

Sadeova „neozbiljnost“?

(glazbena sugestija: Archangelo Corelli,
Folia, op. 5, No.12)

Il n’y a pas de pire méthode psychologique que de vouloir deviner les motifs humains comme font les romans.

Car aucun contrôle possible.

On n’explique la machine à vapeur en devinant qu’elle va de Paris à Rouen. (Paul Valéry, *Sur Nietzsche, Lettres et notes*, izdanje pripremio i predstavio Michel Jarrety, Pariz, Éditions de La Coopérative, 2017:89)

De se dévorer? Oui. D’une dévoration ontologique? Oui. Dévoration, absorption, assimilation, pénétration intime de l’intime, infini en acte, confusion sans nom: sexe et langage en tant que passage à la limite de l’être. La limite de l’être: non-être, non-sens, puissance tendue dans son impuissance. Dévoration, adoration. (Jean-Luc Nancy 2017:95)

Sadeova „neozbiljnost“ ovdje će postati jedna vrst krovnog pojma za eventualnu mogućnost da se tumačenje njegovog opusa odvoji od morala, biografizma i psihologije.

Naznačena bajkovitost u okviru gotičke tradicije i Carteričine reinterpretacije, rezonira i s dijelom Sadeovog djela, od spomenutog diva Minskog nadalje, i to i usprkos Sadeovoj tvrdnji: „Što očekuješ da radimo bez knjiga? Moraš biti okružen knjigama da bi radio, inače možeš pisati samo bajke, a ja nemam takav duh.“³¹²

Stručnjaci su predložili jedan pomalo neobarokni termin, „pornoféerie“ (Antonio Dominguez Leiva)³¹³, koji nam se čini problematičnim zato što svojom samom tvorbom podrazumijeva da smo jednoznačno definirali i por-

³¹² D.A.F. Markiz de Sade, *Œuvres complètes*, Pariz, Au Cercle du Livre Précieux, sv. 11, *Correspondance*, pismo XCIX, 1967:197-199.

³¹³ Sudjelovali smo na znanstvenoj konferenciji *Désirs et délices* na l’Université de Bourgogne (13. – 14. 12. 2012.), koji je bio nastavak dvaju konferencija u Dijonu (2004. i 2006., zbornike objavile éditions du Murmure 2005. i 2008.: *Le Supplice oriental dans les arts et la littérature* (ur. Muriel Détrié, Antonio Dominguez Leiva), te *Délicieux supplices: érotisme et cruauté en Occident* (ur. Sébastien Hubier i Antonio Dominguez Leiva). Na konferenciji smo imali prilike raspravljati upravo o ovome pojmu. Članci s ove treće konferencije objavljeni su na kanadskoj *online* platformi popenstock (naš je članak bio o Miodragu Bulatoviću i njegovom Grubanu Maliću: „Miodrag Bulatović et Gruban Malić, le rictus des meilleurs ‘chevaliers’ orphelins“, <http://popenstock.ca/dossier/article/miodrag-bulatovic-et-gruban-malic-le-rictus-des-meilleurs-«chevaliers»-orphelins>)

nografiju, kao i ono što oni nazivaju „féerie“ u smislu čudesnog, bajkovitog, zanemarujući čitavu povijest jednog značajnog kazališnog žanra, što je više nego dvojbeno. Uostalom, i sam prijevod pojma odmah otkriva njegovu nedorečenost.

Osim toga, Sadeova djela prije su nalik gotičkim pričama nego bajkama, jer, ma koliko Sade u nekim potpisanim djelima dodavao „moralnu“ pouku čitateljima, a naročito čitateljicama, ona nikada nemaju jasnu didaktičku funkciju kao bajke, nego teže stvaranju alibija pred pogledom onog drugog, sveprisutnog cenzora. Osim toga, ključna razlika u odnosu na bajku jest jasno naznačena historičnost priča (za razliku od tipičnog „Jednom davno“), kao i kraj koji ne odgovara sretnom kraju bajke, bez obzira na to što su Sadeove sestre tipizirani likovi bez naročite psihologizacije, koji se od početka do kraja romana ne mijenjaju (odakle proizlazi i njihovo shvaćanje kao „para“), bez obzira na njihovu nevjerovatnu, začudnu krepKost (a ne krepost).

Romani o sestrama na prvi pogled prije nalikuju pikarskim romanim³¹⁴: sestre se, kao marginalke, same bore da prežive u svijetu, a nezakonito podrijetlo funkcionira kao metafora isključenosti još u pikarskom romanu. Njihova priča napreduje „serijalno“, nizanjem (parataksom, Villancourt 1994:7), te njihove priče imaju odlike otvorenosti forme tipične za žanr – Justineine i Julietteine pustolovine su se mogle nastaviti u nedogled do ključnog trenutka smrti odnosno „meteorskog nestanka“. Sekvencijalnost dokida kauzalnost unutar pustolovnog niza, neutralizira progresiju naracije koju nadilazi samo protagonist, koji jedini osigurava koheziju jukstaponiranih elemenata. I izvorni je *pícaro* okružen stereotipnim, tipiziranim figurama koje ilustriraju društvene diferencijacije, ali i simboličke, kulturne i ekonomske različitosti.

No zašto Justine nije *pícara*, kao ni Juliette, iako strategija preživljavanja ovog tipa ženskog lika često uključuje prostituiranje u ovom ili onom smislu?

Najprije, pikarski roman temeljno je određen pripovijedanjem u prvom licu (Villancourt 1994:8), često ima ironičnu, parodijsku ili satiričku dimenziju (Villancourt 1994:10), a *pícaro* se ne može zamijeniti nekim drugim deklariranim subjektom jer model takvog romana to ne može preživjeti. Naime, *pícaro* se ne reducira na skup atributa, kako nas podsjeća Bahtin, on je paradigmatički lik, a ne „onaj treći“ koji promatra, ili netko nebitan, kao prostitutke, kurtizane ili svodnice (Villancourt 1994:7). On je ambivalentan lik, i žrtva, i eksploator, i integritan, i isključen, i delinkvent, i poštenjak (Villancourt 1994:7), te nikada nije samo apsolutni, radikalni marginalac.

³¹⁴ Pierre-Louis Villancourt (ur.), *Roman picaresque et littératures nationales*, u: *Études littéraires*, sv. 26, broj 3, 1994:5-155. Vidi i Pierre-Louis Villancourt, „Présentation“, 1994:5-12.

Ni Justine, ni Juliette nemaju ovakve funkcije, ma koliko s pikarskim romanom dijelili reprezentaciju lažne društvene svijesti (Villancourt 1994:8). Njima dvjema nedostaje i sve ono što Villancourt (1994:9) identificira u pikarskom romanu primjenjujući ključne Bahtinove termine, od dijalogičnosti nadalje³¹⁵, od jezične heteroglosije do ambivalentnih stavova prema degradaciji vrijednosti koji nikada ne završavaju u crno-bijelom stavu pokornosti ili otpora, nego u „simuliranom usklađivanju, oportunističkom kompromisu ili privremenoj distanci“ (Villancourt 1994:10).

Justine je slika apsolutne poslušnosti, a Juliette je mnogo više od prozaičnog oportuniste. Sadeovi romani jasno polariziraju likove na (anti)junake i njihove protivnike, te koriste ponavljanje i formulaičnost, no na kraju obje, na ovaj ili onaj način, ponovno potvrđuju uspostavljeni model morala, što poštuje većina „neozbiljne“ književnosti (Solar).

Uostalom, zašto bi se Sadea uopće čitalo u maniri realističkog, odnosno mimetičkog romana?

Već je Albert Thibaudet, još davne 1936. u *Povijesti francuske književnosti od 1789. do danas (Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours, Pariz, Stock, 1936:437 u: Veyne 1983:162)* uviđao ovu vrstu lažne opozicije: „Roman se više ne naziva dokumentarnim čim je riječ o buržoaziji ili povlaštenim klasama: on onda postaje psihološki roman, ili romaneskni roman, ili kronika društva; ne vidimo baš zašto bi slika buržoazije pripadala nekom drugom žanru romana od slike naroda“.³¹⁶

Sade čak nije ni avangarda, ni anti-akademizam onoga doba u smislu morala. On sam sebe pastišira (nismo sigurni parodira li se³¹⁷), te majstorski koristi semiotičku činjenicu „neovisnosti doslovnog značenja“ (Veyne 1983:36). Tekst se tako može shvatiti doslovno (ozbiljno), kao prosvjetiteljsko-ideološko-a-moralno štivo koje udara bez imalo „finece“, te nema pretenzija na „realizam“ (koji tada kao književnopovijesno razdoblje i poetika još ne postoji), dapače, i sam se roman tek sazdaje kao žanr vrijedan pisanja. Prisjetimo se da je upravo Sade napisao „Ideju o romanu“ 1800. godine.³¹⁸

³¹⁵ Vaillancourt, Pierre-Louis, „Zumthor en Bakhtinie. Picaresque et modernité“ u: Pierre-Louis Villancourt (ur.), *Études littéraires*, 26(3), 1994:59–68.

³¹⁶ Vidi i Pierre Bourdieu, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Pariz, Éditions de Minuit, 1979: 558.

³¹⁷ Već Gérard Genette u *Palimpsestima (Palimpsestes: la littérature au second degré, Pariz, Éditions du Seuil, Poétique, 1982:89)* upozorava da se nikada ne „pastišira“, parodira ili imitira tekst, nego samo žanr ili stil kojem tekst pripada. Vidi i Veyne 1983: 173.

³¹⁸ Vidi Maja Zorica Vukušić, „Idée sur les romans“ u: Christian Lacombe, *Dictionnaire Sade*, Pariz, L'Harmattan, 2021:312-316.

Sade stvara efekt da bi stvorio afekt, konstatira, ali ne nužno da bi bilo što promijenio, što znači da ovdje više govorimo o semiotici, a manje o sociologiji ili ideologiji. Time bismo uveli neku vrst ne manirističkog, nego „pate-tičnog“ (baroknog?) čitanja³¹⁹ čiji je jedini cilj da se tekst, barem privremeno, odvoji od „komada stvarnosti“ navodno „utrpanih“ u Sadeove romane. S druge strane, to isto tako znači da bismo u zagrađe stavili i njegovu obranu „anti-vrijednosti“, ili barem njihovu ilustraciju, koju inauguriše prosvjetiteljska logika, ovdje dovedena do krajnjih konzekvenci. Jer, Sade ipak „uzgaja“ svoje ljubavi i mržnje, dapače, on ih množi i intenzivira.

No to opet ne znači da Sadeovo djelo ima veze s iskrenošću, ili psihologizmom: „Gdje smo vidjeli da je iskrenost estetska odlika? Da bi čovjek u to povjerovao, treba imati više sklonosti tračevima, bolje rečeno, psihologiji, no književnog smisla“ (Veyne 1983:116).

Na prvi pogled se može činiti da smo ovaj eksperiment u čitanju mogli lakše riješiti uvođenjem svima poznatog prijepora između pornografije i erotizma, no time bi skrenuli na stranputicu cirkularnog mišljenja. Naime, uvriježena podjela *paraliterarnih* djela o seksu (*popular, noncanonical literature, genre fiction*) na erotizam i pornografiju posve je nakaradna, jer ona, na kraju, samo jamči „poštenim građanima“ da su na pravoj strani povijesti, morala i društva. Ne govorimo ovdje o nezakonitim praksama (od kojih Sade neke tematizira u deliriju fantazije), nego o onom diskursu (danas, naravno, više filmskom nego književnom) koji dozvoljenim i discipliniranim odmakom, transgresijom i subverzijom omogućuje sigurno „plivanje“ u mašti koje povratno umiruje i pojedinca, i društvo. Ovakva podjela samo naizgled omogućuje slobodu u mašti, jer je odabir unaprijed kodiran, kulturno određen i posve „siguran“, a na kraju i konzervativan, kao i svaka trivijalna literatura.

Podjela na erotizam i pornografiju je problematična i jer pronosi danas posve zastarjelu ideju o „umjetničkoj vrijednosti“ koja bi trebala podariti dignitet jednome (erotizmu), a drugome, pornografiji dati status teksta koji je na razini „self-helpe“ i tjelesne aktivnosti koja se danas naziva i brigom za zdravlje.

Iz ove perspektive onda proizlazi da, ako Sadea čitamo kao pornografiju, onda njegova nezanimljivost („dosada“) postaje tek znak da je riječ o vrsti pornografije koja se nekome ne dopada. Bit pornografije jest da ona dosadno, repetitivno izriče isto, što osobito osjećamo ako ona ne ispuni svoju svrhu, koja je da potakne afekt, izazove reakciju, napetost, te da donese katarzu.

Možda je Sade zanimljiviji kao netko tko opsesivno ponavlja, broji, kombinira i katalogizira nego zbog samog sadržaja?

³¹⁹ „Ništa se ne suprotstavlja više manirizmu od pathosa i baroka.“ (Paul Veyne 1983:111)

Ako se markiza de Sade shvati kao jednog od Foucaultovih zloglasnih ljudi³²⁰, Sadeovo se katalogiziranje, kombiniranje i sva njegova „matematika“ mogu promatrati u novom svjetlu, ne samo kao buncanje zatvorenika, odnosno kao nešto što i liječi, i šteti (da ne spominjemo problematični pojam *pharmakona*), nego i kao posve kodirani, povijesni, prosvjetiteljski i libertinski odgovor na „taj toliko emfatični teatar svakodnevice“. Ako je, kako tvrdi Foucault (2001,II:245), kršćanstvo organiziralo ovladavanje onim uobičajenim, svakodnevnim, pomoću ispovijedi, te obveze priznavanja i „banalnih pogrešaka, čak i neprimjetnih propusta, sve do dvosmislene igre misli, namjera i želja“, tim ritualom „u kojem je onaj koji govori istodobno onaj o kojem se govori“, Sadeovo bi se katalogiziranje, nizanje, iz pisama i dnevnika pretočeno i u romane, moglo shvatiti i kao dobar primjer onog posve drugačijeg mehanizma, koji je krajem 17. stoljeća nadjačao ispovijed, koji on naziva *administrativnim*, a ne religijskim mehanizmom *registriranja*, a ne oprosta (Foucault 2001,II:245)³²¹.

Foucault govori o rađanju nove pozornice za svakodnevicu (Foucault 2001,II:246), koja se u univerzumu zatvora i pisanje pretvorila u jednu vrstu kodiranog ludila, koje se sjeća „figure kralja“:

O običnom (banalnom) se moglo govoriti, opisati ga, promatrati, analizirati i kategorizirati samo unutar dinamike moći koju je proganjala figura kralja – njegova stvarna moć i prikaza (fantazma) njegove moći. Otuda jedinstveni oblik ovog diskursa: zahtijevao je dekorativni, prokleti ili molećivi jezik. Svaka od ovih malih svakodnevnih priča morala se ispričati s naglaskom rezerviranim za rijetke događaje vrijedne monarhove pažnje; velika retorika morala je zaodjenuti ove tričarije. Nikada, kasnije, ni turborna policijska administracija, ni medicinski ili psihijatrijski dosjei, neće iznaći takve jezične učinke. Ponekad, raskošno verbalno zdanje za prepričavanje neke opskurne podlosti ili sitne intrige; ponekad, nekoliko kratkih fraza koje pogađaju jadnika i vraćaju ga u tamu; ili duga pripovijest o nesrećama ispričanima tonom molbe i poniznosti: politički diskurs banalnog mogao je biti samo svečan. Međutim, u ovim se tekstovima javlja i jedan drugi učinak dispartnog. [...] Vibracija i neukroćeni intenziteti narušavaju pravila ovog ukočenog (*guindé*) diskursa i pojavljuju se sa svojim vlastitim, prepoznatljivim načinima govora. (Foucault, 2001, II:249)

Tako ova „umjetna i nespretna teatralnost“ o kojoj govori Foucault (2001,II:250) postaje mogućnost da kategoriziranje, ma koliko bilo i logička posljedica prosvjetiteljskih nastojanja, nosi u sebi biljeg prošlog, samo ne nužno crkvenog.

³²⁰ Michel Foucault, „La vie des hommes infâmes“, *Les Cahiers du chemin*, n° 29, 15 janvier 1977, 12-29 u: Michel Foucault, *Dits et Écrits II*. 1976-1988, Pariz, Gallimard, Quarto, 2001:237-253.

³²¹ Vidi i Derridin komentar citata iz *Riječi i stvari* Michela Foucaulta u: Derrida 1990:34.

Kada Roland Barthes piše predgovor knjizi *Tricks* Renauda Camusa³²², zbirci kratkih priča koju bi se na prvi pogled čitalo kao pornografiju, on ju izvlači iz pornografije³²³, te ističe banalnost, skučenost, iterativnost seksualnih praksi koje su u nevjerojatnoj disproporciji prema pojavi užitka koji potiču, i očaranosti koja je neiskaziva, zbog čega „jezik može samo figurirati, šifrirati seriju operacija koje mu umiču“ (Barthes u: Camus 1988:15).

Međutim, umjesto tek par riječi kod Camusa, kod Sadea se govori i teoretizira, gotovo jednako mehanički kao što se izvode seksualne „figure“, a ako postoji neizvjesnost, ona se tiče praksi, iako su uvijek očekivane, ali ne likova i njihove individualizacije. Nema kod Sadea čednosti, „pudeur“ koja se tiče osoba (Barthes u: Camus 1988:16). No ponavljanje kod Sadea nije ni neuspjeh, ni nemoć, ali ni težnja, potraga koja se ne da obeshrabriti. Kako nije ni alijenacija, ni sublimacija, ona se izvršava u svijetu bez ljudi, kao savršeni satni mehanizam, koji nema veze sa srećom, tek s olakšavanjem napetosti. Gnostički Sade, kojeg je analizirao Klossowski u *Sade mon prochain*, ne treba Povijest, ne treba apokalipsu jer ga štiti sublimni aristokratizam, jer, čak i kada ga u stvarnosti više nema, on živi u njegovim romanima. Vulgarno podčinjavanje povijesti događa se u stvarnosti, no njemu pripadnost Zlu, libertinstvo onkraj filozofije, *knjiško* i *književno*, osigurava da njegova gnoza, uznemirujuća kao kod Baudelairea ili Célinea, ironijom i humorom opovrgava svaki *esprit de sérieux* koji čini ezoteričnu literaturu toliko neprobavljivom i smiješnom. Sadea se može nazvati čovjekom lošeg ukusa, koji inzistira, koji, kao pravi despot, što i „reklamira“, ima onu težinu koja je suprotna francuskom pojmu elegancije još od 17. stoljeća, jer, njegovo je seksualno po-vremeno i groteskno, i burleskno.

Naime, većina teoretičara pornografiju kod Sadea tretira kao *ures* čija je trivijalna faktura dokaz da Sade njome želi „progurati“ političke i filozofske teze. No što ako stvar izokrenemo? Ako pretpostavimo da je „filozofija“ ovdje da bi se „progurala“ pornografija? Da činjenica da se filozofiju uopće veže, ne više s apsolutnom slobodom, što je ponovno filozofski krovni pojam izvjesne vrste libertinstva, nego s nemogućim, posve vrtoglavim i irealnim seksualnim kombinacijama, pretpostavlja izvjesni komentar kao u „off-u“. Kao da filozofija postaje likovima „pauza“, ili neka vrsta uvrnutog *sex tal-*

³²² Sam Sade i Renaud Camus nisu nimalo slični, jer Camus odbija bilo kakvo nasilje s gnušanjem. Kod njega nema ni bilo kakvog „nagovaranje“, te se, kao „ahrijanac“ (njegov naziv za homoseksualca, *gay* muškarca, jer odbija oba ustaljena pojma), bavi isključivo svojevoljnim susretima muškaraca, no ovdje smo ga uvrstili kako bi testirali Barthesove teze o pornografiji izvan knjige *Sade, Fourier, Loyola*.

³²³ Renaud Camus, *Tricks*, predgovor Roland Barthes, Pariz, P.O.L. Éditeur, 1988. Vidi i Maja Zorica Vukušić, *Zatočenici ljubavi: književnost, homoseksualnost, angažman*, Zagreb, Naklada Ljevak 2022., poglavlje o Camusu.

ka. Jer, ako je svaki čovjek despot kada mu se digne, kako Sade ponavlja, onda i politički pamflet o republikanstvu, republici i građanskim naporima usred smrada, znoja i nereda koji se nikada kod Sadea ne smiju vidjeti (jer nisu namjerni i planirani), a nužno uvijek uslijede, iza svake scene, postaje jednostavno smiješan.³²⁴ Nadripolitika, politikantstvo, trabunjanje koje nikoga ne zanima, koje nitko ne sluša, ali koje ispunjava prostor kao *lounge music*, dok je sva pažnja fokusirana na odmor i osnaživanje za sljedeću figuru. Uostalom, *lounge music* odnosno filozofiranje je ovdje i zato da bi se zaboravila flagrantna činjenica koju je Sade libertinac ponovno pretvorio u filozofski problem gubitka *energije* (i problema s „post coitum...“). Dapače, „*lounge music*“ je nužna jer mora odagnati misli od jedne druge flagrantne činjenice: muškarac, despot, apsolutni gospodar treba odmor. Žena, idealna žrtva, ne, što ruši čitavo zdanje i sve njegovo filozofiranje pretvara u brbljanje.

Teško se čovjek može smijati ovakvoj prozi, jer humor ovdje može imati samo funkciju koja umiče konvencionalnom, malograđanskom smijehu, neki bi rekli republikanskom, „šansonijerskom“ humoru, odnosno francuskoj ironiji.

Učitelj ovakvog čitanja, pomalo precioznog, koji nudi teoriju humora i komičnog tijekom scene burleskne sodomije, u kojoj sudjeluje i Hitler, s i bez navodnika, je Jean Genet.³²⁵ U *Pompes funèbres*³²⁶ Genet tvrdi da je dovoljna veoma mala promjena perspektive, „*décalage*“ riječima, da bi ga se oslobodilo ironije, „kako bi nam humor otkrio ono tragično i ljepotu kakve činjenice ili duše“.

Genet, razlikujući humor i ironiju, kao da je čitao Kierkegaarda, kod kojeg ironija spada u estetsku sferu, dok humor artikulira etičku sferu religijskog. Humor je tako pitanje skrivenosti, samoće i onog što se ne može prenijeti. I pouka je, uostalom, Kierkegaardovog tipa: treba pročistiti humor od ironije, osloboditi ga svega onoga što ironija može imati skučenog, da bi humor mogao uzvisiti ljepotu. Tako je humor na strani tragičnog, tzv. duše, a ne duha. Genet nastavlja „teoretizirati“ dajući protuprimjer humoru, pri-

³²⁴ Lilti (2019:348) spominje američku povjesničarku Lynn Hunt (*Le Roman familial de la Révolution française*, prijevod J.-F. Sené, Pariz, Albin Michel, 1995 (1992):143-167) koja često ponavlja da je ovdje riječ o „*reduction ad absurdum* francuskog republikanstva“, iako autrica nigdje ne objašnjava točno značenje ove sintagme. Sam pamflet, u prvom dijelu, preuzima dobar dio iz Holbacha i Helvétiusa, kako pokazuje Jean Deprun. Vidi Lilti 2019:349.

³²⁵ O Jeanu Genetu i njegovom humoru prema ironiji, prvi puta smo slušali na doktorskom studiju na Sveučilištu Paris-Diderot u Parizu (danas Paris-Cité), na predavanjima Érica Martyja, dok smo o užasu i abjekciji slušali u okviru seminara voditeljice našeg dokorskog studija, Julije Kristeve.

³²⁶ Jean Genet, *Pompes funèbres* u: Jean Genet, *Romans et poèmes*, Pariz, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2021:668. Vidi i Marty Genet, *post-scriptum*, Pariz, Verdier, 2006:90-95.

mjer francuske ironije, ironije s kojom je francuska komika pristupila Hitleru, odnosno, nije prepoznala ljepotu njegove duše, kako kaže Genet. Po njemu su, prije rata, humoristi Hitlera karikirali, lakrdijaški prikazali s brkovima filmskog klauna, kao „Pucelle“, što znači i djevicu, ali i Ivanu Orleansku („La Pucelle d’Orléans“). To potvrđuje i Genet par redaka kasnije: „Jesu li humoristi osjećali da je Hitler Ivana Orleanska?“ (Genet 2021:668).³²⁷

Genet nastavlja zamjenjujući francusku ironiju tragičnim humorom: „Njihova je ironija bio taj smijeh kojeg iščupamo iz sebe kako bi njegova strijela probila previranja koja bi vas rasplakala u određenim trenucima preduboke emocije“ (Genet 2021:668).

Iako Sadeov humor nije Genetov, iz Genetovog se razlikovanja humora i ironije može možda nazrijeti i u kojem pravcu ide Sade.

Kod Geneta je humor dio sublimnog, pa u samom smijehu, u figurama koje izvode Hitler i milicajac u nečemu što bi nalikovalo komičnom, melanholičnom, neprekidnom valceru sodomije, naziremo nešto što su primijetili mnogi, ono dirljivo i smiješno, kao šminka Gustava von Aschenbacha koja se raspada i curi u Viscontijevoj *Smrti u Veneciji*, o kojoj već postoje i pjesme.

No nije kod Geneta riječ tek o prijelazu smijeha u suze (ljepota je dirljiva, Tadzio, ali i „najljepši mladić na svijetu“ to su pokazali), nije riječ tek o prijelazu ironije kao smijeha u humor kao emociju. Jer Genet sve prebacuje u novo polje simboličkog i to upravo preko analogije Hitlera i Ivane Orleanske, te time pokazuje što podrazumijeva humor. Humor kod Geneta znači oslobađanje od ironije da bi se otkrila ljepota duše: „Hitler će umrijeti spaljen ako se identificirao s Njemačkom, kao što to prepoznaju njegovi neprijatelji. Na istoj visini kao i Ivana na svojoj haljini mučenice, on ima krvavu ranu“ (Genet 2021:668).

Tako Genet, kako je pokazalo više kritičara, pokazuje put od trivijalne francuske ironije Front Populairea o Hitleru koji čuje glasove kao Ivana Orleanska i čije je brkove posudio Chaplin, do tragičnog humora koji djeluje u posve drugom registru: Hitler ima ranu na istoj visini kao i Ivana Orleanska. Ovaj je otklon dovoljan: jasno je da Ivana ima menstruaciju, kao ružu boje hrđe u visini međunožja. Što to govori o Hitleru?

Bez obzira na to što Sadeov smijeh, humor, ali i *persiflage* nipošto nisu Genetov valcer, nego prije menuet, bez obzira na to što Sade nije ni istančan, ni aluzivan kao Genet, jer ga najprije obvezuju njegovi provansalski, rableovski korijeni, Genetova distinkcija ironije i humora otvara mogućnost da se

³²⁷ 1939. godine nastaje i Chaplinov *Diktator* koji je sušta opozicija Genetu, kako upozorava Marty, jer Chaplinu kao da je Hitler ukrao lice (i brkove), kao da je film i obračun, neka vrsta ponovnog prisvajanja lica preko lika.

uoči i Sadeov humor, puno prisutniji u njegovoj korespondenciji nego u romanima, gdje se nalazi najviše u tragovima onog imaginarnog, nemogućeg, hiperboličnog (pornografskog). Sadeov bi humor prije bio na liniji engleskih romanopisaca 18. stoljeća, primjerice Laurencea Sternea, da ne spominjemo samo Swifta ili Popea, od Sterneove nedovršene satire na rableovski način, a ponajprije *Tristram Shandyja* (1759./1761./1765./1767.) i *Sentimentalnog putovanja kroz Francusku i Italiju* (*A Sentimental Journey through France and Italy*, 1768.)³²⁸ u kojem je jedan od posljednjih tekstova o djevojci iz opere, plesačici, gospođici Lacour, koja je pripovjedača pozvala na laganu večeru. Kada su ostali sami, ona mu je jasno dala do znanja da više voli „praksu“ nego svu njegovu lijepu teoriju. No kako je odabranik njenog srca, Sir Thomas G, zakucao na vrata, ona njemu, svećeniku, predloži da se sakrije ispod kreveta. Mizerna situacija, koja je bila i nepotrebna jer je njen odabranik siguran u nju, a nedjeljom bi joj dao i malo novca. No situacija pripovjedača bila bi podnošljiva da ga njegov rival nije pobijedio bez ikakve muke. On je tako prisiljen glumiti Merkura „sa svim svojim neugodnostima, usprkos mojim zubima“. Ova vrsta dogodovštine predočuje ton, a ukazuje i na to da ćemo na ovom putu susresti još jednu kategoriju, onu koja najviše ovisi o tonu: glazbu.

³²⁸ Laurence Sterne, *Voyage sentimental en France et en Italie*, Pariz, Gallimard, folio, 2022.