

# **Barok i karnevaleskna succagna** **(glazbena sugestija: Marin Marais, *Les Folies d'Espagne*)**

Revive the antimasque of baroque  
methane: time and death – that rot, a fake  
Shakespearean girning, a mouth's pained O,  
the soul exhaled / as a perfect smoke-ring,  
clownish efforts made to bind the corps-jaw,  
skeletal geezers like kids again with bad  
joke-book toothache, Dr Donne's top-knot shroud,  
coroneted bag-pudding (*show-off!*). Face  
the all but final degradation – [...].  
(Geoffrey Hill, "Speech! Speech!", 77, 2006: 211)

1<sup>er</sup> Mouvement

(Larghetto)

Faisons-nous voir d'un seul concert

Par ton cul à quoi ma queue sert.

(Olivier Larronde, „Trivia“ u: *L'Ivraie en ordre*, 2002: 91)

La Totalité tout à la fois fait rire et fait peur: comme la violence, ne serait-elle pas toujours *grotesque* (et récupérable alors seulement dans une esthétique du Carnaval)? (Roland Barthes, OC IV: 260)

Sadeova „teatralnost“, ako je uvjetno ovako nazovemo, tako bi bila obilježena barokom koji će joj omogućiti da ukaže na zablude trijumfalnog racionalizma prosvjetiteljstva. Onaj *nabor (pli)* baroka označava istodobno neprestano kretanje između misli i tijela, koje Sade ne zaboravlja, jer je ono i platno za eksperimentiranje, i mjesto za užitek, i iluzija (*trompe-l'œil*), vladavina maske i pretvaranja<sup>193</sup>.

---

<sup>193</sup> I sam Sade koristi pojam u istom značenju: u svom putopisu *Putovanje u Italiju* govori o „jednoj prilično baroknoj fontani“ (D.A.F., Markiz de Sade, *Voyage d'Italie ou Dissertations critiques, historiques et philosophiques sur les villes de Florence, Rome, Naples, Lorette et les routes adjacentes de ces quatre villes*, Pariz, Fayard, 1995: 206), o libertincu „čija [je] manija barokna“

No, ključna povezanost teatra i baroka kod Sadea može se primijetiti i u jednom pomalo neočekivanom primjeru, njegovom putopisu *Putovanje u Italiju* (*Le Voyage d'Italie*), koji je napisao 1776., iako se ondje skrio već 1772., sa šogoricom Anne-Prospère de Launay. Italiju opisuje kao zemlju koja poziva na uživanje u čulima, u apsolutnom užitku kroz pohotu, umjetnost (Venecija, Firenza, Rim) i prirodu (Napulj). Već *Putovanje u Italiju* naglašava važnost scene, prizora i uprizorenja, „pokretne arhitekture“, ističući igru svjetlosti na trgu Navoni (1995:156), podsjećajući na varijacije izraza lica ljubavnice u svom filozofskom romanu *Aline i Valcour* (*Aline et Valcour*). Barok je kod Sadea prisutan veličanjem ekscesa (*far stupir*), nadilaženjem granica, što se ogleda i u toposu vulkana.

U *Putovanju u Italiju*, ova barokna tendencija da se istina otkrije pomoću iluzije kristalizira se u prizoru (*tableau*) onoga što on naziva *cocagne*, *cuccagna* na talijanskom, kojoj Sade svjedoči u Napulju 1776. godine.

Dirnut iznimnim siromaštvom nasilne i praznovjerne svjetine, koja ipak odiše neobjašnjivom *joie de vivre*, Sade u tom prizoru svetkovine<sup>194</sup> identificira specifični amalgam komedije, tragedije, očaja i spektakla, „sadizma“ i uznemirujuće rezignacije<sup>195</sup>. *Cuccagna*, kao scenografska i kazališna, pa čak i karnevaleska konstrukcija, nalikuje „spektaklu“, jer vladar i dvor s prozo-

---

(1995:196), te o jednom drugom koja ima „barokni ukus“ (1995:305), koji se iz gledatelja pretvaraju u sudionike. Ovaj pridjev u istom smislu spominje i Isabelle u svojim ljubavnim pismima koje je priredila Élisabeth Badinter (*Lettres d'amour d'Isabelle de Bourbon-Parme à l'archiduchesse Marie-Christine, 1760-1763*, Pariz, Éditions Tallandier, 2008/2023, Texto.) – vidi kasnije, bilješke 408 i dalje.

<sup>194</sup> Slavlje, svetkovina već je dugo predmet povijesnog istraživanja, od knjige Mone Ozouf, *La fête révolutionnaire (1789-1799)* (Pariz, Gallimard, nrf, 1976.) nadalje.

<sup>195</sup> Kod Sadea svetkovina nije uvijek razuzdana, zlokobna anarhija. Primjer je proslava „Fête de la Fédération“, godinu dana nakon pada Bastilje, kada Sade odlazi na Champ de Mars i 2. srpnja 1790. prepričava ovaj nezaboravni dan Gaufridyju: „Ovo sam pismo započeo prije četiri dana, a da nisam mogao naći trenutak da ga nastavim. Uostalom, htio sam vam pisati tek nakon nacionalnog praznika kako bi vam o tome mogao govoriti. Takvu je stvar nemoguće podrobno opisati. Trebalo ju je vidjeti da bi si je čovjek predočio. Bio sam na najboljim mjestima, a da me to nije spriječio da mi kiša pada po tijelu šest sati bez prestanka. Ova je okolnost sve poremetila, i ljudi su počeli govoriti da se Bog upravo pojavio i da je on aristokrat. Nikada nije bilo toliko reda na nekoj proslavi, i nikada nije bilo proslave s manje nesreća. Jedan ubijeni muškarac i dvojica ranjenih topom, i to zbog nespretnosti, to je sve. Ipak, ova proslava koja je trebala uspostaviti ljubav posijati će razdor. Sve je više nego ikada u glasinama. Tvrde da je kralj trebao otići položiti prisegu pred oltarom... kakve gluposti! Gdje bi prisega mogla biti zdravija, uobličena u uzvišenije oblike nego izrečena pred predstavnicima nacije? Sve ove sporne izjave dolaze od orleanske stranke, koja želi samo građanski rat. Izgubljeni smo ako ona pobijedi.“ (Pismo Gaufridyju od 17. srpnja 1790. (Bibl. hist. de la ville de Paris, Ms 773, f/os 215-216 u Lever 1998: 210).

ra promatraju neku vrstu ogromnog drvenog stratišta urešenog naslikanim siluetama<sup>196</sup>, životinjama (teladi, kokošima, golubovima, svinjama), mesom, voćem, povrćem, kolačima koje su pričvrstili za konstrukciju, te koje je čuvala naoružana straža. Na određeni dan, top bi, iz dvorca Sant'Elmo, dao znak narodu da može odnijeti sve što može uzeti. Ona je, dakle, jedna vrsta „nevjerojatnog rituala krvi, okrutnosti i poniženja“<sup>197</sup>, koji je konačno ukinut 1779., jer se uvidjelo da je opasan, budući da bi svake godine odnio značajan broj žrtava, ne samo životinja koje bi bile žive rastrgane, nego i „napadača“ koji su strašno vikali prije no što bi umrli:

Najbarbarskiji prizor koji je možda moguće zamisliti na svijetu [...] mi je, prvi puta kada sam [ga] vidio, odavao dojam čopora pasa koje smo nagnali da se bore za lešine [...]. Bio sam svjedokom takve strahote [...] zbog koje mi se digla kosa na glavi. Dva su se muškarca borila za polovicu krave: priznajem, plijen je toga bio vrijedan. U ovom trenutku, obojica su imala noževe u ruci [...]. Jedan je od njih pao i plivao u krvi. Ali, pobjednik nije dugo uživao u pobjedi. Ljestve na koje se popeo da bi ukrao plijen su mu se urušile pod nogama [...]. Osam minuta je bilo dovoljno da se zdanje potpuno uništi; i sedam ili osam mrtvih, te dvadesetak ranjenih obično je broj junaka koje pobjeda ostavlja na bojištu. Samo je jedna stvar nedostajala *sublimum užasu* ovoga spektakla, a to je da se mrtve i ranjene nije ostavilo, dok su onako ležali na ostacima dekoracije, da ih svi vide. (Sade 1995:178)

*Lazzaroni* (prema svetom Lazaru, zaštitniku gubavaca), napuljski narod, jednako su se dojmili Sadea kao i de Brossesa, koji ih je prezirao, ili Michela Guyot de Mervillea, koji je Napulj nazivao „rajem nastanjenim đavlima“<sup>198</sup>. O tome svjedoče i neke eksplicitne gravire za izdanje *Juliette* iz 1797.<sup>199</sup>, u kojima je Sade, kako se čini, i sudjelovao<sup>200</sup>.

---

<sup>196</sup> *Cuccagna* iz 1776. djelo je Lodovica Saracina i predstavljala je *Orfeo che col dolce canto tien dietro gli animali* (F. Mancini, *Feste e apparati civili e religiosi in Napoli dal Vicerego alla Capitale*, Naples, E.S.I., 1997: 171, V. Cantafio Casamaggi, A. St-Martin, *Sade et l'Italie*, Pariz, Éditions Desjonquères, 2010 :76, 117). Vidi o *cuccagni* S. Goudar, *Relation historique des divertissements du Carnaval de Naples ou Lettres de Madame Goudar sur ce sujet à Monsieur le Général Alexis Orlow*, à Lucques, 1774: 26. (Napisala je i dodatak: *Supplément à la Relation Historique des divertissements du Carnaval de Naples Ou lettre seconde de Madame Goudar*, Lucques, 1774.)

<sup>197</sup> Vidi Dominique Fernandez, *Porporino ou les mystères de Naples*, Pariz, Grasset, 1974: 277.

<sup>198</sup> Yves Hersant., *Italies. Anthologie des voyageurs français aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Pariz, Laffont, 1988:568 u: V. Cantafio Casamaggi, A. St-Martin 2010: 117.

<sup>199</sup> Markiz de Sade, *La Nouvelle Justine ou les Malheurs de la vertu suivie de l'Histoire de Juliette, sa sœur. Ouvrage orné d'un frontispice et de cent sujets gravés avec soin*, en Hollande, 1797, 10 svezaka.

<sup>200</sup> Vidi komentare Michela Delona u: D.A.F., Markiz de Sade, *Ceuvres*, Pariz, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome III, 1998.

Kako ističu Cantafio Cassamagi i St-Martin (2010:78), one prikazuju orgije u kojima sudjeluje Juliette i njeni suučesnici s desecima detaljno opisanih *lazzarona* (kapa, jakna, marama, kratke hlače) na molu na Capriju i na ruševinama u Baii.

Ova scena *cuccagne* opisana u putopisu zapravo je prvi zapis libertinske scene iz *Pripovijesti o Juliette* gdje napuljski kralj, Ferdinand, postaje redatelj ove okrutne zabave na velikom stratištu urešenom na rustikalni način, s namirnicama koje su znalački postavljene na sceni čija dramska radnja počinje kada se dâ signal. Svjetina se međusobno nemilosrdno kolje kako bi dobila koju mrvicu i krhko se zdanje, postavljeno upravo u tu svrhu, veoma brzo urušava dok kralj libertinac i njegova svita uživaju u spektaklu.<sup>201</sup>

Važno je istaknuti da je ova scena u oba djela ispričana istim tonom; uostalom, tekstovi su začudno slični. Ključan je pogled gledatelja. U okviru ovog scenskog dispozitiva, svatko promatra djelić predstave: kralj budno pazi na uspješno odvijanje spektakla, narod upija privlačni rustikalni dekor kojim ga draže i varaju, a Sade cijeli spektakl, naročito u svojim filozofskim i libertinskim pretpostavkama.

Ova scena potvrđuje da Sade još u *Putovanju u Italiju* veliku važnost posvećuje uprizorenju scene koja je i varka: namirnice dovlače svjetinu na scenu, u *tableau*, koja postaje nesvjesni sudionik u iluziji kojom manipuliraju gledatelji-redatelji, začetnici ove drame, koji s distance uživaju. Razlike između dva teksta svode se na detalje: libertinstvo *Pripovijesti o Juliette* radikalizira i sintetizira okrutnost prisutnu u ovoj prvoj inačici<sup>202</sup>, osobito broj žrtava („više od četristo“), jer je riječ o Sadeovoj prilagodbi, ponovnom ispisivanju („*réécriture*“) jedne eminentno teatralne scene<sup>203</sup>.

---

<sup>201</sup> Možda nešto što bi moglo biti opisano kao „negativ“ ovakve situacije opisuje povjesničar Alain Corbin u svojoj knjizi *Le village des „cannibales“* (u: Alain Corbin, *Une Histoire des sens*, Pariz, Éditions Robert Laffont, 2016, 215-326), gdje opisuje slučaj kolektivnog ludila u francuskoj provinciji kada su se jednog ljetnog dana u Haute-faye (Dordogne) 1870. godine, dakle, otprilike stoljeće kasnije, stanovnici sela okupili na sajmu koji se, pod dojmom ulaska u rat (francusko-pruski), pretvorio u pokolj. Stanovnici sela postali su krvnici, a žrtva mladi aristokrat, za kojeg se pretpostavljalo da je republikanac, te time i prijatelj Prusije, koji će umrijeti nakon groznog mučenja povampirenog naroda.

<sup>202</sup> U *Pripovijesti o Juliette* ova scena kulminira u trenutku kada se Clairwilica posve obeznani vidjevši urušavanje cijele scene, odnosno stradavanje polovice ovih jadnika, te posve očkivano svršava zazivajući La Riccija. Vidi i Benjamin Clauzel, „*L'effondrement scénique dans l'Histoire de Juliette de Sade*“ u: *La scène érotique sous le regard*, Françoise Nicol, Laurence Perrigault (ur.), Presses universitaires de Rennes, 2014, 119-130.

<sup>203</sup> Ova je libertinska teatralnost, po Dangeville (1999:41), vidljiva i u romanima, ali i u pažljivom uprizorenju u aferi iz Marseillea. Ona ističe i važnost i dekora, i uprizorenja u ovoj teatralnosti želje. Primjerice, u *Pripovijesti o Juliette*, junakinja za ministra Saint-Fonda priprema

Tako ova scena, kao mjesto fascinacije, ima i epistemološku funkciju, koju definira Jacques Rancière<sup>204</sup> govoreći o teorijskim scenografijama: „Raditi na sceni znači odbaciti čitavu logiku evolucije, dugoročnosti, objašnjenja skupom povijesnih uvjeta ili pozivanja na stvarnost skrivenu iza privida“ (Rancière 2018:11). Scena ima i polemičku vrijednost, koja je povezana s izvjesnom povlasticom mogućnosti govora kao „mjesto gdje se koncept dijeli time što se pokazuje“ (Rancière 2018:12). Ovi polemički pojmovi, uključeni u neku konceptualizaciju, funkcioniraju unutar konstituirane inscenacije, te pokazuju kako dobivaju značenje istodobno razotkrivajući podjelu koja ih prožima (Rancière 2018:13).

Kada Sade pokušava dočarati svoju očaranost i osupnutost *cuccagnom*, on opisuje scenu kao pojavnost i privid, koja nije suprotnost stvarnosti, nego „scena manifestacije“, očitovanja, ne nešto iza kulisa, nego konstrukcija univerzuma privida u kojem teatralnost igra predstavljanje onoga što se pojavljuje (Rancière 2018:14). Tako scena gradi „zaplet u kojem djeluju pojmovi, utjelovljeni u konceptualnim likovima“ (Rancière 2018:15), te postaje i scena manifestacije političkog i moralnog: „scena kao konstrukcija“, ne, prema Rancièreu, „egzemplarne racionalnosti“, nego upravo suprotno, „a-(i-?)racionalnosti, te teatra kao mjesta udvajanja“ (2018: 16).

Rancièreov komentar o „promjeni perspektive“ koja stvara „dis-senzus“, koji je rođen iz neslaganja, mogao bi se primijeniti i na *cuccagnu*, *lazzarone* i sve one koji ih promatraju:

Pokazujete da ono što čini politiku nije ustanak ljudi koji su isključeni, činjenica da oni stavljaju svoj život na kocku. Jaz proizlazi iz činjenice da se ti ljudi okupljaju kako bi stvorili paradoksalnu scenu, gdje pokazuju svoju sposobnost univerzalizacije pojedinačnog (*le singulier*), odnosno nametanja udjela onima općenito bez glasa. (Rancière 2018:23)

Tako je taj *dis-senzus*, po Rancièreu (2018:25), jaz između dvaju osjetnih/osjetilnih/osjećajnih („sensibles“) uprizorenja, „različitih uprizorenja prisutnosti kolektivnih subjekata s obzirom na samo značenje te prisutnosti“. U okviru modela racionalnosti, za vrijeme dok traje scena *cuccagne*, za sudionike kao da ne postoji ništa izvan scene, prizora; oni drugi, pak, mogu rekonstruirati scenu na ovaj ili onaj način, kako im drago, ponoviti spektakl.

---

dvije libertinske večere-spektakla tjedno, kada organizira nečuvene, začudne teatralne scene nadahnute izričito Saint-Fondovim životom. Vidi *Voyage d'Italie*, sv.1, poglavlje IV (Pariz, Fayard, 1995) i *Histoire de Juliette ou Les Prospérités du vice*, 6. dio (Œuvres complètes du Marquis de Sade, Pariz, Pauvert, sv. 9, 1987:396-397).

<sup>204</sup> Jacques Rancière, avec Adnen Jdey, *La Méthode de la scène*, Pariz, Lignes, 2018.

Međutim, Rancière nazire mogućnost, jer razlikuje dispozitiv, kao fabricaciju, te scenu kao susret<sup>205</sup>, koji je uvijek slučajan i podložan promjeni, trenutak kada se stvari mogu preokrenuti: „Za mene se subjektivacija događa kada postoji rekonfiguracija koordinata kakvog iskustvenog polja. I to je ono što je u pitanju na pozornici“ (2018:31).

Rancière se već u *Scenama naroda. Logičke pobune, 1975.-1985. (Les Scènes du peuple. Les Révoltes logiques, 1975-1985, Lyon, Horlieu éditions, 2003.)*, tematizirajući cenzuru i nadzor kazališta, odlučio udaljiti od tema discipliniranja kako bi pokazao da su se vladajući, i jedinice reda kao policija, buržoazija, ne uviđajući u potpunosti u čemu je problem, suočili s jednom vrstom prostora „gdje dijeljenje nije očito i gdje se istodobno nikada ne mogu predvidjeti učinci“ (2018:41).

On inzistira „ne samo na vrsti neodlučnosti u cirkulaciji govora, već i na činjenici da subverzija identiteta i pozicija nije povezana s nekom vrstom koncentracije jednog tabora na vlastitu logiku, već naprotiv, s neodlučnošću granice“, „kolebanjem ‘barijere’“<sup>206</sup> (2018:43), pri čemu je barijera „mjesto susreta, kao i razdvajanja“. Rancière subverziju shvaća kao „susret riječi, retorika, kultura, načina postojanja“, „konstituiranje vrsta hibrida“, „u ovoj neodlučnoj graničnoj zoni“ (2018:43).

Možda bi najbolji primjer ovakvog mjesta u Sadeovom djelu, kojeg se nazivalo i Foucaultovom heterotopijom, bio hospicij, umobolnica Charenton, mjesto gdje je i umro<sup>207</sup>. Još je važnije, najviše zbog spremnosti glavnog liječnika, gospodina Coulmiera<sup>208</sup>, da je Sadeu omogućeno da u Charentonu or-

<sup>205</sup> Ako dispozitiv, po Rancièreu (2018:31), stvara podređeni subjekt, „nešto poput uređaja koji nameće način na koji će se netko pozicionirati, kako će se identificirati i kako mora gledati i biti viđen“, „u skladu s Heideggerovom koncepcijom onoga što sazda je pozicije, viziju i mogućnosti izričaja“, koja ima „jezgru koja se odnosi na makinaciju“ (2018:30): „ovo je ono što proizvodi ono što percipirate i ono što mislite“.

<sup>206</sup> Jacques Rancière, „Le bon temps ou la barrière des plaisirs“, u: *Révoltes logiques*, br. 7, 1978:25-66, ponovno preuzeto u *Les Scènes du peuple*, 2003:203-252.

<sup>207</sup> Vidi Maja Zorica Vukušić, „Marquis de Sade, l’Empire et l’empire des métaphores: des Maudits aux ‘quills’ et les autres plumes“, u: *SRAZ (Studia Romanica et Anglicae Zagrebiensis, Facultas philosophica Universitatis Studiorum Zagrebiensis)*, Zagreb, sv. LXIV, 2019: 31-54. Charenton postoji i danas, ako je vjerovati filmu „Til Madness Do Us Part“ (na francuskom „A la folie“), kineskom dokumentarcu (originalni naslov: Feng ai, 瘋愛/疯愛) Wang Binga, prikazanog 2013. na Mostri u Veneciji, a u Francuskoj 2015., kojeg spominje i Rancière (2018:63), zbog priče o bolesnicima u psihijatrijskoj bolnici u pokrajini Yunnan, na jugozapadu Kine, koja je tri mjeseca snimala pedesetoricu s kata za muškarce, od kojih jedan pacijent na kraju dobiva dozvolu za izlazak, te se vraća roditeljima. Za njih su „manijakalni rituali“ ovih ljudi „djela“ (Rancière 2018:63).

<sup>208</sup> 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

ganizira kazalište<sup>209</sup> u kojem sudjeluju i pacijenti, i medicinsko osoblje, kao i on sam. Tako Sade, kao i njegov liječnik, preuzimaju rizik pokrećući kazalište i kao terapijsku aktivnost, za koju se ne zna hoće li je drugi prepoznati i željeti u njoj sudjelovati i do kada. Sade tako proizvodi učinak koji ne postoji, kako bi rekao Rancière (2018:64), ponudu koja nije postojala, te koja je ubrzo postala stvar prestiža za važne figure pariškog javnog života, koje su iz ovog ili onog razloga željele vidjeti to osebujno kazalište.

Uvjetno bi se moglo tvrditi i da Sade stvara onaj ransijerovski dis-senzus. To nije samo odmak, ili skandal koji razbija konsenzus (Rancière 2018:68): „riječ je o mogućnosti da se uvede odmak u konstruiranje jedne druge forme zdravog razuma“. Kazalište u umobolnici koje nema samo terapijske pretenzije, koje briše granicu između pacijenta i medicinskog osoblja, te time stvara konfiguraciju koja demontira paradigme dramske radnje, a koje je istodobno promatrano i kao kuriozitet, i kao kazalište u barem dva smisla: kazalište luđaka (u ludnici?), kazalište glumaca koji izvode predstavu, koje time dovodi u pitanje i koncepte teatra, teatralnog i teatralnosti.

Sade stvara događaj jer stvara scenu.<sup>210</sup> On stvara konceptualni događaj jer izgrađuje mikrokozmos.<sup>211</sup> To je prepoznao i Ivo Brešan u svom romanu *Prokletnici*, fikcionalnoj priči o Miranu, čiji je predak Sade, kod kojega se teatralnost pojavljuje kao *mise en abyme* scene: kod njega kao da ni teatar više nije dovoljan i zahtijeva djelovanje, istodobno ga odgađajući i intenzivirajući, „ali unaprijed pokazujući iluzornu teatralnost iza koje uvijek postoji neka ‘druga scena’“ (Rancière 2018:36).

---

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>)

<sup>209</sup> Sade cijeli život pokušava uspjeti kao dramski pisac, nekako slično kao što je Nietzsche sebe sanjao kao kompozitora. Sade piše pismo upraviteljima Théâtre-Français krajem 1813. („Aux administrateurs du Théâtre-Français, fin 1813, (Vie du., II, 216-217)“ u Laborde 1997:372), u kojem im nudi tragediju u pet činova, „pročitano u ovom kazalištu 14. studenog 1791. i prihvaćenu s ispravicima“ koji su napravljeni. Poslao ju je drugi put u ovom stanju. Prije no što ju je predao odboru, organizirao je nekoliko privatnih čitanja. Rekao im je da, osim kratkih drama, ima i „tri drame karaktera, u pet činova i u stihovima, od kojih je jedna, jednoglasno prihvaćena, osigurala prijem na tri godine (u Théâtre-Français)“. Godine 1814., kada umire, njegovi su rukopisi kružili i preprodavali se (gospodin Branzon ih je kupio od gospodina Laccorda, inspektora u Službi za opskrbu vojske namirnicama („Izvadak iz registara korespondencije Glavnog tajništva pariške policije“ / „Extrait des registres de correspondance du secrétariat général de la Police de Paris“, Pariz, 18. svibnja 1814., (A.N., F<sup>7</sup> 6294, # 5) u: Laborde 1997:373.

<sup>210</sup> „Događaj nije datost. Scena je ono što čini događaj“ (Rancière 2018:123).

<sup>211</sup> „Konceptualni događaj se događa ondje gdje se može konstruirati mikrokozmos“ (Rancière 2018:124).

Jer, iza scene kod Sadea ostaje još jedna, neizbježna: zatočeništvo, zatvori i sve druge institucije u kojima je proveo dobar dio života. Onkraj biografije, taj je prostor, ma kakav bio, uvijek zatvoren. Klaustracija tijela i uma.

Sade je i sam doživio i „figuratívno smaknuće“, u odsutnosti, i bio je optužen za dizanje pobune u Bastilji<sup>212</sup>, te zatočen sveukupno proveo više od 28 godina života. Arlette Farge, u svojoj knjizi *Dire et mal dire, L'opinion publique au XVIII<sup>e</sup> siècle*<sup>213</sup> (1992:144) upozorava da su „kazalište i kazna neraskidivo povezani, kao da kazna postoji samo unutar granica ogromne društvene pozornice“. Afera potiče rađanje kazališnog događaja potaknutog upravo onima koji ga progone<sup>214</sup>, kao da je sama policija poticala stvaranje kazališta u zatvoru i pretvaranje junaka u lik i lik u junaka<sup>215</sup>.

Uostalom, i Sadeove fiktionalne žene putuju u Italiju: Juliette, i gospođa de Clairwil, i gospođa Durand, koji putovanje pretvaraju u jednu vrst seksualnog turizma, ali i priliku da se upozna jedna veoma okrutna vrsta života: „[...] ulice su uvečer prepune nesretnih žrtava izloženih brutalnosti prvog pridošlice, i koji vas izazivaju, za najnižu cijenu, na sve vrste libertinstva koje mašta može smisliti, pa čak i na one za koje se čini da bi ih, zbog njihovog spola, trebale užasavati“ (Sade 1995:185).

<sup>212</sup> Gospodin Tavernier, koji je zatočen 1749. zbog libertinstva, te 1750. poslan na otok Sveta Margareta (nasuprot Cannesu, utvrda koja je služila kao zatvor) protestira, no njegovo će ga protestiranje dovesti do toga da bude posljednji zatvorenik u Bastilji kada ju narod otvori 14. srpnja 1789. (AB 12058 Tavernier, 1759-1789) (Farge 1992:263-264)

<sup>213</sup> Arlette Farge, *Dire et mal dire, L'opinion publique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Pariz, Seuil, La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle, 1992.

<sup>214</sup> „Od trenutka kada se dogodila afera Cartouche, postala je kazališni događaj koji su pokrenuli upravo oni koji ga prokazuju, progone i kažnjavaju. Na sam dan pogubljenja, glumci su izveli pogubljenje u predstavi pod nazivom *Cartouche ili lopovi (Cartouche ou les voleurs)*. Oduševljena publika čak je zahtijevala da se i samo mučenje vidi na kazališnoj pozornici. Kazališna scena, komedija izvedena u javnosti, spektakl za sve, ali i književni motiv: prisutni su svi oblici heroizacije. I to je učinjeno uz poticaj policije. Tužaljke, pjesme, melodije i izvješća se brzo šire od 26. studenog 1721., datuma Cartoucheovog pogubljenja [...]“ (Farge 1992:144-145)

<sup>215</sup> U 18. stoljeću postaje jasno da publika traži izvore informacija drugdje i na drugi način. „Publika živi – i to zna – između istinitog i lažnog, mogućeg i neproverljivog. [...] Javno mnijenje se ne iscrpljuje u toj kaljuži, nego se izoštrava i jača.“ (Farge 1992:289-190) I nastavlja: „'Aktualnost' mišljenja u 18. stoljeću možda proizlazi iz jedne stvari: izražavajući se, muškarci i žene postali su i organizirali sadašnjost. Njihove izjave su dovele u pitanje izvjesnosti, preokrenule situacije; one su, prije svega, igrale na događaj i istodobno, odvrćajući se od njega, stvorili su nove oblike drugosti.“ (Farge 1992:290-291) Vidi i Robert Darnton, *Le grand massacre des chats, Attitudes et croyances dans l'Ancienne France*, s engleskog prevela Marie-Alyx Revellat, Pariz, Les Belles Lettres, 2011.

Tako sadovska teatralnost, barokna, od početka ima višeznačnu ulogu: u *120 dana Sodome*, od opisa „sobičaka“ i budoara, u kojima odjekuju dojmovi Baudelairea Philippea Murayja<sup>216</sup> koji „umiče francuskom zlu nedostatka baroka“, od salona za pripovijedanje do usporedbe pripovjedačica s glumicama, istinskim uprizorenjima nekih strasti i maskama i kostimima, koje djeca moraju mijenjati svaki dan, sve do parodije vjenčanja, pseudo-vjenčanja, koje pokazuje grotesknost takozvane normalne senzualnosti, ali i parodiju moći, farsu prava, pravde i zakona.

Tako *rapsodična* struktura Sadeovih djela, koju spominje Roland Barthes, kao „barokna tkanina od dronjaka“ osujećuje paradigmatiku strukturu narativa i identificira „skandal smisla“ (Barthes 2002, III:823), pa ovo razaranje postaje Barthesov sinonim za Sadeovu ironiju, potiskivanje estetske podjele jezika. Tako bi Sadeova teatralnost bila neka vrst specifičnog *agencement* posvećen fantazijama i, paradoksalno, lišen *sadržaja*.

Pitanje je čini li ga ova lišenost sadržaja bližim ili daljim pornografiji.

---

<sup>216</sup> Philippe Muray, „La Dernière joie de Baudelaire“, u: *Le XIX<sup>e</sup> siècle à travers les âges*, Pariz, Gallimard, tel, 1999:663.