópontja Ronald Bogue-nak, aki a *The Art of the Possible* (Bogue 2007) című tanulmányában kísérletet tesz arra, hogy a deleuze-i lehetséges fogalmát mint önálló, az aktualitással és a virtualissal egyenértékű kategóriát mutassa be, amely sajátosan a művészethez tartozik. Bogue sorra veszi, hogy Gilles Deleuze műveiben milyen szerepet kap a lehetséges fogalma, valamint milyen kapcsolatban áll ez a virtualissal és az aktuálissal, továbbá milyen viszonyt láthatunk „a lehetséges mint esztétikai kategória” és a filozófia „lehetőség világa”

között. Dolgozatomban Ronald Bogue tanulmányát fogom követni egészen a lehetséges fogalmának tisztázásáig, valamint a virtuálissal való viszonyának tárgyalásáig. Emellett célom megmutatni, hogy Deleuze számára a lehetséges kategóriája csak eszköz ahhoz, hogy a mű szükség-szerűségére rámutathasson. Álláspontom szerint a lehetséges kategóriája, hasonlóan a véletlenszerűség fogalmához, inkább csak feltétele és nem legfontosabb tulajdonsága a műalkotásoknak.

A lehetséges

Bogue kiindulópontja a *Logique du Sens* (Deleuze 1990) „Michel Tournier et le monde sans autrui” című fejezete, melyben Deleuze Michael Tournier *Péntek avagy a Csendes-óceán végvidéke* című regényét elemzi. A regény hőse Robinson, egy magányos filozófus, aki a tudatosság egy újfajta módját fejlesztette ki, melynek lényege a Másik, az Autrui *percepcióján* nyugszik. Robinson arra a következtetésre jut, hogy a világa alapvetően feltételezi a másik ember létezését: ahogy ő nem láthatja a háta mögötti területet, úgy lennie kell másvalakinek, s e Másvalaki észleleteinek, amelyek épp a mögötte lévő világra vonatkoznak. Deleuze értelmezésében Robinson felfedezése nem egyszerűen a magam és a másik dialektikus viszonyát írja le, hanem egy olyan transzcendentális struktúrát feltételez, amely megelőzve bármilyen percepciót, a másik nézőpont lehetőségével számol. Ezt nevezi „a priori Másiknak”, vagy másképp: a „lehetséges struktúrájának.” A Másik létezése miatt a világban „a szükségszerű kategóriája teljes mértékben átadta a helyét a lehetséges kategóriájának” (Deleuze 1990, 320).¹

Bogue mellett érvel, hogy a fenti esszéből kiolvasható *lehetséges* kategóriája Deleuze számára nem egészében negatív terminus, a Másik és az így bevezetett lehetséges sok szempontból – főleg a művészet számára – produktív jelentéssel jelentkezik. A másik ember rémült arckifejezése

¹ A nem magyar nyelvű kiadásból idézett szövegeket a saját fordításomban közlöm.

például összehasonlíthatatlanul több lehetséges értelmezést enged meg az azt kiváltó borzalomról, mint magának a borzalomnak a látványa. Az arc mint egy borzasztó lehetséges világ kifejezése láthatóvá teszi és egyben tartja azt a lehetséges világot, amelyet a néző felfedezhet rajta: „Nincs hasonlóság a rémült arc és az azt kiváltó tárgy között; a megrémült világ csak úgy létezik, mint egy lehetséges értelmezése az arcnak” (Bogue 2007, 274). Ennek okán érthetjük meg amikor azt mondja: „a lehetséges világ ugyan létezik, de soha nem lehet aktuális, nem létezhet azon kívül, ami kifejezi azt” (Bogue 2007, 275).

Bogue értelmezésében a művészet feladata és értelme Deleuze alapján az ehhez hasonló lehetséges világok felmutatásában és összefogásában áll. Proust művének elemzése kapcsán mutat rá Bogue a következő analógiára: *Az eltűnt idő nyomában* narrátora szemében a szeretett Albertine arcának és arckifejezésének megragadhatatlansága egy ismeretlen lehetséges világot tükrözött, melyet az író sosem tudott egyértelműen megfejtetni – gondoljunk csak a rémült arc kapcsán imént említettek-re. A narrátort többek között Albertine mimikájának dekódolása vezette el a művészet jeleinek, a legösszetettebb jelek kutatásához és megértéséhez. A műalkotás megkülönböztető tulajdonsága ezen elmélet szerint tehát az, hogy képes egyfajta sokféleséget egyszerre felmutatni, így tulajdonképpen a lehetőségeknek, az a priori Másiknak ad testet. A mű azért nem aktuális és nem virtuális, mert a sokfajta jelentés egyszerre működik benne és általa, ily módon nem marad tehát semmi virtuális, ami aktualizálható lehetne.

A virtuális

Bogue maga is érezte, hogy ha a lehetséges kategóriáját a művészet kulcsfogalmaként akarja meghatározni, akkor számot kell vetnie az olyan szövegekkel, amelyekben Deleuze a virtuális és aktuális fogalom-párjához képest pejoratívabb értelemben használta azt; hogy a deleuze-i lehetséges fogalom rehabilitációja nélkül a művészet mint gondolkodási mód hierarchikusan a filozófia és a tudomány alá kerülne.

Deleuze a lehetséges fogalmával, illetve annak az aktuális és virtuális fogalom-pár kapcsolatával legkimerítőbben a Bergson filozófiájáról szóló írásában foglalkozott, majd ezt a gondolatot vitte tovább a *Différence et Répétition* (Deleuze 1970) című munkájában is. A *bergsoni filozófiában* (Deleuze 2010) Deleuze úgy látja, hogy a virtualitás és a lehetséges a legkevésbé sem azonos egymással. A lehetséges az, ami bármikor megvalósulhat, azonban a virtuális már valóságos, ezen felül bármikor aktualizálódhat is. Az általánosító gondolkodás tévedéseként értelmezi azt, hogy a lehetségesre úgy tekintünk, mint megvalósult esemény előzményére. Hibának tartja, hogy a lehetséges fogalmához „az igazság visszafelé haladó mozgása” által jutunk el, így sokszor csak egy visszakövetkeztető értelmében használjuk. Az esemény teszi láthatóvá, bizonyítja a számtalan előzetesen létező lehetséges létezését, hiszen lehetségesnek kellett lennie, *hiszen megvalósult*. A lehetségesnek ez az általános fogalma kétszeresen paradox: egyrészt a lehetséges így szembekerül a valóssal, azt egészen addig ténylegesen nem létezőnek tekintjük, amíg valóssá nem válik, másrészt a lehetséges valósabb a valósnál, hiszen az, amit megvalósulni látunk, előbb lehetségesként létezett.

Ennek a hagyományos – és téves – elképzelésnek a leépítése érdekében Deleuze szerint a Bergsonnál található fogalom-kettőst, a virtuális és aktuális fogalmakat kell bevezetni a lehetséges és valós ellentétének helyére. Deleuze amellet érvel, hogy a lehetséges fogalmát, ugyanakkor meg kell különböztetnünk a virtuális mint az aktuálissal szemben álló fogalmától. A lehetségesellentétben, amelyet a reális ellentétéként definiáltunk a virtuális fogalma nem ellentéte az aktuálisnak annyiban, hogy az kevésbé lenne létező, mint az aktuális. A virtuális egy pillanattal nem aktualizálódott aktuális, és ennyiben mondhatjuk, hogy az aktuális a limitált virtuális. Deleuze ezt a gondolatot, lehetséges és a virtuális különbségének gondolatát, a *Différence et Répétition* című művében újra kifejtette: „A lehetséges a valós ellentéte; a realizáció az a folyamat, amelyen keresztül a lehetséges megvalósul. Ezzel szemben a virtuális nem ellentéte a reálisnak, hanem épp, hogy már magában foglalja az egész valóságot. Ennek a folyamata az aktualizáció maga” (Deleuze 1970, 271). Azt mondhatjuk, hogy Deleuze számára a virtuális mennyiségileg több, mint a valóság, ezért nem lehet kevésbé létező-

nek tekinteni. „Ha a lehetségest csak az esemény után, mint visszaható okságot olvassuk ki hasonlóság alapján az eseményből, akkor a virtuális épp ellenkezőleg, mindig a differenciában, divergenciában kap helyet” (Deleuze 1970, 272).

Visszatérve Bogue tanulmányára, ő mellett érvel, hogy a valóssal szembenálló lehetséges is rendelkezik valamilyen pozitív értelemmel. Ha a Tournier-esszé lehetséges fogalmát nézzük, akkor elmondható, hogy a lehetséges itt ellentétben áll a hasonlóval, azaz nem arról van szó, hogy valamilyen hasonlóság alapján csak egyfajta lehetségest olvasunk ki a rémült arcból. A rémült arc nem hasonlít arra, ami a rémületet kiváltotta, hanem magába foglal egy rémisztő világot, sokkoló lehetőségek egész sokaságát vonultatja fel a rémült arc körül.

Bergson példája a virtuális létezésre a nyelv és az emlékezet működése volt, így azt is mondhatnánk, hogy a lehetséges az, ami egyszer még virtuális lehet. A nyelv rendszere, az emlékek rendelkeznek valamilyen fokú létezéssel, attól függetlenül, hogy csak használatukban, előhívásukban, azaz aktualizációjukban válnak ténylegesen valóssá; ezért a lehetséges az, amiből egyszer még emlék lehet. Összefoglalásként azt mondhatjuk, ahogy az aktuális nem élvez nagyobb létjogosultságot a virtuálisnál, úgy a lehetséges sem, sőt ha a virtuális az aktualitás egész világát magában foglalja, akkor a lehetséges pedig az összes virtuális létezőt lefedi.

A véletlenszerű

Deleuze Francis Bacon műveiről írt munkájában valami nagyon hasonlót találhatunk ahhoz, ahogy fentebb egy rémült arc látványával vezetük be a lehetséges világokat. Bacon Velázquez 1649-es *X. Ince pápa portréjének* feldolgozását elemezve mondja a következőket:

Amikor a kiáltó pápát festi, abban nincs semmi félelmet keltő, a pápa előtti függöny pedig nem pusztán az elkülönítés, a tekintetek előli elrejtés egy módja, sokkal inkább annak megmutatása, hogy ő maga nem lát semmit, hogy a láthatatlannal szemben ki-

ált: a borzalmat semlegesítve megsokszorozhatjuk azt, mert így a borzalom következik a kiáltásból és nem pedig fordítva. (Deleuze 2014, 46)

Deleuze a borzalom maximumának megragadásához Bacon sokat idézett kijelentéséből indul ki: „a kiáltást akartam megfesteni, nem a borzalmat”. A kiáltó pápa portréján egy monokróm háttér előtt ülő embert ismerünk fel, a képen semmi nem utal az üvöltés kiváltó okára. Deleuze ugyanazzal a hatással játszik itt, mint ami a rémült arc láttán működött: borzalmas események sokaságát sűríti egyetlen üvöltő arcba. A rémült arc mint egy borzalmas lehetséges világ egyszerre mutat fel ezernyi borzalmas lehetőséget, azaz mennyiségileg többet, mint ha csak egy szörnyű jelenetet láthatnánk: „amikor az erőszakos festészetéről beszélünk, annak semmi köze a háború erőszakához” (Deleuze 2014, 69).

Bacon festményére tehát úgy tekinthetünk, mint a fent kifejtett „másik struktúrájának” gyakorlati-festészeti alkalmazására, azaz „a lehetséges struktúrájának” működésére: a néző az összes borzalmas eseményt, amelyet csak lehetségesnek talál, odavetíti a kiáltó pápa elé.

Így tehát igazat kell adni Bogue-nak abban, hogy a művészet produkuma valóban alkalmas több, virtuálisnak még nem nevezhető lehetőség megragadására, azonban úgy vélem, hogy Deleuze ennél nagyobb feladatot szán a műalkotásoknak. Ugyanebben a művében a festmény létrehozásával kapcsolatban azt láthatjuk, hogy a véletlen és a véletlenszerű egy sajátosan értelmezett fogalmát lépteti a lehetséges kategóriájának helyére és szerepébe. A véletlenszerű vagy a manipulált véletlen döntő jelentősége a műre nézve a festés aktusában válik láthatóvá.

Deleuze szerint hibás azon elképzelés, hogy amikor a festő belekezd az alkotásba, akkor egy fehér vászon előtt áll. A művészettörténet egésze ezt megelőzően *már virtuálisan a vásznon van*: egyrésztől a festő feje eleve tele van művészettörténeti ismeretekkel, példákkal és illusztrációkkal, másrészt rendelkezik egyfajta előzetes elképzeléssel arról, hogy mit is akar megfesteni. A klisék, ahogy Deleuze nevezi ezeket a veszélyeket, már mind virtuálisan vagy aktuálisan a vásznon vannak és elfoglalják azt. Ezért állítja azt, hogy a festőnek első lépésként kiüríteni, szabaddá

kell tennie a vásznat, hogy elkerülje a klisék veszélyeit. A festés aktusát a következőképpen írja le:

A festő már eleve ott van a vásznon. S ott szembetalálja magát az összes figuratív adottsággal és valószínűséggel, amelyek betöltik, eleve betöltik a vászmat. Szabályos harc folyik a vászmon a festő és az adottságok között... Miben áll a festés aktusa? Bacon így határozza meg: Ejtsünk véletlenszerű vonásokat (vonalvonások); töröljük ki, maszatoljuk el vagy romboljuk szét területeket vagy zónákat (színfoltok); hordjuk fel a festéket különböző irányokból és sebességgel. Márpedig ez az aktus vagy ezek az aktusok feltelezik, hogy a vászmon (ahogy a festő fejében is) már többé-kevésbé virtuális, többé-kevésbé aktuális figuratív adottságok legyenek. Pontosan ezeket az adottságokat távolítja el vagy törli ki, maszatolja el, rombolja szét vagy fedi be a festés aktusa. (Deleuze 2014, 103)

A véletlenszerű vonásokban látja Deleuze és Bacon is a biztosítékot arra, hogy a festő akár akaratlanul is, de nem fog kliséket létrehozni a vászmon: egy üres vászmon látszólag minden hely egyenlő mértékben valószínűnek számít, különböző valószínűséget az alapján nyernek, hogy a festő milyen képzelőteljes elképzeléssel áll neki a festésnek, mely nyomán a vászmon végül egyenlő és egyenlőtlen valószínűségű helyek rendjévé válik. Ezt a festő úgy kerülheti el, hogy rögtön „szabad vonásokat” ejt a kép belsejében, amelyek szétrombolják a kialakuló figurativitást és az elképzeléseket: így alakul ki, válik láthatóvá az *Alak, amely maga a valószínűtlen*.

Azt láthatjuk, hogy egy mű létrehozásához nélkülözhetetlen véletlen jelentése nagyban megváltozik és egyfajta produktív eseményt jelöl, amely élesen elkülönül a valószínűtlenségtől. Deleuze a véletlen fogalmának e jelentését Bacontól kölcsönözte, akinek művészetében ez egy állandóan visszatérő probléma: „A véletlenszerű, a véletlen ebben a második jelentésében minden részében cselekvéssé, választássá, a cselekvés és a választás egy típusává válik. Bacon szerint a véletlen elválaszthatatlan a kihasználásának lehetőségétől. A manipulált véletlenről van itt

szó, az elgondolt vagy felismert valószínűségekkel szemben” (Deleuze 2014, 97).

Az Alak kirajzolódása – írja Deleuze – olyan, *mintha egy másik világból bukkanna fel*. Deleuze a festészet nagy pillanatának nevezi azt, mikor a véletlenszerű vonásokból kirajzolódik az Alak:

Itt talál rá ugyanis a festészet önmaga mélyén és a saját módján egy tiszta logika problémájára: a tény lehetőségéből a ténybe való átmenetre. Mert a diagram² csak faktikus lehetőség volt, a kép viszont egy nagyon is egyedi tényt tesz lehetővé, amit kép ténynek nevezhetünk... A tény először is azt jelenti, hogy több formát ragadunk meg ténylegesen egy és ugyanazon Alakban, egymástól szétválaszthatatlanul, egyfajta kígyózó vonalként, mint megannyi véletlent, amelyek ettől még inkább szükségszerűvé válnak. (Deleuze 2014, 169)

A festészet aktusának nyomon követésével megérkeztünk a szükségszerűség fogalmához, melyet a manipulált véletlenek, véletlenszerűségek garantáltak. Elképzelésem szerint a lehetséges kategóriája ebben a folyamatban a véletlenszerű fogalmával rokonítható, épp ezért hibás lenne a művészet kulcsfogalmának nevezni, hiszen a mű egy olyan megbont-hatatlan egység, amelynek a véletlen ugyan a feltétele, azonban mindvégig a szükségszerűség felé mutat. A mű megannyi véletlent mint lehetőséget foglal magában, azonban azt láthatjuk, hogy ezek nem esetlegesen kerülnek rá/bele a műbe, mert az valamilyen irányított csapásvonallal rendelkezik. A számtalan lehetőségből szétválaszthatatlanul összeáll valami, a mű, amellyel kapcsolatban azt kell gondolnunk, hogy „nem lehetett másképpen” megalkotva.

² Deleuze Bacontól kölcsönözte a fogalmat: „Az akaratlanul ejtett vonások nagyon gyakran sokkal mélyebben hatnak, mint a többi, és ebben a pillanatban úgy érzed, minden megtörténhet. A vonások már készen vannak, és úgy látjuk a dolgot, mintha egyfajta diagramot készítenénk. S látjuk, hogy ennek a diagramnak a belsejébe már az összes faktikus lehetőség bele van ültetve.” (Deleuze 2014, 104)

A szükségszerű

A véletlenek sajátos kapcsolata okozza azt, hogy a mű tényként valósul meg. Ez a szükségszerűen összeálló műalkotás elképzelése Deleuze Proust regényciklusának elemzésében (Deleuze 2002) még egyértelműbben látható. Deleuze alapgondolata, hogy *Az eltűnt idő nyomában* problémája nem az idő, illetve a múlt megértése, hanem annak a tanulási folyamatnak a bemutatása, ahogy az író fogékonyvá válva az őt körülvevő világ jeleinek megragadására, végül eljut az igazsághoz. A legkezdetelegesebb üres jelektől, a nagyvilági társaság jeleitől a szerelem hazug jelein át jut el végül a művészet jeléig, amely esszenciálisan magában hordozza az igazságot, amely többek között az elmúlt idő törvényszerűségét is jelenti.

Proust regénye azt mutatja nekünk, hogy az igazságot – Deleuze értelmezésében – az ember nem akarja megtalálni, nem akarja látni egész addig, míg valamilyen véletlen folytán kénytelené nem válik: „Ki keresné az igazságot, ha nem érezte volna előtte a fájdalmat, amelyet a szeretett lény hazugsága okoz?” (Deleuze 2002, 28). Albertine arcmimikája, hanglejtése több valóságot árul el, mint szavai, hiszen rámutatnak arra, hogy hazudik. Albertine arca csakúgy mint egy rémült arc, ezernyi másik világot mutat fel az írónak, melyek mindegyike eltér attól a világtól, amelyet Albertine szavai felvázoltak. Az önkéntelen pirulás, az elcsukló hang mind olyan jelek, amelyeket az elbeszélőnek kell felismernie és dekódolnia, mind véletlenek, amelyek kutatásra késztetik az írókat. Deleuze szerint a jelekkel való találkozás véletlenszerűsége – csakúgy, mint fentebb Bacon számára a véletlenszerű ecsetvonások – biztosítják az esemény szükségszerű jellegét:

A jel a találkozás tárgya; de éppen ennek a találkozásnak az esetlegessége kezeskedik annak szükségszerűségéről, ami gondolkodnivalót ad. A gondolkodás aktusa nem egy egyszerű, természetes lehetőségből ered. Épp ellenkezőleg, ez az egyetlen valódi teremtés. A teremtés: a gondolkodás aktusának születése magában a gondolkodásban. Márpedig ez a születés magában foglal valamit, ami erőszakot tesz a gondolkodáson, ami kiszakítja természetes

kábulatából, pusztán elvont lehetőségeiből. Gondolkodni nem jelent mást, mint értelmezni, azaz feltárni, kibontani, megfejteni, lefordítani egy jelent. Csak jelbe foglalt értelmek léteznek. (Deleuze 2002, 96)

A regény arról tanúskodik, hogy az író mindaddig kudarcot vall, amíg intellektuális módon próbál megragadni egy igazságot. Ezért mondja azt Deleuze, hogy a filozófiai gondolkodás túlzott analizáló jellege nem alkalmas azok felkutatására, hiszen az igazság csak szükségszerű lehet. Ha erővel akarjuk megragadni, megfeszített gondolkodással, akkor mindig csak esetleges, helyzettől függő igazságokhoz fogunk eljutni. A prousti regény ezzel szemben azt mutatja, hogy ezek tőlünk függetlenül léteznek és egész addig hozzáférhetetlenek maradnak, amíg egy előzetes elhatározással közeledünk feléjük. „A szellemek csak azt tudják közölni egymással, ami konvencionális; a szellem csak azt hozhatja létre, ami lehetséges. A filozófia igazságaiból hiányzik a szükségszerűség és annak hatalma. Valójában az igazság nem átadja, hanem elárulja magát; nem közölhető, csak értelmezhető; az igazság nem akart, hanem akaratlan” (Deleuze 2002, 94).

A filozófiai gondolkodás „módszerességével” szemben Deleuze a műalkotás számára a „kényszer” és a „véletlen” kettős alakzatát állítja. Az igazság feltétele, ahogy egy mű megalkotása is egy véletlenszerű esemény, amely során az ember kénytelené válik a keresésre. Deleuze úgy fogalmaz, hogy a „találkozás véletlene kezeskedik annak szükségszerűségéért, amit elgondolunk” (Deleuze 2002, 22).

Konklúzió

A Bogue által meghatározott lehetséges kategóriája tehát nem kapcsolható úgy a művészethez mint gondolkodási módhoz, ahogy a filozófiához a virtualitás vagy a tudományhoz az aktualitás fogalma. Francis Bacon festményének elemzése kapcsán azt láthattuk, hogy Deleuze ugyan az egyfajta sokféleség több lehetséges egyidejű felmutatását a műalkotás tulajdonságaként nevezi meg, azonban az intellektuális mű-

vektől sokkal inkább abban különbözik, hogy ezek a lehetségesek szükségszerűen összetartoznak. Proust regényének értelmezésékor láttuk, hogy Deleuze számára – szemben a filozófiai és tudományos művekkel, amelyekkel kapcsolatban az a benyomásunk, hogy „lehettek volna” másként is, elmondhatták volna őket máshogyan is – a műalkotás az, aminek kényszerek hatására, szükségszerűen kellett megtörténnie.

Irodalom

Bogue, Ronald 2007, „The Art of the Possible” In: *Revue Internationale de Philosophie* 2007/3, 273-286.

Deleuze, Gilles 1968, *Différence et répétition*. Paris, Presses Universitaires de France.

Deleuze, Gilles 1969, *Logique du sens*. Paris, Minuit.

Deleuze, Gilles 1990, *The Logic of Sense*. trans. Mark Lester, Charles Stivale, ed. Constantin V. Boundas, New York, Columbia University Press.

Deleuze, Gilles 2002, *Proust*, ford. John Éva, Budapest, Atlantisz, Budapest.

Deleuze, Gilles 2010, *A bergsoni filozófia*, ford. John Éva, Budapest, Atlantisz.

Deleuze, Gilles - Guattari, Félix 2013, *Mi a filozófia?* ford. Farkas Henrik, Budapest, Műcsarnok Nonprofit Kft.

Deleuze, Gilles 2014, *Francis Bacon. Az érzet logikája*. Budapest, Atlantisz.