

Zbog koje bi glazbe probljedio Sade? **(glazbena sugestija: Michel Sardou, *Je vais t'aimer*)**

Là où il y a de la métaphysique,
de la mystique,
de la dialectique irréductible,
j'écoute se tordre
le grand côlon
de ma faim
et sous les impulsions de sa vie sombre
je dicte à mes mains
leur danse,
à mes pieds
ou à mes bras.

(A.Artaud, *Œuvres*, Pariz, Gallimard, 2004:1662, u: Nancy 2015:231)

Aristotle says that metaphor causes the mind to experience itself in the act of making a mistake (Anne Carson, "Essay on what I think about most" 2000:30)

Pokušavajući povezati riječ i glazbu u svijetu usmenosti 18. stoljeća, Arlette Farge u svojoj „povijesti glasova u 18. stoljeću“ (*Essai pour une histoire des voix au XVIII^e siècle*)³²⁹, „hvata živu riječ“, glas, kao neku vrst efemernog predmeta po definiciji, i to hvatajući se u koštac s materijalom za koji ne postoji teorijski aparat. Sadeov je svijet prvenstveno svijet govora i urlika, ne glazbe, barem ne izvan predstava u njegovom dvorcu La Coste ili u hospiciju Charentonu, gdje je utemeljio kazalište.

Što se kazališta tiče, on piše i o tome kako bi organizirao Maison des Arts 1782., s planovima i pojašnjenjima, prisjećajući se svog putovanja u

³²⁹ Pomalo nalik Alainu Corbinu koji u knjizi o skromnom obrtniku koji radi klompe, Louis-Françoisu Pinagotu, piše poglavlje o seoskim razgovorima, Farge stvara repertoar glasova i „zvukovnog pejzaža“ Pariza. Ovdje je osobito zanimljivo poglavlje o nesretnicima, patnicima, siromasima, kojima se glasovi uvijek miješaju sa suzama, urlicima, smaknućima, po bolnicama, azilima i zatvorima. Farge ističe i Antoine Court de Gébelina, erudita koji je napisao *Histoire naturelle de la parole*, dok posljednje poglavlje nastoji progovoriti o načinu kako su slikari u tišini predstavljali glasove, sve to kako bi opovrgla stereotipnu tezu da su glasovi u 18. stoljeću tek metež i buka nepismenog svijeta. Vidi Arlette Farge, *Essai pour une histoire des voix au XVIII^e siècle*, Pariz, Bayard, 2009.

Italiju i talijanskih kazališta, i istodobno rivalizirajući s kraljevim arhitektom Heurtierom, koji je iste 1782. gradio novu dvoranu Comédie-Italienne, dvoranu Favart³³⁰.

Kazalište je njegova ljubav, što se vidi još iz njegovih nastojanja da u svom dvorcu La Coste organizira kazalište, da postigne svoj cilj: da on bude taj koji će organizirati čitavu kazališnu sezonu u Provansi³³¹. Italija je, pak, zemlja koja ga prima kada bježi: najprije nakon afere u Marseilleu, kada sa šogoricom ide u Veneciju, a potom i drugi put 1775., nakon nove afere s djevojkama iz Beča i Lyona (Dangeville 1999:37), kada posjećuje talijanske gradove Firenzu, Rim i Napulj, iz čega će nastati *Putovanje u Italiju (Voyage en Italie)*, koje će pisati po povratku u Francusku u ljeto 1776. i dovršiti za vrijeme boravka u Vincennesu.

Za vrijeme ovog drugog boravka Sade promatra, analizira i uspoređuje francusko i talijansko kazalište, pa im u Firenzi, primjerice, zamjera dužinu baleta u pantomimama koji uopće nisu povezani s dramom, no ostaje zapanjen i jednom drugom činjenicom: kastratima u operi. Njegova je prva pomisao da bi to moglo potaknuti publiku na razvrat dodajući nekoliko šaljivih aluzija u razgovoru s jednom groficom o ljubavnim mogućnostima kastrata jer im „žar nikada ne gasi [njihove sposobnosti]“ dok on smatra da je „najdelikatniji užitek“ upravo taj žar koji osjećaju oba partnera, taj zajednički entuzijazam zbog kojeg prezire žene kojima je važno samo koliko muškarac može izdržati (Sade 1995:68). Stoga čak i kada priča o glazbi, Sade se uvijek bavi kazalištem. Najveća pogreška talijanskog kazališta u njegovim očima

³³⁰ Sadeova inicijativa nije urodila plodom, usprkos oduševljenju arhitekta C.S. Reufflet-Duhameaua. Vidi bilješku Gilberta Lelyja o ovom avangardističkom projektu, povodom pisma od 19. lipnja 1782. od arhitekta C.S. Reufflet-Dujameaua markizu (Markiz de Sade, *Lettres et mélanges littéraires écrits à Vincennes et à la Bastille*, Pariz, Borderie, 1980, *Lettres de Madame de Sade du 1^{er} janvier 1780 au 28 février 1784*, bilješka 87, 360-361).

³³¹ Sade je to i ostvario, prvu punu sezonu, s četiri predstave mjesečno u La Costei i dvorani Mazan, koju je obnovio. Sezona počinje 3. svibnja 1772. u La Costei i 10. svibnja 1772. u Mazanu. Završit će zbog njegovog naglog odlaska u Marseille 22. listopada 1772. (Dangeville 1999:36). Više od šest mjeseci trajala je Sadeova sezona za koju je angažirao lokalne glumce iz Marseillea i Aixa. Njegova je ambicija bila privući plemiće iz okolice, no ubrzo će morati otvoriti vrata i buržoaziji, lošijoj publici, koja će izazvati i pokoji problem. Njegove teškoće da napuni dvorane povezane su s njegovim lošim ugledom. Kada bježi u Marseille, Sade bježi i od vjerovnika, i od financijskog kraha, iako je uspio na svoje dvije pozornice postaviti predstave koje su iste godine igrane u pariškim kazalištima. Osim toga, za svoju je predstavu *Vjenčanje stoljeća (Le Mariage du Siècle)*, u prvoj postavi imao samo glumce iz Comédie-Française, dok je u drugoj ostavio tek neke, jer je u predstavi trebao glumiti i on, njegova supruga i njegova šogorica, kako potvrđuje Annie Le Brun iz dokumenata (Vidi Annie Le Brun, *Petits et Grands théâtres du marquis de Sade*, Pariz, Art Center, 1989: 47 u: Dangeville 1999:37).

jest da zanemaruje iluziju, i u operi, i u komediji, što je vidljivo po jadrnim dekorima koji stvaraju „najupečatljiviji kontrast između glazbe, riječi, scene, gesta i glasova“ (Sade 1995:69).

Tako Sadeovo kazalište ostaje mjesto gdje on sam povezuje svoj opus, kazalište, s glazbom.

Sade piše povijesnu dramu *Tancredi* (1783. – 1784.)³³² istodobno kada i *Dijalog između svećenika i umirućeg* (*Dialogue entre un prêtre et un moribond*), te prve nacрте 120 dana Sodome. On *Tankredom* pokazuje kako se predstavlja nacionalna povijest u 18. stoljeću³³³, iako se komad svodi na dramu osjećaja: ljubavi, ljubomore i hipersenzibilnosti likova (Dangeville 1999:298).

Tancredi je nadahnut Tassovim *Oslobođenim Jeruzalemom* (1575.)³³⁴, iako mnogo duguje Voltaireovom *Tankredu* u pogledu versifikacije i nekih „spektakularnih postupaka“ jer dramu smješta u „orijentalni“ okvir, no njegov dekor je Jeruzalem, što uključuje i okolnu prirodu, dok od Rousseauovog *Pygmaliona* posuđuje ona „lirska načela aranžiranja teksta i glazbe“. Kako

³³² Sade iz Tassa za svoju „lirsku scenu“ preuzima epizodu o Tankredu i Clordinde, sukob neprijateljskih strana, kršćanske i muslimanske, te njenu tragičnu pogibiju, jer se ljubavnici ne prepoznaju, što je simbolično i estetski, i povijesno, i književno, ponajprije kao borba između dužnosti i ljubavi. No Sade se želio povinovati zakonima „lirske scene“ odnosno melodrame u svom originalnom značenju, koja je prvotno podrazumijevala jedan oblik tragične radnje koju prati glazba sa samo dva ili tri lika. Dapače, Sade i sam definira pojam u pismu opatu Ambletu u travnju 1784.: „Sve su opere, nedvojbeno, sačinjene od više lirskih scena koje tvore činove: no ipak, istina je da je dogovoreno da ovaj naziv damo maloju dramu ili u prozi, ili u stihu, koja ima jedan ili dva lika, čiji je recitirani, a ne pjevani, dijalog prekinut refrenima. Nazivamo ih i *melo-dramama*, što (to znate bolje od mene), ako prevedemo prvu grčku riječ, znači uglazbljena drama.“ (Œuvres complètes du Marquis de Sade, Pariz, Au Cercle du Livre Précieux, sv. 11, *Correspondance*, pismo CLXXIX iz (travnja 1784. Opatu Ambletu), 1967:438 u: Dangeville 1999:293).

³³³ U Sadeov povijesni teatar spadaju: *Jeanne Laisné, ou le Siège de Beauvais*, tragedija u pet činova i stihovima (1783.), *Tancredi*, lirska scena u aleksandrincima (1783. – 1784.), *Le Prévaricateur, ou Un magistrat du temps passé*, komedija u pet činova i u stihovima (1783.) Vidi Dangeville 1999:255.

³³⁴ Rukopis *Tankreda* pronađen je i prvi put ga je 1970. tiskao Jean-Jacques Brochier. Riječ je o novoj verziji, djelomice prepravljanoj, koju izdavač datira za vrijeme Sadeova boravka u hospiciju Charenton, gdje je Sade bio od 27. travnja 1803. do smrti, 2. prosinca 1814., jer rukopis sadrži pohvalu Bonaparteu. Dangeville (1999:297) ukazuje na to da činjenica da je u posljednjim godinama života Sade preradio i dao prepisati svoje drame pokazuje da je polagao nade u svoj teatar, te da se njime ponosio, što potvrđuje i katalog njegovih djela, ali i korespondencija. Isto tako, to znači da nam je nepoznat kraj prve verzije iz 1784., a kolaž, tekstualni i materijalni (Dangeville 1999:326) koji omogućuje lirski uzlet uz pohvalu Bonaparteovih pothvata koji se bori za oslobođenje Jeruzalema ukazuje na Sadeovu prilagodbu Tassovog teksta u političke i osobne svrhe (Dangeville 1999:327).

Dangeville (1999:298) tvrdi, „njegova sposobnost da intimnije poveže tekst i glazbu, u skladu s estetikom melodrame, ključni je kriterij kvalitete njegove drame“. U svom *Pismu direktorima kazališta (Lettre à des directeurs de théâtre)* iz 1797. ili 1798.³³⁵ on spominje i novi podnaslov drame koji naglašava tra-gičnost i ulogu glazbe. On promišlja i prostornost scene, primjerice, smještaj ratnika u odnosu na gledatelja, prema bilješci iz uvodnog opisa, ali i Clorindinu pogrebnu ceremoniju, koju smješta u prirodu. Sve to upućuje na važnost koju sam Sade pridaje ovom „novom načelu približavanja različiti-tih umjetnosti“, kako govori u pismu opatu Ambletu iz travnja 1784.³³⁶, jer omogućuje stvaranja novog načina izražavanja emocija junaka. Značaj vizu-alnog, *tableaua*, koji više neće biti izvještačena deklamacija, nego će „govoriti srcu, pomalo kao glazba“³³⁷, postat će, po Dangeville (1999:307), ključni estet-ski pomak koji odgovara „lirskoj sceni“, koji podrazumijeva podčinjavanje radnje i vizualnom i glazbenom. Tako se u *Tankredu* uspostavlja ne samo veza, nego i *ekvivalencija* dramskog stvaranja i glazbenog izričaja, koju Sade objašnjava u jednoj teorijskoj natuknici iz njegove *Četvrtje bilježnice bilješki ili razmišljanja izvučenih iz mojih čitanja ovdje ili potaknutih njima (Quatrième cahier de notes ou réflexions extraites de mes lectures ici ou fournies par elles)* koju je za-počeo 12. lipnja 1780., a završio 21. kolovoza 1780. u tamnici u Vincennesu, o umjetnosti kompozitora³³⁸:

VI. Razmišljanje o umjetnosti kompozitora.

Jedno prilično neobično zapažanje jest da odličan kompozitor mora, kada uglazbljuje operu, imati talente veoma bliske (sic) velikom glumcu. Jer, što mora činiti ovaj potonji? Izražavati stihove svoje uloge svim različitim osjećajima koje su sposobni osjetiti. Koja je dužnost ovog prvog? Također izraziti, ili obojati, ako se mogu poslužiti ovim izrazom, svaki stih pjesme onom vrstom osjećaja koje može pobuditi. Odakle proizlazi ova velika istina kojom se danas približavamo, ali koja je toliko dugo bila nepoznata, da glazba u operi mora biti samo *snažno izražen izričaj pjesme*, i svaki put kada glazba neće prenijeti osjećaj riječi, ona će nužno biti loša, i stvoriti će, povezana s pjesmom, samo vrlo neskladan razdor i veoma neugodan uhu.

³³⁵ *Lettre à des directeurs de théâtre (1797 ou 1798)*, u: *Cœuvres complètes du Marquis de Sade*, sv. 15, *Théâtre*, sv. 3, 480 u: Dangeville 1999:298.

³³⁶ *Cœuvres complètes du Marquis de Sade, Correspondance*, Pariz, Au Cercle du Livre Précieux, sv. 11, pismo CLXXIX iz (travnja? 1784.) opatu Ambletu, 1967:438 u: Dangeville 1999:307.

³³⁷ Al. Cioranescu, „Tancrède de Voltaire et ses sources épiques“, *Revue de littérature comparée*, 1939:281 u: Dangeville 1999:307.

³³⁸ *Cœuvres complètes du Marquis de Sade*, sv. I, Pariz, Pauvert, *Quatrième cahier de notes ou réflexions*, 1986:467-485 (navedeni citat 1986:478 u: Dangeville 1999:308). Ovu bilježnicu na-lazimo i u: Marquis de Sade, *Lettres et Mélanges littéraires écrits à Vincennes et à la Bastille*, Pariz, Borderie, *Mélanges littéraires*, 1980:167-199.

Tako Sade uspostavlja vezu, srodnost glazbenika i glumca, koje obojicu smatra majstorima ekspresivnosti. Dangeville (1999:309) tvrdi da bi za svog *Tankreda* Sade zacijelo odabrao madrigal Claudija Monteverdija *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*.

Drugi značajni utjecaj na *Tankreda*, i to primarno estetski, izvršila je Rousseauova³³⁹ jednočinka *Pygmalion* (1762.), napisana tijekom izгона u kneževini Neuchâtel, koju Sade spominje u pismu supruzi već 20. rujna 1780. te ju moli da mu je nabavi³⁴⁰. *Pygmalion* je Sadeu važan kao ogledni primjer novine koju i sam želi primijeniti: neviđeno jedinstvo deklamiranog monologa i glazbe u interludijima, koja je, pak, povezana s pantomimom glavnog lika. Tako Rousseau ovom melodramom utemeljuje žanr *drame musical* koji će u 19. stoljeću postati veoma popularan. Sadeov *Tankred* pokazuje da je u Rousseauu prepoznao upravo ovo načelo integracije glazbe u deklamirani tekst, što potiče stvaranje mnoštva dramskih efekata (Dangeville 1999:325).

Oba teksta obiluju didaskalijama, ali i uvode gradaciju psihološkog, dramskog i glazbenog portretiranja patnji ljubavnika koji traga za voljenom ženom, jer opisuju promjene duševnog stanja protagonista. Sade kod Rousseaua prepoznaje glazbene formule u libretu koje trebaju predočiti osjećaje likova, no Rousseau precizira i točno trajanje odgovarajućih muzičkih fraza³⁴¹. I Sade želi ovu vrst jedinstva geste i glazbe koja se postiže u pantomimi, jer i on u glazbi vidi mogućnost dočaravanja satrte duše protagonista, te brani ovaj novi lirski žanr u pismu Ambletu iz travnja 1784., iako nije ni glazbenik, niti operni amater, kako tvrdi u pismu iz 20. rujna 1780.: „Nikada u životu nisam pročitao operu, i u operi sam volio samo dekoracije i djevojke“.³⁴²

Još nam jedno Sadeovo kazališno djelo doslovno, od samog naslova, ukazuje na njegovu težnju da ujedini umjetnosti, te ga povezuje s baroknom

³³⁹ Rousseauov *Pygmalion* najprije je postavljen u Lyonu 1770., te potom u ožujku 1772. u Opéra de Paris i 30. 10. 1775. u Théâtre-Français. Djelo je postiglo nevjerojatan uspjeh, koji se proširio na čitavu Europu, te mu se dive i Goethe i Herder (Dangeville 1999:125). Vidi Maja Zorica Vukušić, „Jean-Jacques Rousseau i njegovi ratovi: O Glazbenom rječniku“, u: *Književna smotra, časopis za sojetsku književnost*, Zagreb, Hrvatsko filološko društvo, sv. 52, n° 195 (1), 2020:21-31.

³⁴⁰ Markiz de Sade, *Lettres et Mélanges littéraires écrits à Vincennes et à la Bastille*, Pariz, Borderie, *Lettres écrites de Vincennes (1779-1784)*, pismo 30 od (20. rujna 1780.) gđi de Sade, 1980:53-58 u: Dangeville 1999:325.

³⁴¹ Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres Complètes*, sv.2, *Commentaire des intermèdes musicaux de Pygmalion*, 1929-1930 u: Dangeville 1999:326.

³⁴² Markiz de Sade, *Lettres et Mélanges littéraires écrits à Vincennes et à la Bastille*, Pariz, Borderie, *Lettres écrites de Vincennes (1779-1784)*, pismo 30 od (20. rujna 1780.) gospođi de Sade, 1980:58 u: Dangeville 1999:326.

vizijom svijeta³⁴³ kazališta u kazalištu, koja umnaža i manipulira iluzijom slike svijeta dok istodobno pokazuje iznutra vlastiti razvoj, budući da postoje dva prilično različita teksta istoga naslova koji bilježe promjene koje je Sade uveo kako bi omogućio njegovo postavljanje na scenu: *Jedinstvo umjetnosti* (*Union des arts*) ou *La Ruse d'Amour*³⁴⁴. Sade skraćuje tekst sa šest na četiri epizode-čina (u rukopisu iz 1810.), što znači da izbacuje dvije epizode/dva čina: *La Tour enchantée*, ou *La Tour mystérieuse* (*opéra-comique*) i dramu *Cléontine ou la Fille malheureuse*, a onda i proširuje posljednju epizodu u čitav čin i naslovljuje ga *Fanni ou Les Effets du désespoir*, dramu u tri čina i u prozi (Dangeville 1999:348). U svom *Prospectus*³⁴⁵, koji je Sade napisao za glumce Théâtre-Françaisa da bi im predstavio svoj komad, on inzistira da „njegovo veliko djelo nudi u samo jednom uprizorenju apsolutno sve žanrova dramske umjetnosti“ (melodrama bi bila u onome što on naziva „comédie-féerie“). Sade smatra da je upravo ovo jedinstvo umjetnosti najinventivniji i najoriginalniji aspekt njegovog djela, odnosno taj teatar u teatru (Dangeville 1999:358), koji dovodi do toga da „na početku svake epizode: teatar se mijenja i predstavlja, a ne da se zastor digne i dopusti da vidimo“³⁴⁶. Iz toga proizlazi i čitanje Annie Le Brun koja *Jedinstvo umjetnosti* od šest epizoda smatra jednom jedinom pričom o djevojci koju otac želi udati protiv volje, ispričanoj u svim dramskim žanrovima³⁴⁷. Uostalom, i koncept jedinstva umjetnosti ilustrira estetsku ambiciju kazališta 18. stoljeća, koje razvija i opat Batteux u svojim *Načelima književnosti* (*Principes de la Littérature*), čije peto poglavlje glasi upravo „O jedinstvu Umjetnosti“ (Dangeville 1999:415), u kojem promiče prednosti jedinstva poezije, glazbe i plesa, iako jedna od njih mora

³⁴³ Barokna bi faktura ove drame bila vidljiva najprije u fakturi „kazališta u kazalištu“, povezanosti okvirnog komada i izdvojenih priča, jer iluzija koja se stvara povezivanjem uvijek se može promijeniti ako likovi okvirne drame interveniraju u glumu kako bi otvoreno riješili sukob. Tako ova okvirna priča unosi ovu baroknu varijablu nestabilnosti, promjene, složenosti i neočekivanosti (Dangeville 1999:361). No baroknu je fakturu u Sadeovom komadu, prema Dangeville (1999:364), na kraju nadvladala „pedagoška koncepcija *théâtre de société*“.

³⁴⁴ Dangeville (1999:347) u skupinu Sadeovih kazališnih djela koja se bave estetikom teatra ubraja *L'Union des Arts*, ou *La Ruse d'Amour* u 6 epizoda (1781. – 1788.), te *Fanni*, ou *Les Effets du désespoir*, dramu u tri čina i u prozi.

³⁴⁵ D.A.F. Markiz de Sade, *Ceuvres complètes du Marquis de Sade*, sv.15, *Théâtre*, sv.3, *Prospectus*, 443-444 u: Dangeville 1999:357.

³⁴⁶ Ova bilješka iz *Razmišljanja* (*Réflexions*), predgovora rukopisu *Jedinstvo umjetnosti* iz 1810., poslužila je Sylvie Dangeville za naslov njene knjige (Dangeville 1999:359), a istodobno je i naslov poglavlja u knjizi Annie Le Brun, *Iznenada gromada ponora*, Sade, Zagreb, Globus, 1986:109-141.

³⁴⁷ Vidi Annie Le Brun, *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, Pariz, Jean-Jacques Pauvert chez Pauvert, 1986:142-143.

imati prednost, biti zajedničko središte, koje ne isključuje ni arhitekturu, ni slikarstvo, ni skulpturu za scenu.³⁴⁸

Nastojeći tako postaviti pitanje kakvu ulogu eventualno igra glazba u Sadeovom djelu, je li ona možda neka vrst ulaza u ono što njegov opus može dati onkraj filozofije, možemo se prisjetiti da Scarpettine spomenute knjige Četrnaesti srpanj, Sade, Goya, Mozart (*Le Quatorze juillet, Sade, Goya, Mozart*)³⁴⁹ okupivši tri umjetnika, pisca, slikara i kompozitora, da bi ispričao priču o 14. srpnju. Iako bi se takva strategija najlakše mogla odbaciti kao metaforizacija, probat ćemo pokazati da je Sadeovo preklapanje s glazbom onoga doba značajnije nego što se naslućuje, potaknuto osobito njegovom težnjom za afektom.

U tom smislu, možda bi rješenje bilo pomalo neortodoksno, ali poznato: pokušati zamisliti Sadeove sestre i njihovu glazbu.

Ovu je mogućnost naznačio Pierre Bayard u *Istini o „Bila su ih desetorica“*, što je doslovan prijevod francuskog naslova *La Vérité sur „Ils étaient dix“*, referirajući se na roman Agathe Christie *And then there were none*³⁵⁰, kada je

³⁴⁸ Mladen Kožul, u tekstu „Les fragments inédits du théâtre de Sade: *La Ruse d'amour* et la théâtralité sadienne“, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, The Voltaire Foundation, SVEC,5, 2000:243-279) upozorava da je autonomija neizdanih fragmenata *Ljubavne varke* (*La Ruse d'amour*) često zastirta izdavačkom praksom koja upravo ovaj komad predstavlja kao ranu varijantu jednog drugog, *Jedinstva umjetnosti* (*L'Union des arts*) iz 1810., iako se ove dvije drame radikalno razlikuju. Usporedba *Ljubavne varke* i *120 dana Sodome*, koje su pisane gotovo istodobno (ali koje nisu navedene u korespondenciji), mogla bi omogućiti da se lakše prikaže ovo kretanje Sadeovog pisma između teatra i teatralnosti, onog prikrivenog i onog otvoreno opscenog. *Varka*, komedija u epizodama, utemeljena je na baroknoj tradiciji, o kojoj svjedoči tipično ispreplitanje i „generička kontaminacija“ koja nadilazi jednostavno miješanje žanrova. Fragmenti *Varke* sugeriraju da Sade u kazalištu baroka nalazi podatno sredstvo za promicanje scenske iluzije. Ključna razlika između *Varke* i *Jedinstva umjetnosti* svodi se na činjenicu da u *Varci* uprizorenje služi tome da prestraši djevojku, da „razbije njen otpor“. Tako je inscenacija povezana i s podučavanjem i s njegovim libidinalnim preusmjeravanjem, najavljujući osobine učitelja libertinca. Kožul (2000:254) u tim postupcima identificira znakove progresivnog odvajanja uprizorenja i nasilne eksteriorizacije želje. Ukratko, da bi „*Ljubavnu varku* pretvorio u *Jedinstvo umjetnosti*, Sade više koristi brisanje nego dodavanje“, odnosno „u Sadeovoj dramaturgiji, uloga teatralnog uključivanja slabi s razdvajanjem manipulacije scenskom iluzijom i libida redatelja“. Od doba pisanja *Varke* „počinje se artikulirati i intradijegetičko uprizorenje tajnih tekstova (onih koje piše, a ne potpisuje), ali i procesi impliciranja čitatelja koje koristi. Spektakl se, pokrenut *Ljubavnom varkom*, zaštićen od skrivene strane sadovskog *theatrum mundi*, nastavlja, iluzija vlada.“

³⁴⁹ Guy Scarpetta, *Le Quatorze juillet, Sade, Goya, Mozart*, Pariz, Bernard Grasset, Éditions Grasset et Fasquelle, 1989.

³⁵⁰ Pierre Bayard, *La Vérité sur „Ils étaient dix“*, Pariz, Les Éditions de Minuit, 2019/2020/2021. Originalni naslov je na engleskom promijenjen u prvotni (*And then there were none*), dok je na hrvatskom preveden u dva izdanja, Globus 1977. i VDT 2002. pod naslovom pod kojim je prvotno izdan, *Deset malih crnaca*.

pozvao na radikalni potez da se o likovima govori kao o pravim osobama, jer oni postoje, iako na drugačiji način, inzistirajući na izvjesnoj autonomiji u oba smjera³⁵¹. Prema njemu (Bayard 2021: 66-67), likovi imaju i izvjesnu *slobodu, autonomiju*, koja implicira neku vrst svijesti, zbog koje mogu donositi odluke različite od autorovih, koje se naizgled čine konačnima. Drugi aspekt ove autonomije tiče se granica djela i ostatka svijeta. Oni koje on naziva „radikalnim integracionistima“ tvrde da postoji *circulacija* između dva svijeta u oba smjera, kada čitatelj može ući u djelo i postati lik³⁵², ili obratno, kada lik pobjegne iz fikcije u tzv. stvarni svijet. Stoga književni lik postaje nalik bilo kojoj drugoj proganjanoj manjini, kao subjekt koji bi trebao dobiti status koji ih definira kao „punopravne građane“. Osim toga,

ova sloboda svijesti i djelovanja je tim veća jer književni tekst [...] nije kompletna i zatvorena struktura koja bi činila čitav jedan svijet. On obuhvaća mnoštva *nedorečenosti (incomplétudes)*, koje se odnose na opis likova, njihova razmišljanja, njihova djela, otvarajući široko polje njihovoj slobodi. On je ponekad ispresijecan proturječjima, što rezultira time da je nemoguće istodobno pripisati jednaku vjerodostojnost svim tim izjavama (Bayard 2021: 68).

Riječ je o tome da se stvori paralelni život njihovom službenom postojanju. Jer, ono „sveznanje“ sveznajućeg pripovjedača ne znači da će on sve reći. Naprotiv, on, ma koliko informiran i sveprisutan bio, namjerno će izostaviti mnogo toga, dapače, on će izostaviti ono što Bayard naziva ključnim u okviru svoje naracije koja nužno sadržava praznine (2021:70).

Međutim, ako i nismo spremni na radikalne poteze kao Bayard, pretvoriti Justine i Juliette u „stvarne ljude“ i zamisliti njihovu *muziku*, možemo pokušati kroz koncept atmosfere, čiju smo važnost istaknuli u okviru gotičkog romana, pokazati kakve bi podudarnosti mogle postojati između Sadeovog djela i glazbenih djela njegovog doba francuskih i talijanskih kompozitora, kao neke vrsti odjeka, u kontekstu estetske potrage za provokacijom, problematiziranjem i nadilaženjem normi i formi, dramaturške konflikata i eksperimentiranja s harmonijama i dramaturškim napetostima, te strukturama i temama kasnog 18. i ranog 19. stoljeća.

Stoga uvođenje glazbe kao forme, harmonije i afekta, osobito iz perspektive transgresije, nadilaženja okvira, ne podrazumijeva formalistički ideal autonomnog glazbenog djela kao polazište, nego pretpostavku da su i harmonija, i forma, i orkestracija povijesno uvjetovane estetske prakse³⁵³.

³⁵¹ Pierre Bayard, *L’Affaire du chien des Baskerville*, Pariz, Éditions de Minuit, 2008/2010.

³⁵² Vidi Pierre Bayard, *Aurais-je sauvé Geneviève Dixmer?*, Pariz, Éditions de Minuit, 2015.

³⁵³ Vidi klasično djelo Carla Dahlhausa, *Foundations of Music History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983 (*Grundlagen der Musikgeschichte*, 1. izdanje 1977.), osobito poglavlja:

Cilj nije dokazivanje koliki je inovator pojedini skladatelj, nego identifikacija strukturnih napetosti koje destabiliziraju normu. Tek ovakav pristup omogućuje usporedbu sa Sadeovom književnom tehnikom u kojoj narativni postupci prije postaju mehanizmi afektivne proizvodnje nego nositelji značenja u tradicionalnom smislu.

Philippe Sollers, u svom tekstu od 17. listopada 2007. iz *Le Nouvel Observateur*³⁵⁴, inzistirajući na nužnosti čitanja Sadeovih rukopisa iz zatočeništva, spominje njegovu bilježnicu „prepravljanih rečenica“³⁵⁵, drugu bilježnicu „duhovitih dosjetki i izvanrednih riječi“ u kojima niže liste antonima i sinonima u svojoj potrazi za pravim riječima i bujanju mogućih rješenja. Sollers nastavlja: „Sade je za čembalom, improvizira, uzdiže riječi, sklada, poput pravog baroknog glazbenika (on je barokni genij), francusku suitu, u Bachovom stilu“.

Tragom i ovog suda, pokušat ćemo preispitati kriju li ove metafore iza sebe tek asocijativne nizove, ili se iza njih ipak nazire neka vrst niti vodilje.

Ako je markiz de Sade trajno identificiran kao radikalni pisac koji preispituje granice slobode, morala, normi, transgresije i tijela u kontekstu političkih i kulturnih previranja, od prosvjetiteljstva do Francuske revolucije i Napoleonovskih ratova, zbog njegove igre kanonskim formama u okviru narativnih struktura koje nadilaze puko didaktičko i moralističko, osobito u romanima, zbog njegovog korištenja gradacije eksplozivnih narativnih scena koje možda očekivano ili suviše mehanički, ali ipak preispituju i moć, i subverziju (ne samo u *120 dana Sodome*, nego i na kraju *Filozofije u budoaru*), u glazbi će ovim nastojanjima ponajprije odgovarati, kao afektivni sadržaji, kompozicije koje preispituju forme, u neočekivanim kontrastima, u eksperimentiraju u ekspresiji konflikta i napetosti u harmoniji, u potrazi na novim zvukovnim jezicima. Kako kaže Maurice Blanchot u *L'Entretien infini*³⁵⁶:

Prije svega, nitko ne zamišlja da bi se djela i pjesme mogle stvoriti od nule. Oni su uvijek unaprijed dani, u nepomičnoj sadašnjosti sjećanja. Tko bi se

„The significance of art: historical or aesthetic?“ (1983:19-33), „What is a fact of music history?“ (1983:33-43), „Does music history have a ‘subject’?“ (1983:44-53) i „Historicism and tradition“ (1983:61).

³⁵⁴ Philippe Sollers, „De la main de Sade“, N 2240 11 – 17. 10. 2007. <http://www.philippesollers.net/Sade.html>

³⁵⁵ Philippe Sollers podsjeća na „Cahier de phrases refaites“, koju nalazimo u prekrasnom izdanju knjige *Les vies de Sade* Michela Delona u dva sveska, prvi *Sade en son temps*, *Sade après Sade* i drugi, *Sade au travail*, koji je sastoji od spomenute bilježnice (2007:11-113) i *Notes et extraits*. *Quatrième cahier* (113-135). Vidi Michel Delon, *Les vies de Sade, I, II*, Pariz, Textuel, 2007.

³⁵⁶ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Pariz, Gallimard, nrf, 1969:459.

zanimao za novu, neprenesenu riječ? Nije važno reći, nego ponovno reći (*redire*), i u tom ponavljanju svaki put reći prvi put.

Estetske komparacije, neka vrst kulturološke analize i glazbenog uvida ne podrazumijevaju izjednačavanje etičkog sadržaja, nego samo usporedbu estetskih strategija. Iako Sadeova djela i glazba onodobnih kompozitora ne dijele isti medij, moguće je pronaći glazbene ekvivalente estetskih i kulturnih dinamika u eksperimentiranju s formama, u preispitivanju normi i naglašenoj dramatičnosti i intenzitetu koji određuju prijelaz iz klasicističkih u romantičarske tendencije. Francuski i talijanski kompozitori, Sadeovi suvremenici, glazbenom ekspresijom nastojali su dovesti publiku u stanje emocionalne i perceptivne napetosti nalik onoj za kojom Sade traga u književnosti.

Francuska glazba druge polovice 18. stoljeća razvija se u specifičnom institucionalnom okviru koji bitno razlikuje njenu estetsku dinamiku od nje-mačkog i talijanskog kulturnog područja. Dvor, kazalište, pa institucije uspostavljene tijekom revolucije ne funkcioniraju kao neutralni prostori glazbene proizvodnje, nego kao ideološki i afektivno nabijeni aparati³⁵⁷.

Za razliku od bečkog klasicizma, u kojem je forma primarno mjesto racionalne koherencije, francuski kontekst favorizira neku vrst retoričke i dramske funkcije glazbe. Opera, ali i simfonijska i prigodna glazba, na sebe preuzimaju zadatak oblikovanja kolektivnog afekta³⁵⁸. U tom smislu glazba se iz autonomne strukture pretvara u performativni čin.

Ova orijentacija prema afektu i javnom učinku stvara povoljno tlo za estetske strategije koje, dramaturgirajući formu i afekt, destabiliziraju klasicističku ravnotežu, slično kao što Sade destabilizira moral u okviru diskursa prosvjetiteljstva, uostalom, posve u duhu samog prosvjetiteljstva.

Krajem 18. stoljeća, Sadeovo djelo omogućuje susret s *liminalnim*, koje se definira kao rubni prostor u kojemu se prelaze okviri društvenih struktura i privremeno dokidaju društvene norme i vrijednosti, kao granična zona i međuprostor. To je doba obilježeno dubokim strukturnim napetostima, političkim, epistemološkim i estetskim prijelazima koji se očituju i kod francuskih

³⁵⁷ Za neka vrst pomoći u mišljenju „u razlici“ vidi, primjerice, veoma utjecajnu knjigu Williama Webera, *Music and the Middle Class, The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*, New York, Holmes & Meier Publishers Inc., 1975./ Routledge, 2003., a o utjecaju salona vidi spomenutu knjigu Antoineta Liltija, *Le monde des salons, Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Pariz, Librairie Arthème Fayard, 2005.

³⁵⁸ David Charlton, *French Opera 1730-1830: Meaning and Media*, London and New York, Routledge, Variorum Collected Studies Series, 2016, posebno 5. poglavlje „’Envoicing’ the Orchestra: Enlightenment Metaphors in Theory and Practice“, te 10. poglavlje „Storms, Sacrifices: the ‘Melodrama Model’ in Opera“.

i talijanskih skladatelja, kao nove glazbene strategije koje, iako nisu eksplisitne kao Sadeova proza, ipak uvode slične estetske impulse destabilizacije normi. Nije riječ o izjednačavanju književnosti i glazbe, nego o identifikaciji homolognih estetskih strategija u različitim umjetničkim medijima, koje bi zauzvrat trebale nešto reći o specifikumu književnosti.

Isto tako, nije riječ ni o transgresiji kao moralnom ili društvenom kršenju normi, jer je riječ o posve reduktivnom promišljanju. U kontekstu estetike kraja 18. stoljeća, transgresija je ponajprije formalna destabilizacija.

Budući da smo spominjali ritam kao najočitiiji znak Sadeove „muzikalnosti“, on je u tekstovima prisutan kroz ponavljanje, variranje i eskalaciju (gradaciju), kako bi proizveo estetski šok i filozofsku destabilizaciju koji se čitaju kao nutarnje urušavanje prosvjetiteljskog projekta racionalnosti, univerzalnosti i moralnog napretka koji estetske prakse sve više udaljava od normativnih funkcija, pa one preuzimaju ulogu prostora eksperimenta, konflikta i transgresije. Iz tog se razloga Sadeovo djelo ne čita isključivo kao književni skandal, nego i kao simptom i ekstremna artikulacija krize prosvjetiteljskog diskursa³⁵⁹.

Nove glazbene strategije formalne i afektivne destabilizacije koje funkcioniraju kao estetski ekvivalenti istog povijesnog procesa, iako ne dijele Sadeovu radikalnost sadržaja³⁶⁰, pokazuju da je francuska glazba kasnog 18. stoljeća razapeta između klasicističke racionalnosti i revolucionarne emocionalnosti, dok talijanska opera, osobito *opera buffa*, funkcionira kao prostor društvene ironizacije. Sadeova brutalnost u glazbi bi mogla korespondirati s harmonijskom nestabilnošću, ekstremnim dinamičkim kontrastima i psihologizacijom dramaturgije.

Razvidno je stoga zbog čega su i afekt i tijelo našli svoje mjesto u ovoj usporedbi: Sade radikalno odbacuje kartezijanski dualizam duha i tijelo jer

³⁵⁹ Vidi Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, Pariz: Hachette, 2000, kojeg smo već spominjali u člancima o Sadeu (vidi popis članaka, open access).

³⁶⁰ Vidi Daniel Hertz, *Music in European Capitals, The Galant Style 1720-1780*, New York, London, W.W. Norton & Company, 2003. Hertz, osim što donosi poglavlje o kastratu Farinelliju (2003:24-45), kojim smo se bavili (Vidi Maja Zorica Vukušić, „Les pérégrinations du genre – ‘Bent that bends’: des castrats aux contreténors, de la tradition à la ‘monstruosité’“, u: *Muscorum* (Sveučilište François-Rabelais, Tours), n° 14, „Construction, renommée, influence de Haendel et de la figure haendélienne“ (ISSN 1763-508X, ISBN 978-2-918815-08-2), 2013:241-256 i Maja Zorica Vukušić, „Haendel comme une ‘icône gay’ – La Figure haendélienne: du castrat au contre-tenor, de la tradition à la ‘monstruosité’“, u: *SRAZ (Studia romanica et anglica zagradiensis)*, Facultas philosophica Universitatis Studiorum Zagrebiensis, Zagreb, vol. LVII, 2012: 49-71), sadrži i poglavlje o Gossecu („Gossec and the Symphony“, 2003:647-662), Pergolesiju (2003:103-126), kao i dio o *La Serva padrona* (2003:107-114), te poglavlje o Paisiellu („Paisiello in Saint Petersburg“, 2003:929-964).

tijelo postaje mjesto epistemološke istine, ali i estetske proizvodnje, dok glazba napušta klasicistički ideal uravnoteženosti afekta i uvodi ekstremne emocionalne kontraste, što i orkestar pretvara u afektivni stroj psihološkog pritiska na slušatelja (Méhul, Cherubini).

U glazbi je ovdje ključno pretvaranje forme u nestabilni okvir i mjesto konflikta: za razliku od Haydna ili Mozarta³⁶¹, Sadeovi suvremenici fragmentiraju simfonijsku teksturu (Gossec), narušavaju opernu katarzu (Cherubini) i ne prežu pred sentimentalnom ambivalencijom (Paisiello). Ako kod Sadea i prepoznamo ponajprije transgresiju u sadržaju, formalna nestabilnost mogla bi se očitovati u Sadeovom odbijanju narativnog zatvaranja ili njegovom preinačivanju u nizove, bilješke, popise, te na kraju i u potpuno iznurivanje, redukciju i konačnu šutnju, ponajprije u *120 dana Sodome*, ali i u *Neizdanom dnevniku*. Tako narativnoj eskalaciji odgovara ona harmonijska, moralnoj negaciji jasno naznačena afektivna ambivalencija u glazbi, dok se šok čitatelja ovdje pretače u psihološki pritisak na slušatelja.

Primjera ima više, od kojih bi prvi mogao biti François-Joseph Gossec (1734. – 1829.)³⁶², koji svojom produkcijom odražava taj prijelaz iz baroka u klasicizam, ponajprije kroz dramatične forme, snažne kontraste, naglašene dinamičke razlike (u simfonijama i orkestralnim skladbama). Njegove simfonije i prigodna djela pokazuju naglašenu sklonost eksperimentiranju s orkestralnim volumenom i teksturom (fragmentacijom), koji stvara zvučno iskustvo koje nadilazi klasičnu proporcionalnost (Hertz 2003:647-662). Njegova je *Simfonija u sedamnaest dijelova* (*Symphonie à dix-sept parties*) iz 1773. značajan eksperiment u orkestraciji u okviru francuske glazbene prakse u 18. stoljeću.³⁶³ Gossecova simfonija predstavlja radikalni odmak od standardne klasicističke orkestracije jer prošireni puhački sastav proizvodi gustu, gotovo anonimnu zvučnu masu u kojoj pojedine linije gube hijerarhijsku jasnoću.

³⁶¹ Vidi Charles Rosen, *The Classical Style, Haydn, Mozart, Beethoven*, New York, London, W.W. Norton & Company, 1997, osobito „Uvod“ (1997:19-57) o glazbenom jeziku kraja 18. stoljeća, ali i „Teoriji forme“ i „Podrijetlu stila“, u odnosu na 19. stoljeće, i poglavlje „Klasični stil“ o koherenciji glazbenog jezika, strukturi i ukrasu (1997:57-111).

³⁶² Gossec je među prvima proširio simfonijski žanr u Francuskoj (iako mu je pozicija često podcijenjena u povijesti francuske glazbe), jer je eksperimentirao s njenom strukturom prije kasnije standardizacije.

³⁶³ Eksperimentalnost se vidi u proširenom standardnom puhačkom sastavu, naglašenim kontrastima između orkestralnih skupina koji stvaraju istodobno osjećaj guste zvučne mase, ali i fragmentacije u kojoj se tema često podređuje afektu. Iako je riječ o klasičnoj simfoniji s više stavaka, njeni neobično naglašeni unutarnji kontrasti ukazuju da su u harmoniji ovdje prisutne česte brze modulacije u udaljene tonalitete bez neke dugotrajne tonalne stabilizacije. Umjesto linearne tematske obrade, ovdje je na djelu kao neka vrst blokovskog slaganja, s naglim kontrastima dinamike i registra.

Ova orkestracija slabi tematsku transparentnost i pojačava afektivni pritisak. Nestabilnost vidljiva u harmoniji također narušava klasicistički ideal ravnoteže između napetosti i razrješenja, jer harmonija prestaje biti sredstvo organizacije i postaje sredstvo destabilizacije. Gossec slično kao i Sade upotrebljava gomilanje epizoda: Sadeovoj narativnoj tehnici ponavljanja s varijacijama, akumulacije nasilja i strasti odgovara Gossecova napetost koju postiže akumulacijom zvučnih blokova koji potiskuju, preispituju i razgrađuju klasičnu simetriju, te u kojoj kvantitativni višak na neki način zamjenjuje teleologiju i formalnu logiku. Sva ova formalna fragmentacija i orkestralni ekstremi ukazuju na odsutnost stabilnog afektivnog središta koji, kao i kod Sadea, dovodi do zasićenja percepcije proizvođači estetski pritisak umjesto ugone.

Ako je Gossec predstavnik orkestralne ekspanzije, Étienne-Nicolas Méhul (1763. – 1817.) predstavlja pomak prema unutrašnjoj dramaturgiji i psihologizaciji glazbenog diskursa jer njegova opera razgrađuje klasičnu ariju-recitativ strukturu, odnosno formalne granice zamagljuje se kontinuiranim glazbenim tokom koji omogućuje neprekinutu psihološku eskalaciju³⁶⁴. U svojim je operama među prvima u Francuskoj uvodio intenzivne emocionalne kontraste, snažnu ekspresivnost harmonije i psihološku dubinu zbog čega je smatran dramatičnijim, „romantičnijim“ od suvremenika. Njegova opera *Stratonice* (1792.) opisuje se i kao prijelazno djelo između klasicizma i romantizma, no takva periodizacija prikriva njenu radikalnost. Smatra se jednim od prvih primjera psihološke opere u Francuskoj, jer sustavno uvodi čestu uporabu mola, kromatskih pomaka i naglih modulacija, dok orkestar prestaje biti tek pratnja, neutralni pratitelj vokalne linije i postaje aktivni sudionik dramske radnje, kao narator, komentator. Ova praksa izravno potkopava klasicističku hijerarhiju forme i izraza dajući glazbi značajniju dramaturšku funkciju kroz niz psiholoških markera likova, odnosno, on prije romantizma uspostavlja neku vrst psihološkog realizma. Ako Méhul glazbeno secira emocije, Sadeovo pokušava isto sa strastima. K tome, Méhul odbija neku vrst moralnog razrješenja, ostavlja emocionalnu ambivalentnost, koja je bliska Sadeovom nadrašanju pukog didaktičkog zaključka. Za razliku od tradicionalne *opere serie*, gdje su afekti tipizirani, u *Stratonice* kromatika postaje psihološki marker koja najavljuje odbijanje konačnog emocionalnog razrješenja, a molski tonaliteti i orkestralne interjekcije proizvode emocionalnu nestabilnost. Sadeova proza funkcionira slično u *120 dana Sodome*: naracija ne nudi moralni komentar, nego izlaže i niže suočavajući čitatelja s emocionalnim ekstremima. Kako orkestar postaje psihološki subjekt, jer preuzi-

³⁶⁴ David Charlton, *French Opera 1730-1830: Meaning and Media*, London and New York, Routledge, Variorum Collected Studies Series, 2016, posebno poglavlje o Méhulu, „Motive and Motif: Méhul before 1791” (2016:362-369).

ma ulogu pripovjedača, on, po nekima, anticipira i problematični Wagnerov koncept beskrajne melodije³⁶⁵.

Medeja (*Médée*, 1797.) Luigija Cherubinja (1760. – 1842.)³⁶⁶ jedan je od najradikalnijih primjera glazbene tragedije kraja stoljeća³⁶⁷ i primjer opere ekstremnog dramskog intenziteta koji nadilazi konvencije klasične opere uvodeći snažnu emocionalnu i kazališnu ekspresiju s oštrim kontrastima i napetostima ukazujući na to da je vokalna linija podređena afektu. Cherubini je blizak Sadeovoj estetici ponajprije kroz radikalizaciju glazbene tragedije u kojoj nasilje postaje strukturalno načelo organizacije. Motivi destrukcije izraženi su gustim disonantnim akordima, harmonijama, naglim lomovima dinamike i ritmičkom nestabilnošću kako bi se proizveo zvučni ekvivalent nasilja, dok orkestar prati vokalnu liniju, koja je gotovo rubno pjevna, podređena ekspresiji afekta (a ne ideji vokalne ljepote ili očekivanjima *belcanta*), i to čestim disonantnim akordima i naglim promjenama dinamike. Cherubini radikalizira glazbenu dramaturgiju kao što Sade radikalizira reprezentaciju nasilja i strasti, iz čega proizlazi možda neugodno, ali u svakom slučaju estetski snažno iskustvo. U *Medeji* disonanca tako postaje trajni strukturalni element, gotovo etički problem, a nasilje glazbeni događaj. Česti su akordi bez pripreme, nagli dinamički kontrasti i ritmički lomovi koji proizvode osjećaj neprestane prijatnje³⁶⁸. Ovaj pristup analogan je Sadeovom tretiranju nasilja kao strukturalnog principa, a ne narativnog ukrasa. Glazba ponovno ne donosi katarzu, kao ni Sadeova proza, ostavljajući slušatelja u stanju etičke i afektivne nelagode. Sade koristi analogni postupak jer nasilje ovdje nije kulminacija, nego stalno stanje narativa.

Francuska revolucija dodatno je radikalizirala odnos glazbe i afekta. Gossec i Méhul u to doba koriste masovne zborove, repetitivne strukture i jasne ritmičke obrasce kako bi kolektivno emocionalno mobilizirali publiku. Tako estetska transgresija ovdje prestaje biti individualna, te djeluje na razini mase predstavljajući umjetnost kao sredstvo razotkrivanja i manipulacije afekta.

³⁶⁵ O Méhulu kao zaboravljenom romantičaru vidi, primjerice, članak Davida Charltona, „Étienne Méhul: Romantic vanguard who deserves a fresh revolution“ od 9. 2. 2017. iz *The Guardian* (<https://www.theguardian.com/music/2017/feb/09/etienne-mehul-french-composer-romantic-vanguard>).

³⁶⁶ Cherubini, iako je talijanskog podrijetla, većinu karijere provodi u Francuskoj i u potpunosti se integrira u francuski glazbeni kontekst, te utječe na razvoj francuske opere naglašavajući njenu dramsku intenzivnost.

³⁶⁷ Fabio Morabito, „Endless Self: Haydn, Cherubini, and the Sound of the Canon.“ *19th-Century Music*, vol. 46, no. 2, 2022: 91–124.

³⁶⁸ Vidi Sarah Hibberd, „Cherubini and the Revolutionary Sublime.“ *Cambridge Opera Journal*, vol. 24, no. 3, 2012: 293–318.

Zajednička karakteristika sve trojice, Gosseca, Méhula i Cherubinija je tretiranje forme kao nestabilnog prostora konflikta, što znači da klasicistički ideal ravnoteže ustupa mjesto estetski napetosti, neizvjesnosti i afektivnoj prenapregnutosti. Ova vrst „estetike prijelaza“, liminalnosti, ne vodi izravno romantizmu, nego predstavlja neku vrst „slijepe ulice“ povijesti, slično kao Sadeovo djelo, odnosno one koja ne vodi nužno novoj moralnoj paradigmi, nego ostaje radikalni rub prosvjetiteljstva. U tom smislu Sade i njegovi glazbeni suvremenici dijele taj estetski habitus liminalnosti predstavljajući kulturne simptome epohe u kojoj umjetnost prestaje biti potvrda reda i postaje sredstvo njegovog preispitivanja.

Talijanska opera druge polovice 18. stoljeća često je prikazivana kao estetski konzervativna u odnosu na njemačku i francusku, no takva percepcija proizlazi iz fokusiranja na formalnu stabilnost *opere buffe* i *opere serie* zanemarujući unutarnje napetosti tog repertoara³⁶⁹. U doba kada djeluje markiz de Sade, talijanska opera funkcionira kao mjesto društvene regulacije, ali i kao prostor suptilnog potkopavanja te iste regulacije³⁷⁰. Za razliku od francuske tragedije, koja drammatizira ekstreme, talijanska opera razvija estetiku ironije i sentimentalne ambivalencije, što ne znači nužno manju radikalnost, nego tek drugačije strategiju transgresije koja, umjesto frontalnog sukoba, bira eroziju normi iznutra.

Opera buffa krajem 18. stoljeća predstavlja jedan od najsofisticiranijih mehanizama karakterizacije društvenih odnosa, u kojima likovi nisu idealizirane figure, nego funkcioniraju kao tipovi unutar hijerarhijskog sustava (kao sluge, roditelji, ljubavnici ili autoriteti) (Hunter 1999:56-95).³⁷¹ Ona po-

³⁶⁹ Za talijansku glazbu 17. stoljeća vidi Lorenzo Bianconi, *Music in the Seventeenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, od Marina i Monteverdija, a osobito o talijanskoj operi (1987:161-204).

³⁷⁰ Vidi o talijanskim pjevačima, od kastrata preko žena do tenora, ali i pojavi onoga što je John Rosselli u svojoj knjizi *Singers of Italian Opera, The History of a Profession* (Cambridge, Cambridge University Press, 1992) nazvao stvaranjem tržišta (1992:79-91) i „mass society“ (1992:202-219).

³⁷¹ Mary Hunter, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna, A Poetics of Entertainment*, Princeton, Princeton University Press (1999:103) kada kaže da ju manje zanima kako likovi postaju „vjerodostojni ili jedinstveni pojedinci“, a više „ideološko značenje kategorija u koje većina likova, više ili manje bez problema upada“. Ova je knjiga možda najviše utjecala na ovu vrstu pristupa, dekodiranja kulturnog značenja glazbe, kulturnih normi, očekivanja, iako se bavi Bečom, no sama metoda je neka vrst potrage za glazbenom epistemologijom, od „užitka“ (1999:19-20) do „politike“ (1999:20-22), kako je najavljeno u uvodu. Prikazujući operu buffu kao zabavu u Beču krajem 18. stoljeća, Hunter pokazuje interakcije žanra s kontekstom, društvenim i estetskim. Njeni uvidi razlikuju mogućnosti i prema spolu: ženama je, primjerice, najčešće povjereno „izravno i dirljivo“ (Hunter 1999:150-151) izražavanje osjećaja, a njena podjela arija na kategorije (od problematizacije 1999:95-110

staje društveni laboratorij kroz glazbeni jezik koji favorizira brzu izmjenu afekata, koristi ansamble kao prostor konflikta, te razgrađuje ozbiljnost autoriteta kroz ritam i ironiju. Stoga je publika stavljena u ambivalentni položaj sudjelovanja i distance, u kojoj počiva njezin subverzivni potencijal³⁷². Sadeovo djelo, koje je samo na prvi pogled dijametralno suprotno komičnoj operi, dijeli s njom strategiju razotkrivanja društvenih mehanizama i iluziju (i)moralne koherencije.

Jedan od talijanskih skladatelja, Sadeovih suvremenika, je Domenico Cimarosa (1749. – 1801.), ključna figura talijanskog kasnog klasicizma, čije *opere buffe* razaraju formalne konvencije *opere serie*, uvode brze emocionalne prijelaze, oštre karakterizacije, te napose preispituju društvene norme humorom i satikom. Njegova naizgled lagana *opera buffa* *Tajno vjenčanje (Il matrimonio segreto, 1792.)*, često se opisuje kao savršeni primjer formalne uravnoteženosti koja predočuje sofisticiranost vlastite strukture jer pokazuje iznimnu ekonomičnost izraza: u njoj se izmjenjuju kratke fraze, kratke, ali funkcionalne arije, simetrične strukture i tonalna stabilnost koje sve ipak služe razotkrivanju apsurdna društvenih konvencija (Hunter 1999:95-109). Ansambli destabiliziraju hijerarhiju likova, svi govore istodobno, autoritet se gubi u polifoniji interesa. Riječ je o operi duboko subverzivnog društvenog sadržaja jer Cimarosa koristi formalnu jasnoću kao sredstvo ironije, koja postaje gotovo strukturalno načelo, i razotkrivanja društvenog licemjerja klasnih odnosa, dok glazbenim motivima definira i društvene, i psihološke odnose. Sustavno se ismijava i autoritet roditelja i patrijarhalna kontrola braka. Ovdje transgresija ne počiva u razgradnji forme, nego u njezinoj hiper-funkcionalnosti. Time se društvena subverzija generira kroz samu formu, a glazbena jasnoća više nije potvrda reda, nego sredstvo njegove dekonstrukcije. Dok Sade razotkriva nasilje u temelju društvenih institucija, Cimarosa razotkriva njihovu apsurdnost.

Giovanni Paisiello (1740. – 1816.), omiljeni Napoleonov kompozitor, poznat po obimnom opusu opera koje, uz sofisticiranu harmoniju, imaju naglašenu karakterizaciju i neku vrst socijalnog komentara i u glazbi, i u libretu. Njegova *Nina (Nina, o sia la pazza per amore, 1789.)* anticipira romantičarske teme ludila i psihološke dislokacije dok istodobno gradi operu jednostavne melodije koja funkcionira u kontrastu prema složenom emocionalnom

do pet tipova arija 1999:110-156) ponovno uvodi razlikovanja klasnih i društvenih odnosa u okviru uobičajenih kategorija tona, melodije i forme. No, čak i ako se ne slažemo s njenim zaključcima, jer bi bili nedosljedni, ona prva upozorava na nedosljednost i u okvirima same građe, ali i u onima koji se tiču onodobnih komentara i studija pojedinih djela.

³⁷² Wye Jamison Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1983: 45-68.

kontekstu, koji se naglašava tonalnom nestabilnošću kao osjećajem emocionalne dezorijentacije i simbolom njenog psihičkog stanja. Dok Sade voli „krizne trenutke“, paroksizam emocija i djela i imoral, *Nina* glazbeno predočuje rasap, ali u sentimentalnom, a ne u nihilističkom ili prosvjetiteljsko-filozofskom ključu.³⁷³ Za razliku od *opere serie*, gdje je ludilo često retorički kodirano, Paisiello uvodi ludilo kao estetski objekt anticipirajući romantičarsku fascinaciju psihološkim slomom, kojeg dočarava tonalna nestabilnost i izbjegavanje virtuozne vokalne ornamentalnosti. On kao da donosi neku vrst sentimentalizma bez ikakve katarze, koji je u službi estetskog pritiska, emocionalne nedorečenosti³⁷⁴ zbog nedostatka metafizičkog opravdanja.³⁷⁵

Za razliku od Sadea, talijanska opera rijetko tematizira tijelo eksplicitno, no ono je neprestano prisutno kao afektivni rezonator kroz disanje, tempo, fraziranje i vokalni registar. U tom smislu i *opera buffa* i sentimentalna opera discipliniraju tijelo izvođača, oblikuju tijelo slušatelja i proizvode kolektivni afekt. Ova implicitna tjelesnost može se smatrati paralelnom, ali i suprotnom strategijom u odnosu na Sadeovu eksplicitnost: gdje Sade razotkriva tijelo kroz ekstrem, opera ga oblikuje kroz kontroliranu emociju.

Za razliku od francuskog modela koji naginje dramskoj eskalaciji, talijanska opera s kraja 18. stoljeća razvija nešto što bismo tek uvjetno mogli nazvati strategijom transgresije jer koristi ironiju umjesto nasilja, sentimentalizam umjesto brutalnosti, te psihološku ambivalenciju umjesto moralne negacije. Talijanska strategija pokazuje da subverzija ne mora biti spektakularna da bi bila učinkovita, jer i Sadeovo djelo i talijanska opera predstavljaju dva pola istog povijesnog procesa krize reprezentacije i autoriteta.

Stoga komparativna analiza dovodi do analognih procesa, od eskalacije prizora do harmonijske eskalacije, od ponavljanja do sekvencijalnih struktura, od odsutnosti moralnog razrješenja do odsutnosti stabilnosti tonova i kadeneci, od tijela kao mjesta istine do zvuka kao afektivnog pritiska. Razvidno je da sva ova djela oživotvoruju estetiku viška (afekta, zvuka, nasilja ili iro-

³⁷³ Vidi Hunter 1999:42 i 303. U nekom smislu bi se ovom popisu mogao pridodati i Niccolò Vito Piccinni (1728. – 1800.) jer, iako je kasnije smatran tradicionalnijim, njegovo se čuveno glazbeno-dramatsko rivalstvo s Gluckom može smatrati primjerom estetskog konflikta u glazbi.

³⁷⁴ Vidi Hunter poglavlje „Sera Arias: The Rage Aria“ (1999:140-144), „Rage and Gender“ (1999:144-146) i sljedećem, i „The Sentimental Statement“ (1999:146-155).

³⁷⁵ Vidi kapitalno djelo za glazbu 18. stoljeća: Simon P. Keefe (ur.), *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, posebno poglavlja o talijanskoj operi (Margaret Butler, in Keefe 2009:201-271) i poglavlja o pariškoj operi: od Campre do Rameaua (Lois Rosow u Keefe 2009:272-294) i u razdoblju od 1752. do 1800. (Michael Fend u Keefe 2009: 295-330).

nije), te da ne sudjeluju u linearnoj interpretaciji napretka i idejama progresizma, nego predstavljaju ekstremne eksperimente koji su kasnije djelomice marginalizirani, iako im vrijednost počiva u razotkrivanju estetskih granica klasicističke racionalnosti.

Smisao ove „muzičke intervencije“ bio je da pokaže da se Sadeovo djelo ne treba shvaćati kao marginalni ili patološki fenomen književne povijesti, nego kao radikalnu artikulaciju unutarnjih proturječja kasnog prosvjetiteljstva, možda i kao krizu prosvjetiteljskog projekta. Proturječja Sadeovog djela mogu se naći i u glazbenoj praksi, francuskoj i talijanskoj, kasnog 18. stoljeća, izražena u drugačijem estetskom registru, no podudarnosti omogućuju da se govori o homolognim estetikama čije teme nisu podudarne, budući da glazba, odnosno opera, rijetko eksplicitno prikazuje nasilje ili seksualnost u ono doba (kao, uostalom i kazalište), budući da je sve strogo kodirano i kontrolirano organima nadležnima za cenzuru. Riječ je o strukturnim i afektivnim mehanizmima koji su homologni: eskalacija, ponavljanje, destabilizacija forme i odbijanje konačnog razrješenja. Od Sadeove akumulacije prizora i eskalacije nasilja, do razgradnje klasicističkog ideala ravnoteže pomoću harmonijske nestabilnosti, orkestralne mase, psihologizacije glazbenog diskursa i ironijske subverzije forme, umjetničko djelo prestaje biti nositelj normativne istine i postaje stroj za proizvodnju afekata.

Ako francuski skladatelji (Gossec, Méhul, Cherubini) izravno dramatiziraju frontalne konflikte pojačavajući napetost (disonanca, dinamički ekstremi, psihološka dramaturgija) i razotkrivajući granice klasicističke racionalnosti uvode glazbene forme kao mjesta etičke nelagode, talijanska operna tradicija, osobito kod Cimarose i Paisiella, razvija drugačiju vrstu subverzije u kojoj se autoritet ne ruši otvorenim sukobom, nego postupno erodira kroz komičnu hiper-funkcionalnost forme ili prikaz emocionalnog rasapa koji ne vodi katarzi. Njihova „tiha“ transgresija djeluje kroz ironiju, sentimentalizam i psihološku ambivalenciju.

Ovo rasvjetljavanje Sadea preko glazbe zauzvrat ovim djelima daje novu ulogu, ne više kao djela koja predstavljaju prijelaznu fazu prema romantizmu, nego autonomne estetske eksperimente, djelomice povijesno marginalizirane upravo zbog uspješnog stvaranja nelagode.

Pomalo poput Sadea, i ova glazba, ako i jest „slijepa ulica“ povijesti, razotkriva granice dominantnih estetskih paradigmi i istodobno odbacuje teleološku povijest književnosti i glazbe. Nije riječ o doseganju nekog „višeg stupnja“ izraza, nego o razotkrivanjima napetosti u okviru prosvjetiteljstva istodobno zaslužujući zasebni prostor, liminalnu estetsku zonu koja nije ni klasicizam, ni romantizam. Stoga interdisciplinarni pristup književnosti i glazbi ovdje nije ni metafora, ni ilustracija, nego skicira put u razumijevanje

kulturne povijesti kasnog 18. stoljeća, kada umjetnost prestaje biti jamac reda i postaje prostor eksperimenta, konflikta i estetskog rizika.

Uostalom, ovaj potez da se o književnosti progovori putem glazbe koja „rezonira“ u Sadeovo doba i u njegovom djelu već je vratolomija sama po sebi. Jer glazba nije riječ i mnogo je filozofa pokazalo problematičnost njihove tzv. komunikacije. S druge strane, glazba je, kao i književnost, uređeni sustav. Možda se, u Sadeovom djelu, trebalo govoriti o *zvukovima* prisutnima u samom tekstu. Oni bi zaslužili čitavu knjigu, i to ne samo kao onomatopeje ili onomatopejske riječi iz fonetske, sintaktičke, semantičke ili traduktološke vizure, koje su već problematične jer „ispisuju“ zvuk, nego kao sam zvuk, koji, kako znamo, još od antike ima rod, kako podsjeća Anne Carson u *The Gender of Sound*³⁷⁶. Ova povijesna pomutnja između vokalne kvalitete (visokih glasova) i vokalne uporabe (Carson 2025:3) pokazuje da je ženski glas, od samih početaka, znak ludila, bestijalnosti, monstroznosti, poremećaja (histerije) i smrti, kao glas bića suprotnih svemu onome što utjelovljuje muška vrlina zvana *sophrosyne* kao razboritost, zdrav razum, umjerenost, suzdržanost i samokontrola (Carson 2025:14). I bez obzira na cirkularnost misli na koju upozorava Carson (2025:17), i mušku užasnutost ženskim zvukovima, treba upozoriti na razliku zvuka i jezika kao racionalno artikuliranog govora (*logos*). Problem je kvaliteta ženskog glasa (koji je visok), ali i njegove uporabe (jer govori što se ne bi trebalo reći) (Carson 2025:26), što dovodi do zamućivanja, miješanja ključnih i konstruiranih obilježja, odnosno cirkularnosti (Carson 2025:27).

„Žena je stvorenje koje unutrašnjost stavlja na van. Projekcijama i curenjima svih vrsta – somatskim, vokalnim, emocionalnim, seksualnim – žene otkrivaju ili troše ono što bi trebalo zadržati u sebi.“ (Carson 2025:19)

U glasu, brbljanju, čuju se njene emocije, karakter i fizičko stanje. Dizanje glasa nalik je skidanju odjeće, kako podsjeća Plutarh (Carson 2025:20), a sve što je nalik ženskom orgazmu (ejakulaciji) izaziva tjeskobu u kulturi (2025:24). Žena kao biće „s dvoja usta“ (Carson 2025:30), jednima na glavi, jednima među nogama, koja mogu i zamijeniti mjesta (Carson 2025:32), utjelovljenje je *drugosti* u glasu još od antike, znak njenog nečuveno manipulativnog identiteta, zbunjujućeg i neugodnog kontinuiteta (Carson 2025:32). Odnosno, „udvostručavanje i zamjenjivost usta stvara stvorenje u kojem je spol poništen zvukom, a zvuk poništen spolom.“ (Carson 2025:32)

Sadeova Justine, i Juliette, a i dobar dio žena u *120 dana Sodome*, ne samo da jauču, nego i govore, dapače, filozofiraju (kao Juliette) ili ponavljaju naučeno (kao Justine), ali i psuju (Carson govori o pojmu *aischrologia*, govorenju prostota, 2025:25), a ponekad i svršavaju.

³⁷⁶ Anne Carson, *The Gender of Sound*, Spiral House, Silver Press, UK, 2025.

No, danas bi žene, ako je suditi po Barthesovim³⁷⁷ riječima u figuri „Opscenost ljubavi“ iz *Fragmenata ljubavnog diskursa*³⁷⁸ mogle drugačije suditi i o kricima, i o glazbi, i o književnosti, i o seksu, i o ljubavi, pogotovo ako prihvatimo njegovu tezu da je „sentimentalnost [...] danas ono opsceno u ljubavi“ (Barthes 2007:158)³⁷⁹, kada „moralni namet koji je društvo odredilo za sve prijestupe pogađa danas više strast nego spolnost. [...] ljubav je bestidna upravo zato što stavlja sentimentalno na mjesto seksualnog. [...] (*Nas dvoje* – sentimentalni časopis – opsceniji je od Sadea.)“ (Barthes 2007:160)

Zacijelo se svi neće složiti s ovom tezom, no ona nam govori nešto o opscenom i njegovim granicama: „svako opsceno koje se može izreći kao opsceno ne može više biti posljednji stupanj opscenog: i u trenutku kad to govorim, pa makar kroz bljesak jedne figure, već sam rekuperiran“ (Barthes 2007:161).

Jer, bez obzira na opscenost seksa ili ljubavi, muškarac, ali i žena nužno ostaju obilježeni željom. Kako bi rekao Dante u *Paklu* (IV, 42): „semo perduti, e sol di tanto offesi / che senza speme vivemo in disio“, odnosno, izgubljeni smo, a naša je jedina muka da, kako smo izgubili nadu, živimo u želji.

³⁷⁷ „Historijski obrat: više nije nepristojno seksualno nego *sentimentalno* – cenzurirano u ime onoga što je, u osnovi, samo jedan drugi *moral*.“ (Barthes 2007:159) Vidi Roland Barthes, *Fragmenti ljubavnog diskursa*, Zagreb, Pelago, prevela Bosiljka Brlečić, 2007:158-161.

³⁷⁸ Roland Barthes, *Œuvres complètes*, V, Livres, textes, entretiens, 1977-1980, Pariz, Éditions du Seuil, 2002:217-221 Vidi i Francesco Masci, *Le Traité anti-sentimental*, Pariz, Éditions Allia, 2018.

³⁷⁹ „U ljubavnom životu splet događaja nevjerojatno je beznačajan, i ta beznačajnost, udružena s najvećom ozbiljnošću, u pravom je smislu nepristojna. Kad ozbiljno pomišljam da ću se ubiti zbog telefonskog poziva koji ne stiže, to je isto tako velika opscenost kao kad, kod Sadea, papa sodomizira purana.“ (Barthes 2007:160)