

Od scene do teatra i natrag: spektakularno

(glazbena sugestija: Rameau, *Les Indes galantes*,
Danse du Grand Calumet de la Paix)

[...] And I say: accept
no substitute; but the body's natural
immunity to reason / you may suffer;
at best by proxy. End of scholastic
disputation. Now the theatricals:
enter SCATOLOGY, dancing, with DESIRE.
(Geoffrey Hill, "Speech! Speech!", 75, 2006: 211)

[...] dans les yeux de l'autre je me vois moi-même regardant,
et par conséquent aussi regardé -
et toujours selon cette fondamentale extra-vision
qui ne me fera jamais me voir
et qui pour cela même m'expose absolument.
(Nancy, 2015:229)

le théâtre est le seul endroit au monde où un geste fait ne se recommence /deux fois
(Carson, „Lundi“, 2000:66)

U ovom kretanju od scene¹⁵⁹ do teatra u metaforičkom smislu do Sadeovog teksta i tematizacije žene i fikcionalnih žena kao što su Justine i Juliette u romanima koji ih predstavljaju najprije kao tijela, elemente u djelovanju, upotrijebit ćemo pojam koji bi trebao ukazati na prvotnu povezanost tijela i teatra, prezentacije i reprezentacije, subjekta i prostora, te omogućiti *nemetaforični* govor o tome kako ove dvije fikcionalne žene funkcioniraju unutar okvira romana: koncept „tijela-teatra“ Jean-Luca Nancyja¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Vidi Maja Zorica Vukušić, „La scène érotique chez Sade et Louÿs - le sadisme en le-vrette et en contenu“, u: *SRAZ (Studia romanica et anglica zagradiensia)*, Facultas philosophica Universitatis Studiorum Zagrebiensis, Zagreb, vol. LIX/ 2014:17-41.

¹⁶⁰ Jean-Luc Nancy, „Corps-théâtre“, u: Jean-Luc Nancy, *Demande, Littérature et philosophie*, Pariz, Galilée, 2015, 221-236. Vidi i Philippe Lacoue-Labarthe, „Théâtre (ou: Opéra - ou: le simulacre - ou: le subterfuge)“ u: *Pour n'en pas finir, écrits sur la musique*, Pariz, Christian Bourgeois Éditeur, „Détroits“, 2015:247-260.

Jer, „[...] kazalište, scena – pretpostavka je svake umjetnosti, ili svaka umjetnost počinje s time da ‘napravi scenu’. U redu. Ništa me, u ovoj prilici, stvarno ne zadovoljava.“ (Lacoue-Labarthe, Nancy 2013: 92)

Nancy na samom početku utvrđuje: „u kazalištu tekst je u tijelu, on je tijelo“ (Nancy 2015:231), a za razliku od *subjekta* koji traga za smislom, *tijelo* je, po njemu, „smisao u djelovanju. U prolasku, između stvaranja i rastvaranja“, te tvrdi da „prisutnost mora biti predstavljena, jer ona nije naprosto dana: ona se daje“ i „zahtijeva intenzitet“, odnosno tijelo (Nancy 2015:232-233)¹⁶¹. Tako je i „[m]oje tijelo odmah kazalište jer je sama njegova prisutnost dvostruka – ono vani, ili ispred, a ja unutra ili iza (zapravo nigdje).“ (Nancy 2015:233)

Stoga je teatar „duplikacija prisutnosti¹⁶²“, a „tijelo je samo već prezentacija“ (ne samo bivanje, „biti“), iz čega slijedi da „teatralnost proizlazi iz deklaracije postojanja“, zbog koje se biće nudi „da ga se osjeti, ne u jednojstavnoj percepciji, nego kao gustoća i kao napetost“ (2015:234). Pozivajući se na Hamletove riječi da glumci ne mogu čuvati tajnu, nego će sve reći (III.čin, 2.scena), Nancy zaključuje da je kazalište „prestanak tajnosti“ jer se razotkriva upravo tajnost bića po sebi ili intimnost (Nancy 2015:234).

Nancy (2015:235) utvrđuje „svijet kao kazalište“ kao istinu, te tijelo kao istinu duše: „istina koja se sama gura na pozornicu, ili, preciznije, istina koja stvara pozornicu.“¹⁶³

Tako je ono što on naziva kazališnim tijelom tijelo „koje svoju vlastitu prisutnost čini svetom – to jest, kako bi se moglo reći, svoju dušu, svoje stvaranje također, svoj kozmički upis, svoju slavu, svoje uživanje, svoju patnju, svoje napuštenost: ukratko, svoju pojavu kao znak među znakovima“ (Nancy 2015:235).

¹⁶¹ Vidi i Michel Serres, Michel, *Variations sur le corps*, Pariz, Éditions Le Pommier, Poche-Le Pommier!, 2013.

¹⁶² Pierre Michon, u *Corps du roi* (Lagrasse, Éditions Verdier, 2002.), na samom početku, govoreći o Beckettu, govori o „dva tijela kralja“ (2002: 13), onom „vječnom“ i onom smrtnom.

¹⁶³ Slično razmišljanje nalazimo već u Memoarima Saint-Simona: „Molio sam ga da uzme u obzir da je nemoguće ne dati se omesti spektaklom i glazbom; da će nas svatko tko vidi njegovu ložu pomno promatrati kako razgovaramo, raspravljamo i ne obraćamo pažnju na Operu, pokušavajući razumjeti čak i naše geste; da će ljudi koji su došli tamo da mu odaju počast razmišljati, sa svoje strane, o tome kako su ga vidjeli zaključanog u njegovoj maloj loži sa mnom; da će svi brojati sate; da je, ukratko, opera stvorena da se čovjek opusti, zabavi, gleda, bude viđen, a nikako za to da bude tamo zaključan, raspravlja o poslu i radi predstavu od sebe unutar same predstave.“ (Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon, „Variations du maréchal d’Huxelles dans les affaires de la constitution“ u: *Mémoires du duc de Saint-Simon*, Adolphe Chéruel, Pariz, Hachette, octavo, sv. 14, poglavlje 12, 1857:266)

Ako, po njemu,

sva vjerovanja sadrže teatralnost, iako je kazalište ono što jest samo napuštanjem svih vjerovanja [...]. Ali, ono što ostaje kulturno u kazalištu, ono što se u veoma preciznom smislu ondje žrtvuje (ili, bolje rečeno, čini ludičkim (*ludifie*) [...]), jest tijelo koje govori – utjelovljeni govor, ne naracija, nego obraćanja, signalizacija tijela, a time i geste, i sva fizika, čak i fiziologija, energetika i dinamika – ‘biomehanika’, da se poigramo Meyerholdovim pojmom - što u pravom smislu *stvara* (*font*) scenu. (Nancy 2015:236)

On naglašava da „tijelo-kazalište prethodi svim vjerovanjima i svim scenama“, puno više nego što vjerovanje prethodi kazalištu ili ga stvara (Nancy 2015:236).

Stoga „(t)eatralnost nije ni religiozna, ni umjetnička, čak i ako religija i umjetnost proizlaze iz nje“. Zbog nje postoji tijelo, odnosno svijet kao „prostor pojave tijela“ u kojem se ono što nazivamo kulturom „sastoji upravo u mogućnosti okupljanja, oblikovanja kakvog načina spektakla, odnosno predstavljanja i označavanja“ (Nancy 2015: 236).

Kazalište i scena su i prostor, a tijelo je s njim oduvijek visceralno povezano¹⁶⁴, najprije jer prostor percipiramo kroz tijela i promišljamo ga kroz taj osjećaj prostora¹⁶⁵.

Kako se Sade igra uprizorenjem tijela?¹⁶⁶

Kod Sadea je riječ već o rastvaranju, kolapsu modela koji je ključan za libertinski roman, tekst sačinjen od „scena“ ili „dijaloga“ koji se uprizoruju. Visoka kodiranost svijeta u Francuskoj od 17. stoljeća neka je vrst ogledala figure kralja¹⁶⁷ i dvora. 18. stoljeće je doba kada ova figura implodira.

¹⁶⁴ Etimologija grčkog „topos“, kako upozorava Michel Serres (2012:18) jednaka je raskošnoj, ali slabo poznatoj etimologiji latinskog „locus“, koja označava skup ženskih seksualnih i genitalnih organa: vulvu, vaginu i maternicu (*Sic loci muliebres, ubi nascendi initia consistunt*, Ernout i Meillet, *Etimološki rječnik latinskog jezika* (*Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Pariz, Klincksieck, 1985:364b).

¹⁶⁵ „Topos uvijek označava mjesto gdje se nalazi, gdje je smješteno tijelo. A mjesto je neodvojivo od konstituiranja ovog tijela, odnosno i od njegovog kretanja. [...] Tako razlikujemo relativno fizičko mjesto od ontološkog svojstva koje utemeljuje ovu lokalizaciju.“ (Jean-François Pradeau, „Être quelque part, occuper une place. *Topos et chôra* dans le *Timée*“, *Les Études philosophiques* 3: 375-400, 1995:396).

¹⁶⁶ Za usporedbu s načinima uporabe satire i teatralnosti za vrijeme Francuske revolucije vidi Claire Trévien, *Satire, prints and theatricality in the French Revolution* (Oxford University Studies in the Enlightenment, Oxford, Voltaire Foundation, 2016.), osobito poglavlje „3. *Le monde à l'envers: the carnevalesque in prints*“ (2016:71-116).

¹⁶⁷ „Ono što daje moć diskursu moći jest sama snaga mašte u njezinu odnosu, posebno prema običajima, i, još točnije rečeno, internalizacija ovog diskursa o arbitarnosti odluke vladara

No, ako se roman naziva „scenskim“ („sceničnim“?), on to nije tek pomoću analogije ili metafore. Ako performativnost libertinskog romana, kojeg bi se, po Jean-Marie Goulemotu¹⁶⁸, trebalo čitati jednom rukom, želi potaknuti rađanje želje i užitka čitanjem, on pretvara čitatelja/gledatelja/voajera u glumca, dionika procesa. Seksualnost je u libertinskom romanu tako uvijek spektakl, predstava, koja pretpostavlja da netko negdje gleda, što posljedično i život pretvara u kazalište¹⁶⁹.

Teatralna narav libertinskog romana rastočit će se metaforizacijom i analogijom u romantizmu, no onaj mehanički, *spektakularni* karakter libertinskog romana na izvjestan način najavljuje modernu pornografiju (Polanz 2017:278) u kojoj se seksualni čin odvija da bi bio „performance“, „showing down“¹⁷⁰.

kao reprezentacije obveznog vjerovanja.“ (Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Pariz, Éditions de Minuit, 1981: 46).

¹⁶⁸ Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1991.

¹⁶⁹ Sličnu intuiciju imao je Ivo Brešan u svom romanu *Prokletnici* (Zagreb, Profil internacional, 2010.), o kojem smo govorili na najvećem dosad održanom znanstvenom skupu o Sadeu, koji su u Parizu zajednički organizirali povodom 200. godišnjice njegove smrti 2014. Sveučilišta Sorbonne i Paris Diderot. Vidi Maja Zorica Vukušić, „Sade dans la poudrière balkanique. Le cas d'Ivo Brešan“, tekst s međunarodnog znanstvenog skupa Sveučilišta Paris Diderot i Paris Sorbonne „Sade en jeu“ 2014., povodom dvjestote obljetnice Sadeove smrti, u: *Fabula.org : Colloques en ligne (Auteurs, œuvres, périodes)*, članak objavljen 4. 1. 2019. (<http://www.fabula.org/colloques/document5878.php>) i Maja Zorica Vukušić, „Un Sade complet, pornographie, dramaturge et philosophe“ u: *Le Mystère Sade, Le Point, Hors-Série, Les Maîtres-Penseurs*, 2014:84. Brešan se igra s redukcijom Sadea na sadizam istodobno mu suprotstavljajući društveni sadizam i mazohizam jednog društva u tranziciji. Glavni lik, Miran, imaginarni markizov potomak, skuplja skandale: citirajući Sadea upada u kazalište, stupa na scenu za vrijeme predstave koju mrzi i plješču mu; upada na zasjedanje sabora i prekida „jezuitsku“ misu, te se od skandaloznog čovjeka koji se bori protiv licemjerstva države, administracije i crkve pretvara u običnog luđaka. Sama scena, „kao susret stvarnog i izmišljenog, jedinstvenog i broja, spektakularnog i tajne“ (Annie Le Brun, „Un théâtre dressé sur notre abîme“, u: *Le Magazine littéraire*, n° 284, janvier 1991:35-36) kod Brešana postaje bezdanost, *mise en abyme* scene, jer i sam teatar nije dovoljan i zahtijeva djelovanje koje ga odlaže i intenzivira „ali unaprijed pokazujući iluzornu teatralnost onkraj koje uvijek postoje neka 'druga scena'“ (*Ibid.*). Uostalom, sudski proces, pored političkog, povijesnog ili društvenog značenja, ima i dramaturšku dimenziju, kao da izricanje presude, završetak neke afere, utvrđivanje činjenica, kazna dodijeljena krivcu, ili priznata nevinost tog istoga, uvijek zahtijeva i jednu vrst *uprizorenja* (*mise en scène*) u okviru politike govora. Na drugoj strani, ovom bismo popisu mogli dodati i recentnu fiktivnu posthumnu Sadeovu autobiografiju Marie-Paule Farina, *Voilà comme j'étais, Autobiographie posthume de Sade*, Pariz, Éditions des instants, 2022.

¹⁷⁰ Richard Schechner, „From Ritual to Theater and Back“, u: *Performance Theory*, London and New York, Routledge, 1988:108. Francuska verzija: *Performance: expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Anne Cuisset, Marie Pecorari i Christian Biet (ur.), prijevod Marie Pecorari i Marc Boucher, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2008, u: Polanz 2017: 278.

Njegov „skopski“ („scopique“)¹⁷¹, gotovo voajerski karakter ukazuje da njegovo uprizorenje, scena, doslovno, a ne metaforički, upućuje na prakse spektakla, kazališne prakse. Uostalom, i sam pojam „spektakl“, kojeg teoretizira Guy Debord u *Društvu spektakla (La Société du spectacle)*¹⁷², manje se tiče medijskih ekscesa u oblicima novosklepanih formula pravde kao spektakla ili politike kao spektakla (*justice-spectacle, politique-spectacle*), a više, kao stadij evolucije kapitalizma, radikalno nove forme konstrukcije stvarnosti. Svatko, po njemu, kao stvaralac, ali i potrošač, sve više živi svoj odnos prema svijetu preko reprezentacija, predodžbi koje su drugi stvorili, što dovodi do generaliziranog oduzimanja proživljenog iskustva. Tako „spektakl“ nije reprezentacija stvarnog, nego začuđujuća sposobnost kapitalizma da proizvodi stvarnost u skladu s predodžbama koje o njemu daje. I to toliko da je, „krajnji smisao integriranog spektakularnog“, kako Debord kaže u svojim *Komentarima o društvu spektakla (Commentaires sur la société du spectacle)*, „da se on integrirao u samu stvarnost kako je o njoj govorio, i da ju je rekonstruirao kako je o njoj govorio“.¹⁷³

Ako se deficit legitimiteta nadomješta spektaklom uzvišenosti i kodom na samom dvoru, nizom scena ceremonijala, artificijelnošću koja ipak oponaša prirodu kao nužnost, i sama kultura 18. stoljeća najavit će urušavanje modela klasičnog kazališta i onog izvan teatra, onog koji se još nedavno ogledao u ovoj kombinaciji *tableau*¹⁷⁴ koji se mogu pokušati oživotvoriti unutar filozofskog dijaloga i „znanstveno“ (pa i „mehanički“, kao kod La Mettrieja) kodiranog svijeta, onog koji teži katalogiziranju i gradaciji.

Scena kod Sadea je i bajkovita, i čudesna, i barokna¹⁷⁵ (dekor „na talijansku“), te daje naslutiti i izvjesni „ne-ozbiljni“ Sadeov karakter, koji bi se mogao nazvati i izvjesnom frivolnošću, sa svime onime što duguje Condillacu,

¹⁷¹ „Skopski“ od „skopija“, kao termin koji se, unutar psihoanalize, odnosi na pulziju koja uprizoruje dijalektiku između „gledati“ i „biti viđen/promatran“, osobito povezan uz razvoj zrcalne faze. Ovaj pridjev spominje i komentira i Alain Corbin u: *Alain Corbin: Historien du sensible, Entretiens avec Gilles Heuré*, Pariz, La Découverte, 2000:61.

¹⁷² Guy Debord, *La Société du spectacle*, Pariz, Gallimard, folio, 1967/1992/1996/2015.

¹⁷³ Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle* (1988), suivi de *Préface à la quatrième édition italienne de la Société du spectacle* (1979), Pariz, Gallimard, Folio, 1992/1996:22. Samo anegdote radi, knjiga korespondencije Guyja Deborda nazvana je *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, Pariz, Librairie Arthème Fayard, 2004.

¹⁷⁴ Sadeov „tableau“ u smislu kako ga je definirao Barthes, u kojem se scena, u svojoj plastičnosti, identificira sa živom slikom, „filmskim fotogramom“, odnosno „zamrznutom slikom“ (Roland Barthes, „Sade II“ u: Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, u: *Cœuvres complètes, sv. III, 2002: 835-836*).

¹⁷⁵ 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.

kako je utvrdio Derrida, jer, dok je interakcija filozofije i tragedije definirana (Jean-Luc Nancy, Philippe Lacoue-Labarthe), odnos filozofije i komedije je još uvijek pomalo zanemaren.

Ova je „sceničnost“ kod Sadea vidljiva i u njegovom kazalištu (u tri objavljena sveska njegovog kazališta!) i u romanima, no svakako se uslo-žnjava u uprizorenjima djela koja tematiziraju njegov život i djelo (od djela do reinterpretacija kao što je ona Weissova, od biografskih filmova do pornografskih filmova). Ova „sceničnost“ dovodi u pitanje i pitanje onoga što se naziva *opsis*¹⁷⁶ i performativnost takvog govora koji je u libertinskom romanu uvijek spektakl, predstava, mjesto gdje netko promatra i gdje je promatran.

Međutim, ne može se zaobići i ono bismo mogli kolokvijalno nazvati *the elephant in the room*, duboko problematični i višeznačni pojam teatralnosti¹⁷⁷.

¹⁷⁶ *Opsis* kod Aristotela, prema Lacoue-Labartheu i Nancyju (Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *Scène, suivi de Dialogue sur le dialogue*, Pariz, Christian Bourgois Éditeur, Détroits, 2013:11-12), označava uprizorenje, „mise en scène“ i „spektakl“, te kao jedan od šest „dijelova“ tragedije, prema *Poetici* (50a), ona „implicira sve“, odnosno i preostalih pet dijelova. Ona je istodobno „zavodljiva“ („psychagogique“ 50 b 17) i strana umjetnosti (*atekhnōtaton*). Umjetnost koja je ovdje prisutna nije umjetnost stvaraoca, pjesnika, nego onoga tko radi sve ono drugo (*skeuopoios*), odnosno „tragedija ostvaruje sama svoj cilj“ (50 b 18). Tako efekt tragedije ovisi o samom čitanju (naglas). Nancy povezuje pitanje *opsisa*, ili „scene“ s općenitijim pitanjem „figure“, koje govori o razlikama u shvaćanju kod Nancyja i Lacoue-Labarthea. Ovaj potonji sklon je „defiguraciji“, nestajanju „figure“, njenoj „propasti“ kao nekoj vrsti onkraj-figure (jer je sumnjičav prema ontotipologijama), dok Nancy ipak teži nekoj izvjesnoj figuraciji. Jedan promišlja figuru ponajprije kao (re)prezentaciju, a drugi kao „prostor emisije“ i kao „iskaziteljsku prisutnost (onda neodvojivu od glasa) (2013: 13), ukratko kao „obilježja jednog identiteta u odnosu na otvorenost jednog sebe“. Gotovo ista stvar, dakle, i kako se očekivalo, nepremostivi jaz“ (2013: 14). Međutim, Lacoue-Labarthe smatra da se *opsis* (poglavlje 6 / 50 a-b) ne može prevesti pojmom uprizorenja u današnjem smislu riječi *mise en scène*, nego „spektaklom“ i „reprezentacijom“ u najbanalnijem smislu ove riječi (2013:16-17) jer, prema Aristotelovoj poetici, ono nije nužno. Aristotel razlikuje četiri tipa tragedije od kojih *opsis* obilježava samo četvrtu, među ostalim i „*Prometeja* i sve što se događa u Hadu“ (poglavlje 18 / 56 b 32 sq.), tragediju „s velikim spektaklom“ ili „specijalnim efektima“ (2013:18). Lacoue-Labarthe, za razliku od pojma *dramaturgije* kojeg smatra problematičnim zbog pojma drame, koristi pojam *mise en scène* i suprotstavlja ga *spektaklu*, da bi ukazao na Aristotelovo razlikovanje *opsisa* već „klasičnog“ kazališta u njegovo doba (tragedije u 5. stoljeću) i onodobnih produkcija s „efektima“, koje samo trebaju izazvati „snažne emocije“, užas i strahotu (2013: 74).

¹⁷⁷ Pojam teatralnosti proslavio je dramaturg i teoretičar Nikolaj Nikolajevič Evreinov (1879. – 1953.) u *Teatr kak takovoi* (Sankt-Peterburg, Sovremennoe iskusstvo, 1912 ; Berlin, Academia, 1923; *The Theater in Life*, preveo Alexander I. Nazaroff, New York, Brentano's, 1927). Poznat je po svom eseju *Apologija teatralnosti* (1908.) i devizi: „To make a theatre of life is the duty of every artist. ... the stage must not borrow so much from life as life borrows from the stage.“ Stoga, već je kod njega teatralnost proces, a ne bit, ni performansa, ni teksta.

Postaviti pitanje teatralnosti kod Sadea podrazumijeva neko prvotno definiranje pojma koji, iako se nijansira na različite načine u književnosti i izvedbenim umjetnostima, istodobno osvaja i vizualne umjetnosti (C. Biet et C. Triau¹⁷⁸). Prema Brooku¹⁷⁹, bilo koji prostor može se nazvati scenom, odnosno, ako postoji promatranje, rađa se kazališni čin. No čini se da ni esencijalistički (H. Gouhier), ni antropološki, ni „komunitarni“ (Evreinov), ni operativni (Derrick de Kerckhove), ni produktivni (u smislu proizvodnje teksta ili predstave), ni onaj između scene i sale koji polazi od funkcioniranja teatralnog kao riječi koju utjelovljuje tijelo glumca (Michel Bernard), ne daju zadovoljavajuće odgovore na ono što bi teatralnost mogla biti kod Sadea.¹⁸⁰ O tome svjedoči, među ostalim, i recepcija njegovog kazališta, odnosno njegovo dugotrajno zanemarivanje sve do naših dana.

Čini se da se suvremena definicija teatralnosti definira, pa time i ovisi o svojoj tobožnjoj antitezi, konceptu razmetljivog *spektakularnog*, koji prije nastoji prikazati nego da nagna da se nešto pogleda/vidi. Kao da se sama predstava uruši u njega, umjesto da na njega ukazuje¹⁸¹. Iako problematič-

¹⁷⁸ Christian Biet i Christophe Triau postavljaju pitanje Što je kazalište? (*Qu'est-ce que le théâtre?*, Pariz, Folio essais, 2006.), koje pokazuje i da je sam žanr dugo operirao onkraj književnih taksimonija, prenoseći ili neku vrst filozofske misli (među ostalima Hegel, Nietzsche), ili neku vrst povijesne misli (Marx, Hayden White), dajući mu priliku da se svaki put iznova osmisli. Pitanje smrti ili obnove žanra bilo je etičko, a ne tehničko pitanje. U „De la tragédie au méta-théâtre“ (u: *l'œuvre parle*, Pariz, Christian Bourgois, 2010:173-186) Susan Sontag pokazuje da je pokapanje književne forme i moralni čin. No subverzivnost koja definira svoj teorijski potencijal u odnosu na normativnost kao da podsjeća na ono što se čini da sugerira Derrida („La Loi du genre“ u *Parages*, Pariz, Galilée, 1986:249-287), da enigma žanra počiva u njegovoj nečistoći, njegovoj „primjeni na“ i njegovom simultanoj podjeli *physisa* i *nomosa*, što znači da žanr govori tijelima glumaca, izvođača u i *pomoću* igre kao i tekstualni modusi pisanja.

¹⁷⁹ Peter Brook, *Prazni prostor*, Split, Nakladni zavod „Marko Marulić“, 1972.

¹⁸⁰ Ni Friedova antiteatralnost, koja bi vukla korijene od Diderota i nijekala kazalište kao mjesto gledatelja, te koja bi ukazivala na autonomiju *tableaua*, suprotstavljajući ga teatralnom i dramatičkom (odakle njegov pandan, optičnost, koju bi najbolje predstavljao Manet), nije definicija koja bi se mogla primijeniti na Sadeovu teatralnost. Ovaj pristup ukazuje i na neku vrst naivnosti: zbog odsutnosti retoričkih gesta i scenske simetrije, teatralnost bi trebala biti sušta suptilnost koja jamči brisanje svakog pretjeranog efekta, svake namjere da se impresionira, svakog razmetanja i artifizijelnosti.

¹⁸¹ Guy Debord (*Commentaires sur la société du spectacle*, Gallimard, Blanche, 1979/1992/1996: 72-73) govori o preokretu, karnevalu, cirkusu i *music-hallu*, gdje ono umjetno stvoreno („le factice“) ne nastoji zamijeniti ono pravo, nego nudi jednu pristranu verziju stvari. Ovaj bi preokret trebao biti bliži teatralnoj (i kazališnoj) mehanici nego spektakularnoj mehanici, bliži onoj *commedia dell'arte* nego Versaillesu restauriranom „na teksaški“. Debord se prisjeća restauracije Versaillesa i potrebi da se „autentičnom versajskom namještaju dadne onaj živahni sjaj pozlate zbog kojeg će jako nalikovati lažnom namještaju iz doba Luja XIV koji

na, ova opozicija naglašava svoj kritički aspekt, koji je ključan. Međutim, dok Lacoue-Labarthe uspostavlja distinkciju između spektakularnog i teatralnog preko koncepta onog *sobrietas* (*sobriété*) u umjetnosti, suzdržanosti, umjerenosti, Nancy kaže da ga, ova distinkcija, koja je prepoznatljiva na prvi pogled, ne zadovoljava jer kriterij „efekata“ smatra nedorečenim i predlaže da se kazališna *sobrietas* identificira u razlikovanju kazališta, glazbe, plesa, slikarstva, kinematografije itd. Dapače, Nancy utvrđuje postojanje deplasiranih „efekata“ kao posljedicu nedostatka jasne pozicije teatralnog koje je ključno dijaloško (2013:90). Lacoue-Labarthe u suvremenom teatru, u njegovim pokušajima dekonstrukcije scene, sužavanja odnosno proširivanja polja, „izlaska“ iz teatra, vidi *odsutnost bliskosti*. Po njemu se kazališni tekst „uvijek treba *izustiti*“ (2013:96). Kazalište nije umjetnost „scenografije“, ono nužno ostaje umjetnost *razmaka* (*espacement*)¹⁸². Kao da obojica idu u istom smjeru kao i Féral, koji *prostor* proglašava „nositeljem teatralnosti jer je subjekt u njemu zapazio odnose, uprizorenje (*mise en scène*) i teatralnost spekularnog (*spéculaire*)“¹⁸³.

Jer „čini se da teatralnost ne ovisi o prirodi predmeta kojeg obuzme: glumac, prostor, predmet, događaj; ona ne pripada ni prividu (*simulacre*), ni iluziji, ni pretvaranju, ni fikciji [...]. Više od obilježja čije se karakteristike može analizirati, čini se da je to proces, proizvodnja koja prije svega proizlazi iz pogleda, pogleda koji utvrđuje i stvara neki drugi prostor“ (Féral 1988:350).¹⁸⁴

je veoma skupo uvezen u Teksas“ (1996:72). Već teza broj 14 u *Društvu spektakla* (*Société du spectacle*, 1996:21) tvrdi da „društvo koje počiva na modernoj industriji nije slučajno ili površno spektakularno, ono je fundamentalno *spektaklističko* (*spectacle*). U spektaklu, slici vladajuće ekonomije, cilj nije ništa, razvoj je sve. Spektakl ne želi doći ni do čega drugog nego do sebe samoga.“

¹⁸² Ovaj je *razmak* već odavno potvrđen u vizualnim umjetnostima, primjerice, u *All'estimento Teatrale* (*Cubo di Specchi*) Luciana Fabre iz 1967., koji je realiziran tek 1975., za vrijeme njezove izložbe u Galleria Bagno Borbonico u Pescari. Ovo djelo pokazuje autorovu želju da stvori kritičku situaciju, preokret koji dešifrira spektakularne dispozitive, kako kao interakciju, tako i kao pokazivanje slike. Igrajući se odnosom između „spekularnog“ i „spektakularnog“, umjetnik ovdje više pokazuje situacije nego spektakl i nadilazi jednostavnu optičku varku. Tako s njegovom kockom spektakularno nije samo zabava, ona mora potaknuti maštu, ali ne manipulacijom, ni varljivim mehanizmima.

¹⁸³ Svoju argumentaciju započinje sljedećim riječima: „Uđete u kazališnu dvoranu u kojoj neki scenografski dispozitiv očito čeka početak neke predstave; glumca nema; predstava nije počela. Možemo li reći da ovdje postoji teatralnost? Ako odgovorimo pozitivno, to znači da prihvaćamo da 'teatralna' dispozicija scenskog prostora sa sobom nosi izvjesnu teatralnost. Gledatelj zna što može očekivati od mjesta i scenografije: kazalište“ (Josette Féral, „La Théâtralité, Recherche sur la spécificité du langage théâtral“, u: *Poétique*, n° 75, septembre 1988, 1988: 349).

¹⁸⁴ I nastavlja: „[...] teatralnost iz toga proizlazi ne kao pasivnost, kao pogled koji snima skupove kazališnih predmeta (čija bi obilježja bilo moguće nabrojiti), nego kao dinamiku, kao rezultat djelovanja koji jednako tako pripada i onome koji ga obuhvati pogledom, odnosno gledatelju“ (Féral 1988:355).

Odgovarajući na pitanje o nemogućnosti razlikovanja modaliteta spektakularnog i teatralnosti, Poinot, u uvodu kataloga za izložbu *Le Spectaculaire*, iako se ovdje približava Féralovim tvrdnjama, ne želi odrediti neku vrstu tipologije spektakularnog i naglašava ključnu razliku, ne u samim uređajima, nego u njihovoj uporabi, koja će odrediti je li riječ o kakvoj teatralnoj situaciji ili o dispozitivu spektakularnog.¹⁸⁵ Stoga bi ono spektakularno istodobno bilo i objekt, i njegovo izlaganje pogledu, iako ne postoji neka zasebna „spektakularna estetika“, koja je čista prevara.

Publika igra ključnu ulogu u određivanju pojmova teatralnosti i spektakularnog, kao i u razlikovanju scene i onog opscenog, kako podsjeća Éliseina replika iz Molièreove *Kritika škole za žene* (*Critique de l'École des femmes*, 1663.): „Ah! Moj Bože, opscenost. Ne znam što znači ova riječ, ali smatram je najzgodnijom na svijetu“¹⁸⁶.

Ako napustimo pojednostavljenu artikulaciju koja kazališnu opscenost svodi na puku komediju, ona se identificira koliko u svojim ozbiljnim ciljevima, ideološkim ciljevima svojih potencijalno parodičkih oblika, toliko i u onome što je izvan autoriziranog diskursa određenog doba. Ona se igra metaforičkim klizanjem, otkrivanjem i prikrivanjem, jer moć opscenog ovisi koliko o njegovoj recepciji, toliko i o njegovom iskazivanju. Međutim, nije riječ o suprotstavljanju scene opscenom jer ono vodi ili do obmane identifikacijom, ili do spektakularne obmane, ili do iluzije reprezentacije, ili do upadanja u zamku imaginarnog.

Sadeovo djelo prije nalikuje dramaturgiji nego ideologiji, kako je govorila Susan Sontag, usprkos reifikaciji likova, gotovo strojnom funkcioniranju

¹⁸⁵ „Instrumenti spektakularnog nisu prepoznati kao takvi kada čine dekor nametnut izvana ili kada ih se tematizira kako bi ih se prokazalo i kritiziralo. Instrumenti spektakularnog stvaraju spektakularno kada mogu nesmetano djelovati, jer je to djelovanje zamišljeno kao dio djela. [...] Od toga trenutka spektakularno je i objekt i njegova prezentacija, bez propisivanja neke ontologije objekta koja bi bila neovisna o njegovom spektaklu.“ (Jean-Marc Poinot, „Uvod“ („Préface“), *Le Spectaculaire*, Rennes, Centre d'histoire de l'art contemporain, 1990:6)

¹⁸⁶ Éliseina replika ironično pokazuje kompleksnost opscenosti na sceni. Iako je etimološka veza između *ob-scoena* i *scena* kriva, bila je prilično rasprostranjena od 16. stoljeća. Godine 1531., *Rječnik* (*Dictionnaire*) Roberta Estiennea navodi Varonov komentar koji *obscoenus* pretvara u odliku scene, uz objašnjenje da bi ono što je pokazano na sceni bilo drugdje opsceno („quod scenis id daretur quod obscenum foret“). Tako se opscenost pojavljuje kao paradoksalni pokretač kazališta: ne ono što se ne može pokazati, kao nedolično, skandalozno, nego naprotiv, kao ono što je ondje dozvoljeno, jer je drugdje zabranjeno. Drugim riječima, opsceno u kazalištu čini se da iskušava mogućnosti da bi se nešto moglo vidjeti i reći na sceni, naspram onoga nedoličnog ili devijantnog, o čemu svjedoče uvijek nove konterverze koje prate kazalište.

tijela koja se samo izmjenjuju, koje uprizoruje orgije kao mjesta za neki imaginarni katalog ili inventar nužno monotonih opscenosti.

Možda se Sadeovu aritmetiku, hiperbolu, katalogiziranje, gradaciju može, umjesto posrtanja u psihologizam, shvatiti kao način da se izbjegne rizik iznuranja želje, jer je i seksualno uzbuđenje, kao i sam seksualni čin, kao i glazba, i pitanje *ritma*. Kao Justine, koja nema osobne volje, inteligencije ili memorije, ali, uvijek „je za“, koja nikada ništa ne nauči i postaje pomalo komična u svojoj neprestanoj zaprepaštenosti, neznatnosti učinka koji na nju imaju strahote koje bi, da je riječ o realističnom romanu, morale govoriti o tragovima, ožiljcima, ili barem umoru. Utjelovljujući ponavljanje i zaborav kao sudbinu ljudi, te naglašavajući anti-platonizam svoje poetike, Sade pokazuje svoj „ne-ozbiljni“ karakter u imitaciji likova „pretvorenih u stvari“, reificiranih, „postvarenih“, svojih raznih Justine, Juliette ili Eugénie (*Filozofija u budoaru*), u onome mehaničkom, onome što se može spontano imitirati. To je bit onoga što Bergson u *Smijehu* (*Le Rire*) naziva „komičnim“. Ova imitacija uvodi fikciju.

Sadovska scena, rehabilitirana u njegovom kazalištu nedavnim nastojanjima stručnjaka, koju prate istodobno i psihoanalitički, dramaturški i teorijski koncepti, pokazuje implikacije njegove dramske estetike, ono što Wynn naziva „erotskom kvalitetom“ gledatelja (*spectatorship*).

Kao i Dangeville¹⁸⁷, koja ističe razliku u *tonu* između njegovih romana i njegovog kazališta, koga smatraju konvencionalnim, odnosno, ne dovoljno „sadovskim“, odnosno „sadističkim“, ukratko, razočaranjem, Wynn¹⁸⁸ upotrebljava teoriju filma da bi inzistirao na Sadeovoj *adaptaciji* tekstova i kazališne prakse. On u njemu ne identificira sadistički pogled, „sadistic gaze“ iz *120 dana Sodome*, nego anticipaciju mazohističkog modela¹⁸⁹, kako ga definiraju Theodor Reik i Gilles Deleuze. Sade, materijalist i ateist, koristi teatralne elemente ne da bi udijelio moralnu lekciju, nego neku vrst vizualnog, u biti baroknog užitka. On stvara posve vizualnu dramsku estetiku, na sličan način kao što u romanima uvodi lingvističko gomilanje, ono što je u *Juliette* nazvao potrebom da se „sve kaže“. S obzirom na ono što se smatra opscenim u drami u 18. stoljeća, arhitekturu teatra i povijest onog vizualnog, Wynn ističe

¹⁸⁷ Sylvie Dangeville, *Le Théâtre change et représente, Lecture critique des œuvres dramatiques du marquis de Sade*, Pariz, Honoré Champion, 1999.

¹⁸⁸ Thomas Wynn, *Sade's Theatre: Pleasure, Vision, Masochism*, Studies on Voltaire and Eighteenth Century, Oxford, Voltaire Foundation, 2007.

¹⁸⁹ U ovoj perspektivi, mazohizam bi ovdje bio vidljiv u poniženom individualcu, jer bi mu *strukturno* nalikovao. No ako je mazohist biće želje, kako podsjeća Quignard, znači li to da bi svaki umjetnik nekako i negdje bio mazohist? Gledatelj Sadeovog kazališta bi, pak, nalikovao mazohistu jer se obojica više izlažu imaginaciji nego zadovoljavanju želje koje nije „stvarno“, odnosno, obojica bi bili nemoćni pred iluzijom inscenacije.

paradoks da Sadeovo kazalište nije namijenjeno sceni, nego individualnom imaginarnom. Tako bi, po njemu, njegovo kazalište bilo primjer *sublimnog* s kraja 18. stoljeća (!), estetike onoga što se ne može ni opisati, ni predočiti, što ističe preživljavanje degradiranog i poniženog pojedinca, a opet suverenog u svijetu bez Boga. Tako bi njegovo kazalište bilo sladostrasno, pohotno „u negativu“, ponovno uspostavljajući model bezdanosti (*mise en abyme*). Iskušanje da se „sve vidi“ i da se „sve pokaže“ (*Tancredi*) moglo bi se, u negativu, naslutiti i u njegovom najpoznatijem dramskom djelu, *Grof Oxtiern* (*Comte Oxtiern*), i onom podrazumijevanom scenom silovanja koje nikada nije prikazano. Tako Sadeovo kazalište neizravno pokazuje granice vizualnog teatra progovarajući o cenzuri, ukusu i kategoriji doličnog u 18. stoljeću. Isto tako, jasnim razgraničavanjem njegovih romana i kazališnih komada, on naglašava i razliku između *gledanja* i čitanja užitka, te izazove reprezentacije, spektakla i svih „varki“ koje sadrži Sadeovo uprizorenje. U konačnici, to bi značilo da je Sadeov teatar manje važan u povijesti kazališta, a značajniji u povijesti univerzuma senzibiliteta, emocija i afekata.

Iz toga proizlazi da važnost Sadeova kazališta počiva u ključnoj ulozi gledatelja koji osjeća ovu napetost (*Spannung*) između onog viđenog (nečekivanog) i onoga što se ne vidi (konvencionalnog). Ovo konvencionalno pokazuje i granice onodobnog kazališta, koje je, prema Wynnenu „vizualno“, osobito s obzirom na to da opsceno funkcionira kao konstrukcija koja podrazumijeva nadilaženje kôda čudoređa. Tako bi ova specifičnost njegovog teatra naglašavala i *prostor* scene, njen vizualni, fizički, materijalni aspekt, koji postaje mjesto imaginarnog, ali manje kao priča (koja bi bila predstavljena), a više kao „izlika“ za imaginiranje, jer je gledatelj svjestan tog ograđenog, zatvorenog prostora, te odatle potječe i njegova specifična sloboda.¹⁹⁰

¹⁹⁰ Sadeovo je kazalište prilika i da se problematizira odnos muškosti („masculinité“), muževnosti („virilité“) i kazališta, koji je nekako zapostavljen u okvirima proučavanja književnosti, kako naglašavaju Daniel Welzer-Lang i Chantal Zaouche Gaudron, u svom zborniku *Masculinités, état des lieux* još 2011., dok su povijest i sociologija preuzele primat u tom području. Uostalom, muškost može neizravno reći nešto i o „ženskosti“ i „ženstvenosti“ (indikativna je i ista riječ „féminité“ koja se upotrebljava u oba značenja), u razlici prema društvenim funkcijama koje su često antagonističke, iako ne sustavno suprotne. U *Ancien Régimeu* muškarci i žene su prepoznati kao nositelji suprotstavljenih odlika (moći nasuprot podređenosti). No one ovise unutar svakog spola i o različitim čimbenicima kao što su društvena klasa i kulturno okruženje, što znači da je muškost uvjetovana, konstruirana u odnosu prema nekome ili nečemu. Vidi Daniel Welzer-Lang, Chantal Zaouche Gaudron (ur.), *Masculinités, état des lieux*, Toulouse, Eres, 2011. Vidi Régis Revenin (ur.), *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours, contributions à l'histoire du genre et de la sexualité en France*, predgovor Alain Corbin, Pariz, Éditions Autrement/Flammarion, Mémoires/Histoire, 2007. Vidi i nezaobilaznu *Povijest muževnosti (Histoire de la virilité)*, izdanu 2015., čija su tri sveska uredili Georges Vigarello (sv.1), Alain Corbin (sv.2) i Jean-Jacques Courtine (sv.3).

Sadeova neobična pozornost usmjerena na navođenje pojedinosti materijalnih elemenata scene i samog nastupa služi intenziviranju iskustva, te tako podsjeća na svoju etimologiju (*ex-periri* i *periculum*), kao iskušenje, izazov, opasnost imaginarnog i njegovih mogućih ekscesa¹⁹¹. Iz toga bi proizlazilo da je Sade bio neka vrst idealiste, a njegov tekst teorijski neograničen, koji se kod Wynna povezuje sa sublimnim, „engleskim načinom“, kako ga zove sam Sade, koji je i predromantičarski. No Sadeova teatralnost pokazuje još jednu svoju temeljnu inspiraciju: Italiju i baroknu poetiku¹⁹².

¹⁹¹ Uostalom, kako upozorava Nancy u *Ivresse*: „Skloni smo eksces zamišljati kao kretanje, transgresiju, prijelaz, skok i elan. No on je jednako toliko, ili čak i više, suspenzija, zaustavljanje, *stasis*, jer zapravo ne prelazimo, ne izlazimo iz područja mogućeg; [...]. Eksces je pristup – nedostupnom. On uistinu dobiva pristup, ali to je ono nedostupno što (ne) doseže. Njegovo blještavilo, njegov trans, njegov šok je u pravom smislu njegova apsolutnost – istodobno postignuta i upućena natrag na njegovu apsolutno odvojenost“ (Nancy 2013: 40-41).

¹⁹² Vidi Maja Zorica Vukušić, „Sade u Italiji – Putovanje i barok“ u: *Književna smotra*, Časopis za svjetsku književnost, Zagreb, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, godište XL VII / 2015., n° 175 (1), 2015:3-17.