

Uzburkavanje voda...

(glazbena sugestija: Paganini, Caprice 24 u A-molu, Jascha Heifetz)

[...] Woraus sich ergibt, daß es zur feineren Menschlichkeit gehört, Ehrfurcht „vor der Maske“ zu haben und nicht an falscher Stelle Psychologie und Neugierde zu treiben. (Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, 270)

J'emmerde la littérature et la Littérature.

Balayez, Balayez!

(Genet, *Lettres au petit Franz*, Pariz, Éditions Gallimard, 2000:98)

Čemu sada uzburkavati vode? Markiz de Sade je, od drugorazrednog pisca koji se čita krišom i prodaje „ispod teže“, no čija su se djela nalazila u bibliotekama mnoštva pisaca i filozofa, došao do statusa figure koja u 20. stoljeću započinje svoj pohod na književnu i filozofsku slavu. Od Mauricea Heinea i Gilberta Lelyja, erudita pionira, do strastvenog obožavanja nadrealista i izdavača kao što je Jean-Jacques Pauvert, Sade je dočekao i svoje mjesto među klasicima objavljivanjem svojih djela u tri sveska u najprestižnijem francuskom izdanju, Gallimardovoj „Bibliothèque de la Pléiade“, koje je uredio Michel Delon (1990. – 1998.)³¹.

Zašto bismo se, u ovo doba koje cijeni tobožnju transparentnost poruka i znakova, te književnosti koja navodno trga dijelove stvarnosti da bi ih naprosto „utrpala“ u život i slova, u kojem je i seks, kao i svaka roba, barem za mlađu generaciju, izgubio onaj potencijal transgresivnosti (možda i uopće plodne teme za razmišljanje – jer čovjek ne treba znati kako računalo funkcionira, niti promišljati o njegovim implikacijama, da bi se znao njime služiti u nekim okvirima –), uopće bavili markizom de Sadeom, i to u kontekstu njegovog priloga književnosti, a ne filozofiji, ili politici, ili psihijatriji, i to kroz prizmu njegovog odnosa sa ženama? Zašto govoriti o Sadeu, a ne o njegovim suvremenicima Mirabeauu, Laclosu ili Restifu de la Bretonneu, od kojih su neki i njegovi protivnici, osobito ovaj potonji?³² Ako smo napustili raster „oz-

³¹ Uslijedilo je barem djelomično „kanoniziranje“ i na anglofonom području: novi prijevod Sadeovih *120 dana Sodome* iz pera Willa McMorrana i Toma Wynna (2016.) objavljenog u izdanju Penguin Classics, koji se oglašavao kao prvi stvarno točni prijevod s engleskog koji uspijeva prenijeti svu brutalnu snagu originalnog teksta i njegovog užasa, proglašavajući ovaj prijevod događajem u povijesti britanskog izdavaštva.

³² Kada Georges Vigarello, u *Povijesti silovanja (Histoire du viol*, Pariz, Éditions du Seuil, 1998: 66), govori o razlici između onoga što se naziva „zavođenjem“ i „silovanja“, on spominje upravo primjer iz La Bretonneovog *Monsieur Nicolas ou le cœur humain dévoilé, Mémoires intimes*

biljnog“ Sadea, filozofa, reformatora, luđaka, marginalca, kako njegovo djelo uopće može pridonijeti bilo kakvim spoznajama u književnosti?

Nekom vrstom preispitivanja smisla, uvijek iznova, smisla koji je neuhvatljiv i koji nam izmiče, bez ikakve mistifikacije ili divinizacije, bez ikakvog automatskog udivljenja. Takvo bi preispitivanje ukazalo na dvije stvari: da je književnost, ako je dobra, visceralno *neaktualna*, Barthes bi rekao *nemoderna*, te da njena suprotnost danas više nije trivijalna, zabavna književnost (Solar), nego svaki tekst čija se svrha iscrpljuje *self-helpom*, ma koliko u njemu plutalo neko „ja“. Ljudi ne vole sumnju. Ljudi vole sigurnost, točnost, jasnoću. Ironično je da bi Sade, zbog stila, danas mogao biti smatran i književno posve suvremenim, limpidnim, da se ode onkraj dijela *sadržaja*. S tim u vezi zanimljivo je da je Barthes sam sadizam proglasio „sirovim (vulgarnim) *sadržajem* Sadeovog teksta“ (Barthes 2002,III:849).

Moja je osobna opsesija pokušati pokazati kako markiz de Sade ima i baroknu, i glazbenu, i komičnu stranu.³³ Odakle možda i intuicija koju vjero-

(1794.-1797./ Pariz, Isidore Liseux éditeur, 1883) u kojem gospođa Parangon, obožavana, gotovo nedostupna žena, „tolerira“ njegovo nasilno ponašanje jedne nedjelje u ožujku 1755., kada je mladi Nicolas obori na krevet i siluje. Ona ovo nasilje ne kažnjava, ni ne prokazuje, obraća se Bogu, zahtijeva kaznu za sebe, a Nicolasu oprašta nasilje („une violence“) kao neku vrstu manjeg zla. Većim zlom se u ono doba smatra ono što mu nikada ne bi oprostila, kako kaže, a to je zavodjenje („séduction“), uvjeravanje, odnosno zlobnu proračunatost. Isto se ponaša i služavka iz Auxerre, Toinette, koju Nicolas zgrabi jedne večeri u kuhinji, jer i ona priznaje da se više boji zavodjenja, riječi, nego prisile. Tako obje opravdavaju Nicolasov „ispad“ preuzimajući diskurs onih vladajućih o kojima ovise. Ovaj primjer još jednom razvidno pokazuje koliko se razlikuju interpretacije ovisno o razdoblju u kojem nastaju.

³³ Ovakva teza nije subverzivna koliko se čini, ako se sjetimo Irca Jonathana Swifta i njegove satire iz 1729. „A Modest Proposal for Preventing the Children of Poor People in Ireland Being a Burden on Their Parents or Country, and for Making Them Beneficial to the Publick“, ali i nekih drugih, možda manje izravnih primjera kao što su Diderotovi *Eseji o slikarstvu* (*Essais sur la peinture* u: Denis Diderot, Œuvres complètes de Diderot, tekst uredio J. Assézat i M. Tournoux, Pariz, Garnier, X, 1876:455-520), čiji sami nazivi svih osam poglavlja više pokazuje ironiju koja je svojstvena libertinskoj priči nego teorijskom tekstu. Još je očitiji primjer Diderotov *Indiskretni nakit* (*Les Bijoux indiscrets*, Pariz, Flammarion, 1993.) iz 1748., njegovo prvo romaneskno djelo, koje je objavio anonimno, u kojem Diderot priča priču o sultanu koji se zabavlja prstenom koji može nagnati žensko spolovilo da progovori. Saznanja dijeli sa svojom miljenicom Mirzozom, koja se i sama boji da ne postane žrtva prstena. „Nakit“ (vulve) je brbljav (najčešće u snu) i opovrgava što govore usta, odnosno otkriva libertinstvo na dvoru, ali i žensku želju. Djelo nastalo po uzoru na srednjovjekovni *fabliau* (*Du Chevalier qui fist les cons parler*) svjedoči o tome da je seksualnost u centru života, a orijentalni dekor omogućuje da se uvedu ne samo Luj XV. kao sultan Mangogul iz Konga, nego i veliki religiozni i filozofski prijepori onoga doba (Voltaire, jansenisti, ali i matematika). Delon (2013:156) govori o oštrom i robusnom rokoko stilu, pomalo nestašnom i prostom, ovoga Diderotova teksta koji je ipak posve logična najava kasnijeg djela, a ne tek mladenački „porod od tmine“.

jatno nikada neću moći ni sebi, ni drugima rasvijetliti i pročitati Sadea kroz rakurs Deleuzeove knjige *Le pli. Leibniz et le baroque*,³⁴ iako sam pokušala govoriti o njegovoj povezanosti s Italijom i barokom³⁵.

Ne treba zanemariti da smo kao primjer za ovu vrst preispitivanja spoznaje u književnosti uzeli upravo markiza de Sadea, autora francuskog 18. stoljeća, stoljeća prosvjetiteljstva čija logika nije samo da filozofija „ima odnose sa svime“, kako kaže Montesquieu u svojim *Mislina (Pensées, n°1261)*, nego i da svaki književni tekst može postati nositelj neke filozofije koja se ne mora svoditi na eksplicitno konceptualno promišljanje.

Uostalom, postaviti *moderno* pitanje žanrovskih određenja znači istodobno podrazumijevati i da se oni razlikuju, i da smo ga jednom za svagda riješili, što nije imalo nikakvog smisla u 18. stoljeću, napose ne za Montesquieua:³⁶ je li *O duhu zakona* filozofsko ili književno djelo pitanje je koje Montesquieuu ne bi imalo uopće smisla jer ovo djelo preispituje onodobnu situaciju, a istodobno je posve uronjeno u ono što bi se danas smatralo književnim diskursom. Pred sličnim će se problemom, uostalom, suvremeni čitatelji naći i u susretu s Micheletom u 19. stoljeću. Tako je „ispreplitanje filozofije i *Belles Lettres*, u svakom slučaju, jedno od najupečatljivijih obilježja književnosti prosvjetiteljstva. Tada ideje osvajaju čitavo polje *Belles Lettres*“, kako tvrdi Christophe Martin (2017:107) u poglavlju naslovljenom „Misliti bez koncepta (pomiješati književnost i filozofiju)“³⁷.

Ovaj odabir Sadea nije ni slučajan, ni neutralan u odnosu na ono što ćemo nastojati preispitati, ali i u odnosu na velik dio onodobnih romana koji su tada još uvijek veoma nisko u hijerarhiji, u odnosu na tragediju ili epopeju, te se ne libe u sebe uključiti svu silu filozofskih problema (Voltaireov *Candide*, Diderotov *Jacques le fataliste*, Sadeova *Justine ou les infortunes de la*

³⁴ Gilles Deleuze, *Le pli, Leibniz et le baroque*, Pariz, Éditions de Minuit, 1988.

³⁵ Vidi Maja Zorica Vukušić, „Sade u Italiji – Putovanje i barok“ u: *Književna smotra, Časopis za svjetsku književnost*, Zagreb, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 2015., godište XL VII / 2015., n° 175 (1), 2015: 3-17.

³⁶ Za primjer bi mogli navesti i Montesquieuov anonimno izdani *Le Temple de Gnide* (1725. izdan u Parizu), djelo koje se u predgovoru naziva pjesma, koje ima sedam pjevanja u prozi, koje je autor navodno preveo s grčkog, te mu pridružio i „predgovor prevoditelja“.

³⁷ Christophe Martin, *L'Esprit des Lumières, Histoire, littérature, philosophie*, Pariz, Armand Colin, 2017. Još 1800. u *O književnosti (De la littérature)* Mme de Staël poziva na ovu specifično 18.-stoljetnu koncepciju koja vodi nekoj vrsti nerazlikovanja filozofije i „književnosti“ koja tada dobiva svoj moderni smisao. Ona poziva na to da se „književnost shvati u svom najširem smislu, odnosno, da ona u sebi sadržava filozofske spise i djela iz mašte, najzad, sve što se tiče misli u spisima, osim fizičkih znanosti“. Vidi Florence Lotterie, „Madame de Staël. La littérature comme ‘philosophie sensible’“ u: *Romantisme*, Pariz, Armand Colin, n° 124, 2004/2:19-30.

vertu,...), likova filozofa (smiješni Pangloss u *Candideu*, libertinci kod Sadea, ali i žene kao Tereza u *Thérèse philosophe*, anonimnom filozofskom i pornografskom romanu pripisivanom markizu Boyer d'Argensu³⁸, ili Mirzoza u Diderotovim *Les Bijoux indiscrets*), ali i mnoštvo filozofskih elaboracija koje, iz naše perspektive, „opterećuju“ romane, te ih čine „dosadnima“, od Sadea do Rousseauove *La Nouvelle Héloïse*, pa i nevine Suzanne iz Diderotove *La Religieuse*.

To ne znači da ponovno podvodimo Sadea pod filozofiju, jer tada i filozofski diskurs obiluje fikcijom (koju je inaugurirao Descartes s kozmologijom koju on naziva „Fable du monde“, Martin 2017:116), sve do Rousseauove *La Nouvelle Héloïse*, koja je možda „arhetip prosvjetiteljske fikcije“ jer „isprepliće filozofiju s nedogmatskim i nesistematičnim načinima predočavanja, stvarajući tako istinsku umjetnost ideja“ (Martin 2017:145).

Sade, dakle, ovdje nije ponovno „ozbiljno shvaćen“ i premješten u filozofiju, nego je on točka u kojoj pronalazimo neki *tonalitet* koji naslućujemo i u tzv. *early music*, neku vrst *forme*, kristalni menuet u kojem sve nužno završava prema unaprijed utvrđenim pravilima, kao Bachova kantata, ili Rameauova arija.

Možda je ovaj početak nekako na tragu Scarpettine knjige iz 1989. o Sadeu, Goyi i Mozartu, *Četrnaesti srpanj*, kao umjetnicima koji „nisu baš sasvim suvremenici povijesnog događaja koji se dogodio tog dana“ (Scarpetta 1989:19) i njegove hipoteze da „umjetnost nije ni odjek, ni anticipacija povijesnih događaja, nego na izvjestan način njihovo naličje, njihov negativ koji otkriva“ (Scarpetta 1989:9). On nastavlja:

Oduvijek sam mislio, u biti, da umjetnost i književnost mogu stvoriti efekt istine o onome što zajednice svim silama nastoje zaniijekati ili sakriti, o onome što veliki (filozofski, ideološki) sistemi interpretacija neprestano isključuju. Da neki autentični umjetnik, u biti, uvijek dira, i to na gorući način, ono *neizrečeno* onoga što čini društvenu vezu. (Scarpetta 1989:9)

Ako pokušamo iz jednadžbe izdvojiti emfatično zazivanje transgresije ili njen potencijal, patetiku takvog lirskog, nadrealističkog poziva, možemo reći da u Sadeu najprije možemo otkriti jednu ekstremnu *délicatesse*, nazovimo to sada reduktivno rafiniranošću, istančanošću imaginacije u umijeću uživanja, za koje je samo priroda s velikim „P“ mogla biti odgovorna, ona koja se utjelovila u erupciji Vezuva. Podloga svega je igra suprotnosti: klaustracija je najvažnije pravilo u dvorcu Silling, strogi, neumoljivi okvir u koji

³⁸ *Thérèse philosophe, ou Mémoires pour servir à l'histoire du Père Dirrag et de Mademoiselle Éradice*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2000.

se upisuju razuzdanosti jer je disciplina koju zahtijeva porok izvor najintenzivnijih sladostrasti. Ovo načelo delikatnosti u srži je najvećih i najgorih žudnji, poremećaja, bludnje, ludila i bunila. Upravo je način na koji trenuci razvrata moraju slijediti najstroži red, te posve uređeno napredovanje priča ono što razlikuje libertince od vulgarne, spontane, neuredne pretjerane slobode (*licence*)³⁹.

K tome, transgresija se može živjeti i *par procuration*, preko drugoga, čitajući ili gledajući onoga „izvan zakona“, otpadnika (*hors-la-loi* na francuskom) koji pokazuje da je moguće izazvati uspostavljeni poredak i živjeti nekim drugim životom. Tako nas paradoksalno upravo netko kao Sade može i tješiti u iluziji da je naš život naš osobni odabir. U susretu s takvim pojedincima, stvarnim ili fikcionalnim, oni nas ponovno upućuju na dvosmislenost našeg života, odnosno, uvijek je nekako riječ o tome jesu li transgresija i zlo plod neke nedostatnosti, ili, baš suprotno, ekscesa humanosti. „Ljudsko, suviše ljudsko“, poznati je Nietzscheov sveprisutni citat...⁴⁰

S druge strane, i znanstveni su odabiri uvijek ponegdje osobni. Naš je prvi prijevod, još za vrijeme studija, bila upravo *Filozofija u budoaru*⁴¹, kao neka vrst pokore ili teksta pred kojim kapitulirate, ma koliko se trudili s jedne strane dobiti neku tzv. povijesnu patinu, a s druge strane ne pokleknuti pred uobičajenim rješenjem u hrvatskom koje podrazumijeva prevođenje različitih nepostojećih registara u hrvatskom u dijalektalna rješenja⁴², jer govorni jezik jednostavno nema fakturu ni „langage parlé“, ni

³⁹ Michel Delon je, nakon Barthesa, aktualizirao ovaj pojam napisavši knjigu: *Le Principe de délicatesse: Libertinage et mélancolie au XVIII^e siècle*, Pariz, Albin Michel, 2011.

⁴⁰ Za preispitivanje granica i koncepta čudovišta i čudovišnog vidi Maja Zorica Vukušić, „Les Monstres au XVIII^e siècle : de Rameau à Sade“ u : *SRAZ (Studia romanica et anglica zagrebiana*, *Facultas philosophica Universitatis Studiorum Zagrebienensis*), Zagreb, god. LXII, 2017:3-25.

⁴¹ Markiz de Sade, *Filozofija u budoaru*, Zagreb, Zagrebačka naklada, prevela Maja Zorica, 2004. Posve je drugačije probleme predstavljao prijevod knjige Gérarda Badoua o Sadeovoj supruzi, *Renée Pélagie, markiza de Sade*, Zagreb, Zagrebačka naklada, prevela Maja Zorica, 2008.

⁴² I posljednja talijanska prevoditeljica *Filozofije u budoaru*, pjesnikinja Patrizia Valduga, žali se na relativno siromaštvo vulgarizama i barbarizama u talijanskom u odnosu na francuski, te da se, kao i u hrvatskom, prevoditelji suviše često odlučuju na dijalektalna rješenja. Osobni odabir prevoditelja je i jedna vrst lude i apsolutne želje da ne kapitulira pred lakoćom značenja kojem nedostaje prava riječ, primjerice, za muško spolovilo, onaj „vit“, koji se ponavlja 56 puta, prema 29 „membre“ i 9 „engin“, prema „penisu“ koji postoji, ali kojeg Sade nikada ne upotrebljava. Pored tradicije „blasona“, koja još od srednjovjekovlja u francuskom kroz poeziju slavi određene dijelove ženske anatomije, Valduga, što se talijanske tradicije tiče, podsjeća na sonet Giuseppea Gioachina Bellija, *Er padre de li santi*, koji nabraja sve sinonime za muško spolovilo, povodeći se za pjesmom Carla Porte, *Ricchezza*

„langage familier“, ni „argota“, šatrovačkog govora. Nećemo ni spominjati sve leksičke i semantičke probleme s prevođenjem vulgarizama, barbarizama i inih problema kako bi se dobio tekst koji funkcionira približno kao libertinski tekst⁴³.

Usporedba sa srpskim prijevodima nimalo ne pomaže jer su oni, ma koliko zabavni i opušteni bili, skloniji „kroćenju“ stranog jezika, njegovom približavanju jeziku-cilju (*langue-cible*), što znači da jedan dio dijaloga, koji prirodno teče, zvuči kao da se odvija u Beogradu osamdesetih godina dvadesetog stoljeća, dok je hrvatski jezik skloniji zadržavanju određene distance, nebrisanju razlika koje mogu proizvesti određenu vrstu začudnosti (*langue-source*, odakle *sourciers*).

K tome, Sadeov je tekst formalno zaokružen, rafiniran kao menuet, posve kodiran, dok se istodobno utapa u najgoroj, i banalnoj, i pomalo ocvaloj vulgarnosti. No i ta apsolutna vulgarnost kao da je pročišćena, ne zbog rafinmana, istančanosti koja ju okružuje, nego zbog gotovo apstraktne „tehničnosti“, „mehaničnosti“ cijele stvari. Neki se ne bi složili, budući da je i sam pojam libertinca, na kojeg se Sade poziva, u njegovo doba pogrdni epitet. S druge strane, njegovi libertinci nimalo ne nalikuju Crébillonovim, ni Laclosovim. Dok libertinskom književnošću vlada estetika zavodjenja, varke, igre i užitka, Sade se prepušta uživanju koja povezuje s dominacijom i nasiljem, prikazujući mehaniku tijela, aritmetiku nasilja koja u *120 dana Sodome* završava i u smrti.

Neobična je ta opscenost, koja također ima nejasnu etimologiju, uz primjese religijskog, filozofskog i pedagoškog rječnika. Kako naći intona-

del vocabolari milanes. Ona izruguje i praksu novinara da i samo Sadeovo ime pretvaraju u rimski dijalekt („il marchese de Sade“ ili „il marchese De Sade“ umjesto „marchese di“) ili pogreške tipa „les œuvres de De Sade“ i uspoređuje uporabu talijanskog erotskog leksika, nasilnog u svojoj animalizaciji žena („zoccola, troia, vacca“) u odnosu na francuski „catin“ (što je antifraza od Katarine, zaštitnice djevice). Neka rješenja su suviše uobičajena ili suviše moderna, suviše „nečista“, suviše slaba, suviše „literarna“, suviše neodređena. Neka fonetska podudaranja, gotovo savršena, iz francuskog („enconner“ i „enculer“) nisu bila moguća u talijanskom („mettere nella fica/nel culo“) zbog čega ona smišlja neologizam „inficare“. U dijalozima je, kao i mi u našem prijevodu, nastojala prenijeti jezik tako da je kao individualiziran shvatila jedino Augustinov jezik, klasno obojen jezik neobrazovanog vrtlara kojem smo i mi pokušali dati jezik koji neće biti dijalekt, budući da svi ostali koriste isti rječnik, kojeg isti čas preuzima i Eugénie kao novakinja. Osim toga, njegove se riječi prije pretvaraju u šturi, izgubljeni monolog nekoga tko nema pravo glasa, nego u komunikaciju. Ona je konzultirala prethodne prijevode (Virginije Finzi Ghisi iz 1976., Danielea Gorreta iz 1986. i Lanfranca Binnija iz 2004.), u kojima kritizira sklonost prethodnika da normaliziraju, pojednostavne i banaliziraju i rječnik, i sintaksu, a nalazi primjere koje ona smatra vrijeđanjem, maltretiranjem, te zamućivanjem i teksta i inteligencije autora.

⁴³ Neki jezici, kao talijanski, imaju povijesne rječnike erotskog leksika, koje hrvatski nema.

ciju koja će amalgamirati sve te jezike dok se istodobno igra kontrastima? Pokušati uvesti nešto od tradicije velikih propovjednika 17. stoljeća kao što je napuljski jezuit Giacomo Lubrano⁴⁴ kao što predlaže talijanska pjesnikinja i prevoditeljica Patrizia Valduga?

No, neku vrstu potvrde vlastite intuicije ili ludila dobili smo u nedavnom prijevodu iste *Filozofije u budoaru* na talijanski iz pera Patrizie Valduge, žene i supruge (treće i posljednje) pjesnika Giovannija Rabonija, koja je uvidjela da je glavni problem markiza de Sadea njegov jezik⁴⁵. Osim prijevoda *Filozofije u budoaru*⁴⁶, posvetila mu je 2004. i zbirku pjesama, *Lezione d'amore*, izdanu kod istog izdavača.

Neobičnost njenog prijevoda Sadeve *Filozofije u budoaru*, u koji je uvela nekoliko pravila koje si je zadala kada je prevodila prvih sedam Poundovih *Cantosa*, jest da je Sadeovu prozu shvatila kao poeziju, što je prethodno učinila s Molièreom i Beckettom. Rabonijev komentar bio je igra riječi s talijanskim izrazom „Falle il verso!“, koji doslovno sugerira i da je potreban stih, no i da se treba nešto oponašati, fingirati. Jer, kako prozu pretvoriti u stih? Ona je svaku periodu, koja je podijeljena na rečenice, ponovno podijelila prema ritmu, intonaciji, a potom svaku rečenicu promatrala kao stih nastojeći reproducirati formu periode. Ključ je bio naglasak na formi, jer književnost jest ponajprije forma, bez obzira na naše suvremeno nagnuće da, nakon doba formi, književnost pretvorimo u stvar „sadržaja“, „teza“, „osoba“, „ispovijesti“, ili čega već.⁴⁷

I upravo je možda ovo prepoznavanje forme i njenog značaja u Sadeovom djelu razlog zašto je Pasolinijev film *Salo (Salò o le 120 giornate di*

⁴⁴ Vidi i Ettore Labbate, „Giacomo Lubrano, un exemple d'‘éloquence muette’ u: Filomena Juncker, Odile Gannier (ur.), „Qu'il parle maintenant ou se taise à jamais...“: *Les effets du silence dans le processus de la création* (2). *Mise en art du silence*, Loxias, 2011, 33, [18 p.]. fffhal-04529418f

⁴⁵ U njenom razgovoru s Francescom Fiorentinom, ona podsjeća na brojnost prijevoda markiza de Sadea na talijanski, osobito nakon rata, te ističe prijevod Giorgia Varchija iz 1924. koji već u naslovu *La filosofia nello spogliatoio dobiva komičnu notu, podsjećajući na kakav „esej o nogometu“, kako kaže, na sollačionicu, a nikako ne na Sadeov tekst. Vidi Patrizia Valduga, Francesco Fiorentino, „Retraduire Sade. Entretien avec Patrizia Valduga, par Francesco Fiorentino“, u: *Acta fabula*, sv. 26, n° 2, „Entretiens“, veljača 2025., URL : <http://www.fabula.org/acta/document19247.php>.*

⁴⁶ *La filosofia nel budoir*, Torino, Einaudi, coll. »Gli Struzzi. Nuova Serie«, 2023.

⁴⁷ Valduga Sadea smatra svojim najboljim psihoanalitičarom i žali što nije pročitala *120 dana Sodom* s dvadeset godina, jer je pomoću njega shvatila (iako ne i osjetila), kako kaže, uzrok svoje tjeskobne neuroze, o čemu govori u svojem *Libro delle laudi*, iako mu je prethodno posvetila *Lezione d'amore*, kao neku vrst, kako kaže, Nietzscheovog *Instinkt der Verwandtschaft*, osjećaja bliskosti.

Sodoma, 1975.) šokirao dio čitatelja i kritičara, od Delona do Valduge. Možda bi se ogađenost ovom interpretacijom najlakše mogla objasniti činjenicom da je dio publike reduktivno shvatio Pasolinijevu intervenciju, na liniji da je Sadeovu opsjednutost formom Pasolini svjesno zamijenio opsjednutošću sadržajem, manama, gadarijama koje se opravdavaju egzibicionistički i polemički, kao neizbježno političko, *in your face* čitanje, dok kod Sadea postoji red, sistematičnost kolekcionara koja nalikuje, kako kaže Valduga psihijatrijskim rječnikom, paranoičnom fundusu aktivnosti, sposobnosti i mogućnosti.

Iako ona ovu potrebu za organizacijom, klasifikacijom, mjerenjem, katalogiziranjem promatra kao strategiju protiv tjeskobe, kao praksu svladavanja, kontrole nad tjeskobom i idejom smrti, pomalo nalik opsesivnom erotizmu, mi smo u ovome skloniji vidjeti ono što posve jednostavno kaže jedan od likova iz filma *Bijeg iz Alcatraza* (1979.) s Clintom Eastwoodom, zvan English: u zatvoru zatvorenik broji dane, stražari broje zatvorenike, a šefovi broje brojanje. Ukratko, zatvor je zatvor, svijet izolacije, kontrole i ludila brojki, da ne zazivamo uvijek Foucaulta i Benthamov *Panopticon*.

Na prvi pogled je najlakše zaključiti da je Pasolini Sadea do krajnosti instrumentalizirao i modernizirao politiziranjem, politizirao modernizmom, dokidajući ledenu ljepotu njegovog stila koji u ponavljanju, nizanju, „dosađi“ pronalazi jednu vrst nezemaljskog reda koji se ne iscrpljuje ni psihološkim štakama interpretacije. Spoj ovog kolekcionarstva i erotizma u kojem prvi donosi spas od smrti manijakalnim ovladavanjem, a drugi uvodi i izvlači iz smrti, neprestano ubija i uskrsava podsjeća da je seks, pa onda i erotizam i/ili pornografija, ponavljanje ipak ograničenog broja „figura“.⁴⁸

Jer, u Sadeovom tekstu najprije je zamjetna ona istodobna posve literarna kombinatorika dviju suprotnih instancija, i logika, racionalnost, i posve-mašnje oslobađanje od smisla koje napreduje samo katalogiziranjem orgija i rituala u savršenoj određenoj scenografiji, ona disciplina i kontrola upravo u onome što je obično smatrano izvan svake kontrole. No možda na kraju oni koji tragaju za užitkom mogu pronaći uživanje samo u imaginaciji koju Valduga naziva formom imaginacije i imaginacijom forme?

Derrida, u svom čitanju Condillaca u *Arheologiji frivolnog* (*L'archéologie du frivole*)⁴⁹, govori o dva smisla riječi *imaginacija*, „reproduktivnoj imagina-

⁴⁸ Valduga u razgovoru spominje Buñuela i *L'Âge d'or*, i svoj esej *Per sguardi e per parole*, u kojem vojvoda de Blangis nalikuje Isusu, odjeven u bijelo, nalik ikonografiji prikaza ili transfiguracija, kada nismo sigurni „maskira“ li se Blangis u Isusa ili pretvara (transfigurira) u Isusa, osobito zato što ga glumi glumac Lionel Salem, koji se, prema redateljevim riječima, specijalizirao u interpretaciji Krista. Prema njoj, Salemova „specijalizacija“ ujednačila je „dobre“ i „zločeste“, zbog koje je Blangis-Isus šokantan, komičan i subliman.

⁴⁹ Jacques Derrida, *L'archéologie du frivole*, Pariz, Galilée, 1990.

ciji koja se vraća unatrag (veza je s njom na neki način povezana) i produktivnoj mašti koja, kako bi to nadoknadila, još nadodaje“ (Derrida 1990:70), u čemu je čitava problematika Condillacovog *Ogleda o podrijetlu ljudskih spoznaja* (*Essai sur l'origine des connaissances humaines*).

Stoga se Sadeovu zamornu „kombinatoriku“ i taksinomiju može približiti Condillacovoj kombinatorici, koja je kod Condillaca „energetika“, a „taksinomijski element“ ima germinalnu, zametnu snagu, onu koja omogućuje klijanje (Derrida 1990:28). Međutim, usprkos razlikama između Sadea i Condillaca, Derridino promišljanje, koje je uvijek i „zakretanje“, može pokazati da je Condillacova organizacija *Ogleda* prema opoziciji „materijala“ i „primjene“⁵⁰, osjeta i „pokreta duše“ i promišljanja o njihovim odnosima⁵¹, kao i teorija razumijevanja koja je i „teorija osjeta“ i „senzualistička metafizika“ koja je istodobno djelomice i „metafizika znaka“⁵² i filozofija jezika“ (Derrida 1990:29-30) put u smjeru koji bi i susret sa Sadeom učinio plodnijim. Ono što Derrida predlaže, da se nadiđu uspostavljene opozicije kako bi se došlo do „logike, odnosno onog *analognog* koji pretvara senzualizam u semiotizam“ možda je odgovor koji nadilazi psihologiju i „epistemološke mitove“.⁵³

Ako govorimo o *analogiji* kao o onome na što se, prema Condillacu, svodi umijeće razmišljanja (Derrida 1990:79), kao o onoj koja „stvara jezik i metodu“, koja „jest metoda“, a uspostavlja djelovanje i jezik djelovanja na samom početku, i uvijek kao ovladavanje (Derrida 1990:72), s pretpostavkom da jezik djelovanja utemeljuje svaki jezik, iz toga proizlazi da praktična spoznaja uvijek prethodi teorijskoj (Derrida 1990:93).

Condillacova definicija *frivolnog* iz *Rječnika sinonima*, kojeg on povezuje s beskorisnim i ništavnim („inutile“, „vain, frivole, futile“), po Derridi

⁵⁰ Derrida (1990:72) naglašava da se u *Ogledu* „imaginacija pojavljuje dva puta, na dva mjesta, u dva različita smisla na posljednjoj stranici *Ogleda*“, „kao sadržaj i kao forma“ iz čega proizlazi da, „ako postoje dva koncepta imaginacije, postoje i dva koncepta ili dvije vrijednosti znaka i to će imati posljedice.“

⁵¹ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, 108 u: Derrida 1990:30.

⁵² Derrida ističe da su iz Condillacovog *Rječnika sinonima* (*Dictionnaire des Synonymes*) nestale stranice, što vjerojatno nije slučajno, i to one na kojima je definicija *znaka* (*signe*), ali i mnogi drugi pojmovi na „S“: znanost (*science*), smisao (*sens*), senzacija (*sensation*), osjećaj (*sentiment*), osjećati (*sentir*). No on ne definira ni *analogiju*, ni *sinonim*, ni *rječnik*, dok *figuré* donosi samo u doslovnom smislu, što Derrida smatra značajnim (Derrida 1990:83-84).

⁵³ Citirajući Foucaultovo *Rođenje klinike*, Derrida ponavlja da je problematičan upravo „onaj generalizirani oblik transparentije“ jer on zamućuje jezik „koji mora biti njegov temelj, opravdanje i instrument“, te Condillacovu *Logiku* čini *prijemčivom* za „izvjestan broj epistemoloških mitova“ (Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, Pariz, PUF/Quadrige, 1990 117-119 u: Derrida 1990:33.)

(1990:124) pokazuje da sve što Condillacov *Ogled* kritizira „loša metafizika, loša retorika, loš jezik općenito“ potpada pod kategoriju frivolnog, kao da se njegova analogija i analiza moraju čuvati frivolnosti⁵⁴, i to „kao svog beskrajnog sličnog dvojnika“. Frivolno je tako „analogno analognog, beskorisni i uzaludni simulakrum diskursa, brbljanje, laprdanje“ (1990:124), a „korijen zla je pisanje. Frivolni stil je pisani stil. [...] Ponavljanje ideje, identičnost ideja nije frivolna. Identičnost u riječima je frivolna“ (Derrida 1990:137-138).

Međutim, Condillac i Sade se susreću u konceptu želje koji je potreba, potreba čije saznanje ili svijest prolazi kroz želju, jer „Condillacova *Logika* ne suprotstavlja logiku potrebe logici želje; ona se, naprotiv, organizira da bi ih artikulirala jednu prema drugoj, ili da bi ih promišljala zajedno“ (Derrida 1990:140). No ističući Condillacovu tvrdnju o *potrebi za željom* (1990:144), jer je ona naša najhitnija potreba (Derrida 1990:146), Derridi postaje jasno da „želja više nije odnos prema predmetu, nego predmet potrebe“, „nije više smjer, nego cilj“.

U ovom roju Condillacovih ideja: analogije, imaginacije, kombinatorike, senzacije, energetike, jezika djelovanja, primata čula koja omogućuju spoznaju (ponajprije dodir kod Condillaca), praktične spoznaje, koje prepoznajemo i kod Sadea, postaje jasno koliki se skok učinio u 19. stoljeću kada je stvoren koncept „sadizma“, ili koliko su, primjerice, Deleuze i Quignard, u svojoj rekuperaciji mazohista, uklanjajući automatski paralelizam između mazohizma i sadizma, posve moderno Sadea svojevoljno pretvorili u neku vrst grubijana, plitkog i repetitivnog luđaka čiji se fetiš, ono neobjašnjivo, što se ne može dalje razložiti, može samo svesti na ljubav prema nanošenju boli drugome. Povijest psihijatrije dovoljno govori o nastajanju svojih termina i njihovoj moći.

No tko su one koje su, po definiciji fenomena kojeg je, htio, ne htio, ovjekovječio, njegove „žrtve“, žene njegovog života? Ovaj je genitiv namjieran, jer obuhvaća i neke *in vita*, stvarne žene u njegovom životu (ma kakve fikcije o njima stvarali), i neke *in morte*, fiktionalne žene u njegovim djelima (ma kakve paralele o njima uspostavljali).

Možda bi najbolji termin za ove prisutnosti-odsutnosti bio jedan nekoncept, koji spominje i Arlette Farge (2025: 76), riječ koju je osmislila još jedna žena koja je navodno kao laik živjela u samostanu (*béguine*), Marguerite Porete, koju su spalili na lomači u Parizu 1310. zbog heretičkih spisa. Ovaj bi

⁵⁴ Nije zgoroga podsjetiti na zabavnu etimologiju termina frivolnosti, od *frivola*, razbijene zemljane posude i ideje lomljivosti, nepotpunosti i vlastite praznine, do delikatnosti ručno izrađene istoimene čipke čiji bodovi podsjećaju na teksturu, a time i na tekst, ali i ono posljednje značenje, pomalo u Sadeovom stilu, bijele bubrege.

pojam trebao označiti udaljenost koju je nemoguće izmjeriti, „loingprès“ (*Le miroir des âmes simples, Ogledalo prostodušnih duša*, 1295.), ono što „navigira“, plovi između prisutnosti i odsutnosti, kao ime za „odnos prema neuhvatljivom“, „neizrecivu prisutnost koju obujmljujemo onoliko koliko nam se čini i da nam umiče“, „ime za ono što se odigrava u ovoj alternaciji: ‘pokazati se, sakriti se’“⁵⁵. Odsutne prisutnosti koje nam se čine daleke, a koje nam govore iz blizine⁵⁶.

Jer onaj uz kojega se povezuje i mizoginija, i mizantropija, i bestijalnost, opsjednutost smrću i užitak u boli, istodobno je za neke i autor ključno određen vlastitim mjestima, onima iz djetinjstva: dvorcem Saumane, idealiziranim, petrarkističkim, srednjovjekovnim, provansalskim dvorcem, kao i snom o svojoj pretkinji, Petrarci Lauri (o čemu svjedoči i njegovo pismo iz 1779. ženi, koje piše iz ćelije broj 6 u tvrđavi Vincennes, zbog čega se naziva „gospodin broj 6“), te onim iz odrasle dobi, La Coste, od kojih nijedan nije Silling.

Odnos Sadea prema ženama ne podsjeća nimalo na Casanovu. Ova dvojica muškaraca i pisaca čista su suprotnost. Najprije, iako Sade neprestano govori o memoarima koje je htio napisati, on ih nikada nije napisao. Osim toga, iako nam priča o najstrašnijim, najopscenijim ženama, odbija nam, kao Durandovica, otkriti „tajne“ svoje kuće o kojima možemo doznati samo iz njegovih pisama, pa i onih šifriranih. Kod Casanove u memoarima nisu ključne ni žene, ni muškarci (kako su neki tvrdili), nego je njegova temeljna strast društvena, hladna osveta, dok je Sade, pak, kao pravi Provansalac koji se sjeća i provansalske komike, i groteskne farse, i smijeha, uvijek nekako „na rubu živaca“, „à chaud“. On urliče, vrijeđa, negoduje, bjesni, a onda sve zaboravi: „Pa dobro! Morao sam izrigati svu žuč. To je gotovo. Sada više ne razmišljam o tome“, kako piše ženi iz zatvora Pierre-Encize⁵⁷ 1768. godine⁵⁸. Casanova poštuje hijerarhije, kodove i razdvaja svoj jezik od onoga kojeg naziva „jezikom bordela“, i svoju zabavu od zabave gomile, „populace“. Kada je Casanova u Parizu tijekom sedam sati promatrao javno mučenje, paljenje i

⁵⁵ Luisa Muraro, „Chapitre IV. ‘Lointain-proche’ – Le Dieu des femmes“, *La mystique*, Presses universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 2001, in Farge 2025:76.

⁵⁶ Kako navodi Farge (2025:76-77), kada Frédéric Boyer prevodi Virgilijeve *Georgike*, on upotrebljava isti termin: „Na izvjestan način, antički tekst nam prethodi. Ono što smo mi, moderni, nazvali Antikom – opisujući tako ono što nam rasvjetljuje našu daleku prošlost, ili taj udaljeni-bliski...“.

⁵⁷ Vidi Christian Carlier, „Histoire des prisons et de l’administration pénitentiaire française de l’Ancien Régime à nos jours“, u: *Criminocorpus* [En ligne], Varia, online od 14. veljače 2009., konzultiran 16. veljače 2023. URL: <http://journals.openedition.org/criminocorpus/246>.

⁵⁸ Slično ga opisuje i Antoine Lilti u *L’Héritage des Lumières, Ambivalences de la modernité*, Pariz, EHESS/Gallimard/Seuil, Hautes Études, 2019:341.

raščetveravanje Damiensa, kao kaznu za neuspjeli regicid džepnim nožićem u leđa Louisa XV. iz unajmljenog stana koji gleda na trg, zadigao je, kako sam piše, suknju dami ispred sebe kako bi joj podario malo užitka. U jednoj od posljednjih knjiga, *Adélaïde de Brunswick*, Sade Provansalac je šokiran venecijanskim karnevalom kao i Casanova, Venecijanac, proslavom Tijelova u Aixu: jedan ne podnosi smijeh i šale svjetine i djece, a drugi, pod lažljivom radošću maske, ne podnosi hladnokrvnost, ozbiljnost i nedostatak ludovanja u Veneciji⁵⁹. Jer, riječ je o dvjema vrstama „delikatnosti“.

K tome, Sade je kao pisac već sam po sebi dvojbeni figura, jer se njegovo djelo dijeli na one rukopise i knjige koje je potpisao i priznao, te one koji su anonimno izdavani, ili nisu bili namijenjeni tiskanju, kao dnevnik.

Zakon mu je za petama bio godinama⁶⁰, pa je često skrivao autorstvo svojih knjiga (primjerice, *Filozofija u budoaru* proglašena je pothumnim djelom 1795.), ili ga je nijekao nazivajući se prepisivačem, a ne autorom, primjerice, *Pripovijesti o Juliette* 1801. koji čitatelja odvraća od čitanja. Jedna od rijetkih prilika kada je Sade potvrdio autorstvo (Vial 2014:66) je rukopis *Florbellinih dana ili Otkrivene prirode* (*Les Journées de Florbelle ou la Nature dévoilée*), posljednjeg Sadeovog romana napisanog u Charentonu, kojeg je uništio njegov sin. Od njega nam preostaju samo bilješke koje je skupio i tiskao Gilbert Lely 1966. godine. U korespondenciji je Sade više puta tvrdio da nije autor *Justine*:

[...] Parizom kruži odvratna knjiga pod naslovom *Justine ili Nedaće kreposti*; više od dvije godine ranije objavio sam vlastiti roman naslovljen *Aline i Valcour ili Filozofski roman*⁶¹. Nažalost po mene, gnusni autor *Justine* smatrao je prikladnim ukrasti mi jedan zaplet, ali koji je na najgadniji način učinio opscenim i razvratnim. To je bilo sve što je trebalo mojim neprijateljima da počnu tvrditi da mi oba djela pripadaju i da je, budući da sam priznao *Aline*, jasno da je i *Justine* izašla iz mog pera.

⁵⁹ Sade, *Ceuvres complètes*, Cercle du livre précieux, sv.. XV, 1967:200. Vidi i Farina 2016 : 43.

⁶⁰ Policija vrši nadzor nad njim, o čemu svjedoči „État sommaire des pièces du citoyen Donatien Alphonse François Sade déposés dans les bureaux du ministre de la police générale, 19 brumaire 1800, 28 brumaire an IX (A.N., F⁷ 4954³, 34, depuis 1790)“ (Laborde 1997:219-224). 16. siječnja 1811. Sade je napokon dobio opću amnestiju koju je odredio Savary, vojvoda od Roviga, ministar policije, od progona koji se tiče Sadea kao prebjege, pa je prefekt Sene, Frochot, 5. ožujka 1811. odobrio i opće oslobađanje od progona (Laborde 1997:350).

⁶¹ *Aline i Valcour*, koji piše u Bastilji, je po Liltiju (2019:342), veliki epistolarni roman koji uključuje sve značajne književne utjecaje stoljeća: pustolovni roman, putopis, utopijsku priču, libertinski roman u stilu Laclosa i sentimentalni roman na rusooovski način, te se iz tih razloga opire jednoznačnoj interpretaciji, koja ne može zanemariti polje koje obuhvaća, od kreposnog sentimentalizma do razočaranog cinizma.

U međuvremenu, postavljene su mi zamke; lijepe žene (koje nisam poznao) poslane su mi u Saint-Ouen, moleći me sklopljenih ruku da im dam primjerak *Justine*. [...] SADE⁶²

Uostalom, Sade nije prvi od suvremenika koji, izmišljanjem Sillinga, distopije, preispituje granice sustava: Montesquieuove *Perzijska pisma* (*Lettres persanes*, 1721.) postavljaju i filozofsko pitanje: odsutnost despota iz harema nije samo remećenje inicijalne situacije reda i ravnoteže koje vodi u autodestrukciju. Ona skicira kako apsolutna moć polako tone u čisti despotizam. Montesquieu pokazuje ključnu činjenicu ovog sustava: predajući vlast eunusima, Usbeck postaje savršeni despot, koji je po definiciji odsutan i čiji spomen održava i robove, i supruge u strahu. No ova vrsta svemoći pretvara se u nemoć jer raspoloživost i lakoća da se utazi želja gase žar, odnosno lako posjedovanje vodi gađenju, a ne uživanju. No u Montesquieuovom haremu ništa ne može spriječiti erotski žar žena. U tom trenutku Montesquieu najavljuje Sadea: žene su ovdje žrtve despotske logike više nego žrtve odsutnosti supruga despota. Harem je mjesto koje, umjesto da omogući ženama da izbjegnu iskušenja poroka, potiče njihovo rasplamsavanje. Harem im onemogućuje vrlinu, jer je njihovo zatočivanje matrica svih ekscesa i svih perverzija. Tako Usbekova odsutnost iz njegovog harema jest element koji stvara narativnu dinamiku i neizbježni proces raspadanja harema, no ona govori i o sustavu čije elemente, mehanizme i logike razotkriva. Tako ova priča o haremu unutar pisama funkcionira kao neka vrst fikcionalnog dispozitiva koji omogućuje dvostruki proces raspadanja pokazujući istodobno

⁶² „Le citoyen Sade à un destinataire non identifié“, Versailles, an VIII, 1800, (J.L.D., 467-468) u: Laborde 1997:214. Ponovno, u pismu neidentificiranom primatelju (Saint-Ouen, 7. rujna 1800., 20 fructidor, (J.L.D., 470-472), u Laborde 1997:216-217), vjerojatno gospodinu Delaporteu, „tajniku Comédie-Française 1791.“, prema Laborde, kada Sade odgovara na zahtjev za djelom, vjerojatno *Zločinima iz ljubavi* (*Les Crimes de l'amour*), koje je upravo objavio Massé, koje priznaje istodobno poričući da je autor *Justine*: „Nemoguće je da vam je gospođa Quesnet obećala *Justine*, jer, ne samo da je nema na raspolaganju, već, posve uvjeren da to djelo nije moje, ona također zna da ga ni ja nemam na raspolaganju; vjerujte mi, gospodine, nemojte biti znatiželjni zbog ove veoma loše knjige, od nje se čovjek naježi, i da sam, u trenutku ludila, imao nesreću da je stvorim, imao bih danas dovoljno razloga da odsiječem ruku koja ju je napisala. [...] SADE“. I opet: „[...] Zatočen devet mjeseci u zatvoru (Sainte)Pélagie pod sumnjom da sam napisao knjigu naslovljenu *Justine*, koju ipak nikada nisam stvorio, patim i ništa ne govorim oslanjajući se svaki dan na pravednost vlade; ali, kada mi zli ljudi, očajni zbog moje šutnje i rezignacije, nastoje nauditi svim mogućim sredstvima, ja ih razotkrivam. SADE“ (On se žali na zatvorenika koji mu je ukrao neke pjesme da bi ih tiskao, a budući da svezak sadrži neke protiv Prvog konzula, snažno se protivio ovom objavljivanju i prosvjeduje navodeći svoju nepovredivu privrženost republikanskim načelima.) („Le citoyen Sade au Ministre de la Police, Pélagie, 26. prosinca 1801., 5 nivôse an X, (Coll. A Bouër)“ u: Laborde 1997:235).

i sastavne elemente sustava i načine njegovog urušavanja, odnosno razloge zbog kojih se stroj kvari.

Uostalom, *Pisma* kao epistolarni roman dobar su primjer za fikcionalno pisanje koje postaje intenzivna intelektualna, refleksivna aktivnost, ogledalo subjekta i mjesto kritičkog preispitivanja, paradoksalno mjesto same naracije, a ne njeno dovođenje u pitanje (Martin 2017:123), kao i Sadeovih *120 dana Sodome*.

No nakon uvodnih stranica o „stanju istraživanja“, krenut ćemo s kraja, kako i dostoji onima koji su novine uvijek čitali odostraga, od crne kronike⁶³ prema naslovnici.

⁶³ Uvođenje crne kronike ovdje nije slučajno, jer i slučaj iz crne kronike može postati nacionalna opsesija, kako je postao slučaj ubojstva Laëtitije Perrais, o kojem Ivan Jablonka piše knjigu koja je također problematična ako se čita iz historijske ili historiografske perspektive, ma koliko progovarala o onome što se danas naziva „toksičnim muškostima“, i ma koliko puta bila nagrađena ili pretvorena u seriju (Ivan Jablonka, *Laëtitia ou la Fin des hommes*, Pariz, Seuil, 2016, posebno 14. poglavlje).