

# Da capo – Što s fikcijom?

(glazbena sugestija: Carlos Varela, *Una palabra*)

A good historian resembles the ogre of the legend. Wherever he smells human flesh, he knows that there he will find this prey. (Darnton, 1985:263)<sup>479</sup>

But as you know the chief aim of philology  
is to reduce all textual delight to an accident of history.  
(Carson, "Essay on what I think about most", 2000:34)

Teško je završiti knjigu, staviti točku. Teško je pronaći onu nit koja sve objedinjuje dok ne oteče kroz napukline u neki ponor riječi. Kako kaže Rosetta u „Part III. Seven Stages“ iz Audenove „The Age of Anxiety, A Baroque Eclogue“ (1947.): „I want to retire / To some private place and pray to be made / A good girl.“ Na što Quant odgovara: „I must go away / with my terrors until I have taught them to sing.“<sup>480</sup>

Ako Sade može „promijeniti život“, usprkos svim mistifikacijama, to će biti upravo ukazujući na nemogućnost preklapanja života i djela, ali i nemogućnost definiranja, prepričavanja ili opisivanja seksa, ne zbog utiskivanja smisla, nego zbog trenutka koji u sebi spaja dva (ili umetnite broj koji vam odgovara) čovjeka, dva tijela, dva trenutka, dva mjesta, dvije glave ili bez glava, dvije psihe ili bez psiha, od Tristana i Izolde do Tindera i Grindera, od Romea i Julije do Chem Sexa.

Prisjetimo se da je Sadeova sudbina izrazito „moderna“, budući da je, nakon prvotnog zatočivanja pomoću „lettre de cachet“ na svekrvin poticaj, bez suđenja mogao biti zatočen na neodređeno vrijeme, te da, nakon trinaest godina zatočeništva i optužbe za umjerenjaštvo tijekom perioda Terora (zbog njegovog suprotstavljanja smrtnoj kazni), on nikada više, do kraja života, nije javno optužen za bilo kakav prijestup. Kao da ga je mašta koštala zatvora, odnosno, da je zatvoren, bez suđenja, za zločine koji su postojali samo u njegovoj glavi. Kao pripadnik *Section des Piques*, tijekom Terora, dobio je fantastičnu priliku „oživjeti“ sve svoje maštarije i opsesije, no Sade je to odbio, po cijenu zatočeništva. Iz tog razloga se nikada ne može dovoljno

---

<sup>479</sup> Na samom kraju knjige, Darnton citira Marca Blocha, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien* (Pariz, 1974:35), teksta koji je napisan 1941. – 1942.

<sup>480</sup> Wystan Hugh Auden, „Part III. Seven Stages“ u: „The Age of Anxiety, A Baroque Eclogue“, u: *Poems*, sv. II (1940. – 1973.) u: *The Complete Works of W.H. Auden*, ur. Edward Mendelson, Princeton, Princeton University Press, 2022:314.

puta ponavljati da je Sade književnik, a ne autobiograf ili dnevničar, te da je jedan od rijetkih pisaca koje je uistinu koštalo to što su ga „shvatili ozbiljno“. Još ga je lakše „shvatiti ozbiljno“ kada se čitatelj suoči sa svim onim imagi-narnim u njegovim romanima, a osobito iz rakursa svih onih tijela, najviše ženskih tijela, na koja upisuje što god mu drago.

Eventualni pad teorijskog interesa za *pisanje seksa*, zvalo se ono erotika ili pornografija, u krugovima književnosti i teorije uopće, ne znači možda nedostatak praksi, nego upućuje na gubitak interesa da se o seksu promišlja kao nekoj specifičnoj vrsti postojanja pojedinca. Čini se da smo danas našli sreću u identitetima i imenima. Onako nagi, pred sobom, i prije, i više nego pred drugima, danas volimo misliti da se problem može svesti na pitanje „slobode“ i „prava“<sup>481</sup>. No nije riječ ni o krizi, ma koliko zazivali krizu vrijednosti, identiteta, muževnosti, ženstvenosti ili bilo čeg drugog. Kriza je, usprkos definicijama, trajno stanje. Raj na Zemlji nikada nije postojao, barem ne za sve, a obrasci su uvijek isti. Možda je seks, pa možda i Sade, način da se neki od nas i neke od nas zapitaju o granicama. Ne onim opisanima u Sadeovom tekstu, nego onim vlastitima, što smo za nešto u stanju učiniti i koliko uistinu vrijedi nečije tijelo, u pozitivnom i negativnom smislu. Najlakše je čitati u ključu identifikacije.

No epilog ne treba nužno biti i zaključak, koji će „riješiti“ pitanje, jer on i završava, i začinja ponovno, u najboljem slučaju otvara put drugome, budući da ne rješava napetosti koje je uprizorio. Ali, može se vratiti, još jednom, na put koji je prešao i evocirati horizonte.

Ovdje negdje, pri kraju, mogli bismo navesti jednu neobičnu knjigu u kojoj smo neizravno prepoznali naglaske, nijanse naših raspršenih lutanja, *L'Objet singulier* Clémenta Rosseta<sup>482</sup>: od pitanja dvojnika, udvostručavanja (duplikacije i dvostrukih sudbina sestara), do aspekata tog „singulier“, jednog, jedinstvenog, neobičnog, začudnog<sup>483</sup>, odnosno, od „strašnog predmeta“ do „predmeta želje“, preko „kinematografskog predmeta“ do „glazbenog predmeta“ u kojem se glazba suočava sa stvarnošću i jezikom, da bi na kraju završila na onome što Rosset naziva „ljubavno znanje“ protkano

<sup>481</sup> Vidi osporavanje ove logike kroz koncept nejednakosti i modela uporabe kod Jean-Claudea Milnera, „La tragédie de l'usage“ u: Jean-Claude Milner, Slavoj Žižek, Juan Pablo Lucchelli, *Sexualités en travaux*, Pariz, Éditions Michèle, 2018:41-46.

<sup>482</sup> Clément Rosset, *L'Objet singulier*, novo, prošireno izdanje, Pariz, Éditions de Minuit, 1979.

<sup>483</sup> „Izraz 'aspekti singularnog' ovdje označava samo aspekte stvarnog. Singularno je, naime, jedinstveno prije nego što je neobično, čudno ili idiotsko (*idiotès*). [...] ono nije jedinstveno jer bi bilo neobično ili čudno, nego je neobično i čudno zato što je jedinstveno. [...] Reći o nekom predmetu da je 'singularan' najprije, dakle, znači reći da taj predmet postoji, da je stvaran“ (Rosset, 1979:33).

njegovim pojmom oko kojeg sve gravitira, „radošću“ (*allégresse*) i „radosnim znanjem“ (*savoir allègre*), koje nije „obična vedrina“ (*gaieté ordinaire*) jer uključuje i „najtragičnije aspekte postojanja“, kao „sveobuhvatni pristup stvarnosti“ (Rosset 1979:101). Ova radost suprotstavlja se većini filozofa koji ono stvarno smatraju problematičnim, te ga potvrđuju uvijek nečim izvanjskim, „Idejom, Poviješću ili Bićem“ (1979:107), dok je, prema Rossetu (1979:110), stvarno upravo ono što nema dvojnika, kao nešto što se ne može otkriti pomoću vanjskih mjera, nešto što je jedini primjerak svoje vrste.

U tom smislu, književnost i fikcija ove ili one fakture uvijek se određuje prema ponoru koji uspostavlja prema stvarnosti, uz iluziju da je možemo pojmiti, i prema znanju, uz svu lažnu sigurnost koju ono stvara.

U srazu s književnim tekstom, kod čitatelja uvijek postoji opasnost nadinterpretacije, u nekom vrtlogu pretjerane identifikacije, iluzije transparentnosti koja zaboravlja da su riječi slova na papiru, da su romani, osim što su priče, i rečenice. Čitatelj je nalik povjesničaru koji je, u susretu s izvorima, kako kaže Paul Veyne<sup>484</sup>, uvijek u „odveć velikom iskušenju“ da nadinterpretira.<sup>485</sup>

U tom smislu postaviti pitanje o fikciji koja se igra onim što se kasnije nazvalo trivijalnom književnošću, i to na jednom jedinom motivu unutar Sadeovog opusa, ženama, dapače, sestrama, te pokojoj crtici iz njegovog tzv. autobiografizma, ponajprije iz njegove korespondencije, opusa koji istodobno koketira, u svojim književnim i kazališnim gestama, i s gotičkim, i sa sublimnim, i s intenzitetom, koji su, po Veyneu, suprotnost svakodnevicu, znači ići u susret poroznosti čitanja.

Sade kao da je lakmus-papir za pitanje granica književnosti, odnosno čitanja. Filozofija na koju se on poziva u 18. stoljeću posve je različita od one koja ga je progutala, prožvakala i ispljunula u 20. stoljeću, čiji pozitivni ili negativni predznak ništa ne mijenja na stvari.

---

<sup>484</sup> Paul Veyne, „L'interprétation et l'interprète. A propos des choses de la religion“, u: *Enquête*, n° 3, *Interpréter, surinterpréter*, Éd. Parenthèses, 1996:241-272. Vidi i Arlette Farge, *Le bracelet de parchemin, L'écrit sur soi au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Pariz, Bayard Éditions, „Le rayon des curiosités“, 2014:62-63.

<sup>485</sup> To kod njega podrazumijeva i djelomično zanemarivanje svakodnevice, koja je, prema Farge (2014:62), „slika samog života“, jer „univerzalna banalnost prekriva stoljeća i kontinente“, kako kaže Veyne (1996:251), što znači da analiza treba obuhvaćati i „ono malo“, a ne isključivo „ono izvanredno, junaštvo ili žrtvu“. Veyne nastavlja (1996:261): „Pogrešno je vjerovati da, čak i kod elite posvećene ‘virtuoznosti’, intenzitet zauzima čitavo biće. Tješi li stoicizam ili vjerovanje u Raj osuđenika na smrt u noći prije pogubljenja? Malo, nema nikakve sumnje. Umiruje li amulet doista onog koji ga nosi? Malo. Jadani i nejasan jezik, svakako: ‘malo’ nije riječ sa znanstvenim ili filozofskim dostojanstvom. Pa ipak, svacije iskustvo i djela sastoje se isključivo od bezbrojnih ‘malo...’“

Sade, libertinac, aristokrat u Francuskoj 18. stoljeća pišući pokazuje i pripadnost klasi, i svojevoljno određenje za kulturu kojoj pripada. On, posve u duhu svog doba i svog staleža, odbacuje vjeru, crkvu i prigrli prirodu u svoj njenoj destruktivnosti. Njegovo „platno“ u zatočeništvu postaje papir kojima tumaraju tijela, imaginarna i stvarna, na koja upisuje namjere, očekivanja i odnose.

Tijelo, naime, postaje „dokaz postojanja“ u društvu u kojem, od sredine 18. stoljeća, identitet kraljevog podanika više nije dovoljan (Farge 2014:108), te zauzima svoje mjesto uz bok drugima. Tako tijelo postaje i dokaz prisutnosti drugog u kojem subjekt sve više riječju i pismom mora zauzimati poziciju u odnosu na politički prostor kojem pripada, istodobno sebi priskrbljujući neki izmišljeni prostor u koji će uplivati, a koji će s vremenom ispuniti pričama i romanima.

Sade je, pak, kao specifični pripadnik aristokracije, koji je dobar dio života proveo u zatočeništvu, iskusio i one predodžbe ovisnosti, i one slike odbijanja koje nije očekivao rođenjem, te je simboličke prakse organizirao prema danim mogućnostima. Pisanje je Sadeu podarilo jedino oružje, dalo neki autoritet, neku vrst utjecaja na vlastiti život, ali i na druge, povratilo mu uvjerenje da nije samo zatočenik. S druge strane, njegov aristokratski habitus koji „svijet“ mora poštivati poljuljan je i doveden u pitanje srazom sa stvarnošću tamnica, ali i poviješću. Pisanje, po Valdungi, postaje i način da se ponovno ovlada vlastitim životom koji se pretvorio u samoću i njenu pozadinu: brojke, popise, računanja, kronologije, pisma, poslanice, intervencije, koje progoni „tamna strana“, i praznovjerja, i amuleti, i talismani, i strah od ludila inducirano besmislenošću zatočeništva koje je teško nadići intelektom, jer, kako je još davno rekao Richard Hoggart, iluzorno je očekivati od kulture više no što ona može dati<sup>486</sup>. Psihologizacija ili ne, to je i uloga koju on više puta sam izrijekom spominje u korespondenciji.

Govoreći, pak, o pisanju o sebi u 18. stoljeću, Farge (2014:109) naglašava da je uvijek riječ o „želji da se ovlada sobom i nadi da se stupi u odnos s drugim“.

No kako podsjeća Carson (2025:21), „svaki zvuk koji proizvedemo djelić je autobiografije. Ima potpuno privatnu unutrašnjost, a opet mu je putanja javna. Dio unutrašnjosti projiciran prema van. Cenzura takvih projekcija zadatak je patrijarhalne kulture koja [...] dijeli čovječanstvo na dvije vrste: one koji mogu sebe cenzurirati i one koji ne mogu.“

---

<sup>486</sup> Richard Hoggart, *La Culture du Pauvre: Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, uvod i prijevod Jean-Claude Passeron (Pariz, Éditions de Minuit, le sens commun, 1970:372).

Tako žene koje je Sade imao u svom životu, od onih stvarnih, do onih koje je sam izmislio kao pratnju, komadići su zrcala koji sastavljajući i preslagujući komadiće priča stvaraju jedan novi alternativni svijet (još jedna mogućnost shvaćanja posvete ove knjige na početku), „učinkovitu pratnju riječi ispletenih željom za pisanjem“ (Farge 2014:110).

Sade pliva, pluta, uranja u fikciju, imaginarno, maštu, od bajke do gotičkog, od kazališta do glazbe, no umjesto da jednostavno Sadeovu fikciju proglasimo „lošom“, „dosadnom“, „repetitivnom“, „tezičnom“, možemo se zapitati nije li ona, upravo ovim koketiranjem sa svim ostalim, dovela u pitanje ili barem zamutila izvjesnu definiciju same fikcije.

Kada Rancière u *Granicama fikcije (Les bords de la fiction)* na samome početku podsjeća na aristotelovsku definiciju fikcije (iz 9. poglavlja *Poetike*) u odnosu na svakodnevno iskustvo, ne kroz „nedostatak stvarnosti, nego višak racionalnosti“ (Rancière 2017:7), te u odnosu na povijest je smatra „filozofičnijom“, jer govori o mogućnostima povezujući uzroke i posljedice, on naglašava tzv. fikcionalnu racionalnost<sup>487</sup>, *impetus* koji se u 18. stoljeću razrješava na specifičan način.

Osim didaktičnosti koju Sade uvodi u romane i kao obavezni refleks prosvjetiteljstva i kao neku vrst štita od cenzure, Sade sam kroji svoje pismo miješajući u njemu i očekivana uprizorenja libertinstva („sceničnost“), i obaveznu „filozofičnost“ (koja pokazuje i dobru obaviještenost autora i relevantnost njegovih teza), i elemente engleskog gotičkog romana, i baroknost fature i „ukusa“, sve to u svijetu kazališta urlika, krvi i zločina idući sve dalje u istraživanju granica tijela. Ženska su tijela idealna tijela za književnu disekciju, napose u trenutku izloženosti, ranjivosti, koju predstavlja seks. Kako kaže Sade u *Pripovijesti o Juliette*<sup>488</sup>: „Ljubav je fizička potreba; nikada je nemojmo smatrati drugačijom. *Ljubav je*, rekao je Voltaire, *tkanina prirode izvezena maštom*. Svrha ljubavi, njezine želje, njezini užici, sve je fizičko u njoj.“

Jer, Sadeovi romani su i romani eksperimenti mašte koji se naslađuju time da pokušavaju izmisliti uvijek nove varijacije fantazmi koje su, kao i one

---

<sup>487</sup> „Stvorena fikcija je racionalnija od opisane empirijske stvarnosti. I ova je superiornost superiornost jedne temporalnosti nad drugom.“ (Rancière 2017:149). Stvari se događaju kao posljedice vlastite mogućnosti, dok se u povijesti događaju u empirijskom slijedu. No kako podsjeća Darnton, neprestano nas treba poticati da se otresemo lažnog osjećaja poznavanja, familijarnosti s prošlošću, i davati nam doze „kulturalnog šoka“ (1985:4), jer „nikada ne možemo razdvojiti interpretacije i činjenice. Niti se možemo probiti dalje od teksta do neke čvrste i neizbježne stvarnosti izvan njega“ (1985:116).

<sup>488</sup> Sade, *Histoire de Juliette ou les Prospérités du vice*, u: *Œuvres complètes*, sv.8, 1987:531. Vidi Markiz de Sade, *Julijina povest ili Procoati poroka*, preveo Miloško Knežević, u: *Izabrana dela Markiza de Sada*, 5, Beograd, Rad, 1989.

voajerističke kod Prousta, „paradigme fikcionalne radnje kao intrige znanja“ (Rancière 2017:43).

No istodobno, sve ono što se dosad uglavnom psihologiziralo, ponajprije njegov život u zatočeništvu, sada bi se moglo shvatiti u izrazito nepsihološkom smislu kao niz „agresija izvana“ koje „uče odučiti“, što Rancière shvaća kao „vrlinu stvarnog: prisiliti nas da prestanemo zamišljati“ (Rancière 2017:59). Tada dolazi do teze koja je ključna za Sadea:

Ali, prestati zamišljati ne znači prestati se gubiti u iluzornim kreacijama. Ako nas mašta sprječava da vidimo, to nije, kako se uvijek kaže, zato što vodi um daleko od stvarnosti. Naprotiv, to je zato što nam ona unaprijed omogućuje da je posjedujemo. Prestati zamišljati znači prestati posjedovati shemu koja već zna što se predstavlja očima, shemu koja prethodi i naređuje svaki susret. (Rancière 2017:59)

I tu smo, možda, na tragu i perspektive koja bi omogućila drugačije čitanje *paraliterarnog*, *trivijalnog*, pa onda i pornografskog. Rancière (2017:112) ne suprotstavlja istinu i himeru, iluziju, jer tvrdi da je upravo ona „sama istina iskustva“, koja istodobno izjednačava suprotnosti. Jer, izmišljati znači odbiti se susresti s jedinom istinom, onim neizbježnim, kako bi se prigrllilo ono moguće<sup>489</sup>: „Nema smisla suprotstavljati ono što je izmislio jedan mozak onome što je stvarno postojalo. Jer svijet čiju stvarnost mi svakodnevno doživljavamo nije ništa drugo nego prekrivanje prirodnog svijeta onim koji je proizveo ljudski mozak“ (2017:125).

Rancière tako najprije otklanja pitanje „prava na reprezentaciju“, jer je „priča o patnjama koje su podnijeli ljudi obično isprepletana stereotipima koji imaju za cilj ispuniti eksczes (*excès*, i jaz i višak i eksczes) onoga što je doživljeno u odnosu na ono što se može izraziti“ (2017:126).

Jer, kako nastavlja (2017:131), napredak je „ova priča konstrukcija koje su osuđene na propast“, „moć vremena nad prostorom“ koja „preinačuje ovo kretanje u cilj koji se treba dosegnuti“. Takav „model napredovanja“ ima i „model klasične fikcije“ koja uvijek ima cilj, prema kojem se sve ravna još od Aristotela, koje Rancière naziva „načelo peripetije“. Za razliku od toga, „moderna fikcija“<sup>490</sup> u suvremenom dobu više ne podrazumijeva „povezi-

---

<sup>489</sup> Rancière, uostalom, identificira pojavu „novog režima fikcije“ u 19. stoljeću, na primjeru Flaubertove *L'Éducation sentimentale*, kada se ta „nad-racionalnost“ gubi upravo uranjanjem u univerzum svakodnevice i vrijeme dokolice, koje mijenja i temporalnost, koja više nije ulančavanje uzroka i posljedica, nego je, od samog početka, prisutno „u bloku“, kao znak jednog te istog modaliteta postojanja (2017:121).

<sup>490</sup> Nasuprot klasičnoj fikciji, Rancière (2017:131) definira „modernu fikciju“ upravo ukidanjem peripetije, jer vrijeme više „ne ide kraju“, što povezuje s Auerbachovim „bilo kojim

vanje vremena, nego odnos među mjestima. Ali, kako je svako mjesto više stvari odjedanput, i fikcija se gradi kao odnos između nekoliko formi stvarnosti“ (2017:133).

K tome, fikcija, po Rancièreu, implicira „specifičnu mobilizaciju znanja“ koje mora izaći iz uobičajenog „objašnjavanja, odnosno ukidanja“ kako bi istodobno postalo „fikcionalna materija i fikcionalna forma“ (2017:140-141). I ovdje dolazimo do ključne teze koja promiče jednu drugu uporabu znanja, koja istodobno proizvodi i novu vrstu fikcije i novu vrstu zdravog razuma:

Nerazumijevanje nije nedostatak. To je prekid dominantnog načina procesa stvaranja značenja koji neprestano racionalizira rad uništavanja. [...] Ali ovo znanje, koje osuđuje rad uništavanja, ga ne popravlja. Ono i dalje slijedi njegovu logiku, rastvarajući zauzvrat sjaj cvijeća [...]. Moramo znati kako ga ignorirati kako bismo stvorili [...] egalitarnu vezu koja ih održava jedne pored drugih u njihovom jednakom pravu na postojanje, ali ih i obogaćuje pretvarajući ih u prijevode, odjeke i odraze jedne drugih, i u načelu, u druge prijevode, odjeke i odraze *ad infinitum*. To je druga uporaba znanja, koja proizvodi, ne samo novu vrstu fikcije, nego i drugu vrstu zdravog razuma, zdravog razuma koji povezuje bez podređivanja ili uništavanja. (Rancière 2017:140-141)

U takvim koordinatama moguće je, prema njemu, i uključivanje onog isključenog, koje je i „uključivanje u jezik onoga što izmiče tom jeziku“ i „transgresija koja doseže svoju krajnju točku uključivanjem u jezik same nemogućnosti govora“ (Rancière 2017:154). U tom smislu, uvijek je na djelu, kako upozorava Rancière (2017:156), ne stvarnost protiv fikcije, nego fikcija protiv fikcije koja se ne svodi na suprotstavljanje književnosti za elitu i kronike događaja. „Mali životi“, ne samo oni Michonovi (*Vies minuscules*, 1984.), zadobivši neku vrst fikcionalnog dostojanstva, ponavljaju ono što je već zabilježila povijest (prema spomenutom Veyneovom citatu), te „omogućuju fikciji da se igra na gotovo nezamjetnoj granici između ničega i nečega“ (Rancière 2017:160).

Ono zajedničko svima nama, pa i u seksualnom i rodnom ključu, uvijek je „napeti odnos zajedničkog i nezajedničkog, između onoga što se dijeli i onoga što se ne može podijeliti“ (Rancière 2017:170).

Tako je fikcija mjesto koje naglašava tu razliku,

trenutak kada se život odvaja od samog sebe pripovijedanjem samog sebe, pretvarajući se u 'pravi život': život koji nema granica i stoga proturječi

---

trenutkom“ kao načelom fikcije Virginije Woolf, „trenutkom koji više ništa ne gradi, ni ne uništava, koji ne teži nikakvom cilju, nego se beskrajno širi, virtualno obuhvaćajući sva druga vremena i sva druga mjesta. Vrijeme suživota, stečeno velikodušnošću prostora“.

aristotelovskom načelu svake fikcije: načelu da ima početak, sredinu i kraj, te da se kreće od prvog do posljednjeg pomoću usredotočenog lanca uzroka i posljedica (2017:174-175).

Stoga ne treba u fikciji tražiti „didaktičnost“ ili „terapiju“ jer ona je po sebi

ono čime ono *do kuda* („*le jusqu'ou*“) premašuje samog sebe. . [...] eksces („*l'excès*“) fikcije nije iluzija koja nas tješi zbog stvarnosti, ali nije ni vježba virtuoznosti onih vještih. To pripada sposobnosti koju život ima, kod onih najskromnijih i najobičnijih, da nadilazi samog sebe kako bi se brinuo o sebi.“ (2017:186).

Govoreći o onome što se dijeli ili što se ne može podijeliti, čitanje Sadea će redovito postaviti i pitanje ukusa, koje je i povijesno, jer uvijek zrcali i naš estetski senzibilitet, i naše moralne preokupacije, i naš režim osjeta. Od staro-francuskog *taster*, istraživati pipajući, kušajući, ukus je sposobnost koja se hrani našim estetskim, senzornim i imaginarnim susretima. Naš ukus strukturira i naše iskustvo vremena kroz vrijeme, mijenjajući način na koji percipiramo sebe i druge, od averzije i odbacivanja do prihvaćanja. Paul Valéry negdje u *Tel Quelu* kaže da je originalnost stvar želuca<sup>491</sup>, odnosno da je najoriginalnije, sebi najsvojstvenije upravo to da se hranimo drugima, koje ipak treba probaviti. Ukus stvara subjekt koji čita i piše prema ingestiji, gutanju i digestiji, probavi. Nije riječ samo o jeziku, nego i o grlu, želucu i probavnim organima. Igra je i u zrcaljenju, od ukusa do okusa (*goût* na francuskom za oboje), kako bi ova sposobnost i njeni rezultati, dinamični, izoštravali i individualno i kolektivno<sup>492</sup>.

Od abjekcije, sklonosti, ljepote, ružnoće, divljenja, straha do *camp*, kiča, gađenja, opscenosti, vulgarnosti, cenzure, protu-kulture i onog *unheimliche*,

<sup>491</sup> Paul Valéry, *Tel Quel* u: *Œuvres II*, izdanje priredio Jean Hytier, Pariz, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960:677.

<sup>492</sup> Oni, pak, stvaraju kulturne odrednice vrijednosti i određuju kanone i norme. Tako ukus ovisi o društvenim, kulturnim i ekonomskim snagama, slijedi „režim distinkcije“ koji odgovara simboličkom kapitalu. Vidi Pierre Bourdieu, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Pariz, Éditions de Minuit, 1979. No riječ je i o mediju tijela kao problemu senzorne percepcije u smislu osjetila, afekata i emocija, kao i njihovo uvijek problematično pisanje, u kojem se redovito na ovaj ili onaj način ogleda i tumačenje kulturnih dinamika u reprezentaciji i recepciji tijela (danas i identiteta), a sve u svrhu analiza režima estetskog kao utjelovljenih iskustava čitatelja. Tekstovi kao teksture, tkanja, govore i o mogućnosti reprezentacije, kao i onog što se ne da predstaviti ili prevesti (*l'intraduisible*), koji je dobio i svoj rječnik, koji je priredila francuska akademkinja Barbara Cassin 2014. godine. Praktične, političke, tehničke ili ideološke nemogućnosti naizgled su putevi koji ne vode nikuda, no mogu djelovati kao provokacije i/ili poticaji, kao neostvareni potencijal, čak i kao *mistranslation*.

Sade, koji je školska definicija *acquired taste*, može biti i prizma pomoću koje uviđamo i da je ukus palimpsest, *performance*, koji može biti i subliman, i groteskan, za čime je žudio i Hugo. On može biti i platforma za testiranje više ili manje svjesno prihvaćenih tehnika procesuiranja i prijenosa informacije, danas kao kontakt i interakcija čovjeka i tehnologije u različitim stupnjevima hibridizacije, u vrtlogu utopija, distopija i fikcija.

No jedini odgovor na fikciju je fikcija. Jedini mogući izlazak u okviru književnosti jest književnost. Ponekad i poezija.

Stoga, umjesto svakojakih prisvajanja, svojatanja ili transpozicija, od Jarryjevog *Surmâlea* (1901.)<sup>493</sup> nadalje, možda je rješenje pokazati da Sadeovo naslijeđe može zaživjeti i u posve drugim naglascima. Ne više Sadeovim, abruptnim, odnosno odrješitim, osornim riječima privilegiranog (danas sveprisutnog *entitled*), nego u potezima pjesnika René Chara.

Od erotskog/pornografskog do poetskog, i to manje u onim tekstovima jasno posvećenim Sadeu, od *Hommage D.A.F. de Sadeu* (*Hommage à D.A.F. de Sade*) iz 1931., ili pjesme *Sade, ljubav najzad spašena od blata neba, ovo će naslijeđe dostajati ljudima protiv gladi* (*Sade, l'amour enfin sauvé de la boue du ciel, cet héritage suffira aux hommes contre la famine*)<sup>494</sup>, suviše obilježenima nadrealističkim notama<sup>495</sup>, a više u pjesmama u kojima možemo nazrijeti, naslutiti nešto što nije imenovano. Primjerice, iz jedne od prvih u izdanju *Pléiade*, „*Vérité continue*“:

[...] Mjerimo dubinu  
Po uzburkanim konturama bedara

Nijema krv koja oslobađa  
Vraća kazaljke sata unatrag [ali i: Naopako zaokreće igle, „*Tourne à l'envers les aiguilles*“]  
Vraća ljubav bez da je čita.<sup>496</sup>

Ako Veyne utvrđuje da je Char „sadovski“ pjesnik, Marty tvrdi da je on i „sadistički“ pjesnik, jer nije samo „model a-teologije“, nego je prisutan u samoj slici uživanja (1990:255). O tome svjedoče stihovi iz zbirke *Le Marteau*

---

<sup>493</sup> Vidi Paul Audi, „*Génie féminin*“ u: *De l'érotique*, Pariz, Galilée, 2018:157-209.

<sup>494</sup> René Char, „*Sade, l'amour enfin sauvé de la boue du ciel, cet héritage suffira aux hommes contre la famine*“, u: „*Poèmes militantes*“, *Le Marteau sans maître suivi de Moulin premier*, u: *Œuvres complètes*, Pariz, Gallimard, 1983:40.

<sup>495</sup> Sade i Lautréamont nisu neizostavna referenca samo Blanchotu, nego prethodno i Bretonu (*Nadrealistički manifest*) i Éluardu (*Donner à voir*).

<sup>496</sup> René Char, „*Vérité continue*“, u: „*Arsenal*“, *Le Marteau sans maître suivi de Moulin premier*, u: *Œuvres complètes*, 1983:7.

*sans maître* (1934.)<sup>497</sup>, koji su izbačeni iz izdanja 1945.: „Nauči me ubijati, naučit' ću te uživati“<sup>498</sup>.

Dapače, i onkraj Sadea i sadovske ideologije u nadrealizmu, Char neprestano iskazuje neku vrst okrutnosti pjesnika prema svom modelu, sadizam koji Marty (1990:256) identificira u pjesmama koje se najčešće čine kao posve „čiste“ ljubavne pjesme. Primjerice, „*Lettera amorosa*“, prva pjesma zbirke *La Parole en archipel* (1952. – 1960.), u kojima voljeno biće kao da nestaje pred jezikom, kao da se drugi rastvara u „anonimnoj mnoštvenosti riječi“ (1990:257)<sup>499</sup>. Kao da je pjesma jedini način da se ženu zgrabi, ogoli njeno tijelo, da bi se osigurao da ju može uhvatiti, ščepati. Pisanje tako pokazuje svoju nasilnost, a pjesma postaje i sadovska, i sadistička: pjesma podaje pismu uživanje koje nadilazi ono moguće, u perverznoj fantaziji napokon posve dostupnog tijela. Tako i pisanje, po Martyju (1990:259) postaje erotska praksa, jedini prostor gdje se želja može u potpunosti ispuniti i trajati ne jenjavajući.

Najlakše je citirati Chara. „Partage formel, I“<sup>500</sup> kaže:

Mašta se sastoji od protjerivanja nekoliko nepotpunih osoba iz stvarnosti kako bi se, iskorištavanjem čarobnih i subverzivnih moći želje, postigao njihov povratak u obliku potpuno zadovoljavajuće prisutnosti. To je tada neutaživa nestvorena stvarnost.

Tako žena tek u pjesmi postaje „potpuno zadovoljavajuća prisutnost“ (1983:155). Ili citat iz pjesme u prozi „*Biens égaux*“: „Evo te naga i među svima najbolja samo danas dok prelaziš prag grube himne“<sup>501</sup>.

Geste<sup>502</sup> koju smo pokušali opisati kod Sadea, da ne govorimo samo o tekstovima, nego i o njegovim učincima, koji se upisuju u književnost,

<sup>497</sup> René Char, *Le Marteau sans maître*, Pariz, Librairie José Corti, 1934:63 u: Marty 1990:256.

<sup>498</sup> Mogli bismo dodati još neke primjere, kao ilustraciju, samo iz iste zbirke, *Le Marteau sans maître suivi de Moulin premier*: „*Artine*“ (1930.), koja završava rečenicom: „Pjesnik je ubio svoj model.“ (1983:19), ili pjesme koje već naslovom daju naslutiti tematski krug („*La luxure*“ 1983:34, „*Vivante demain*“ 1983:36, „*L'Historienne*“ 1983:39, „*Le supplice improvisé*“ 1983:41, „*Cruauté*“ 1983:41, „*Moulin premier*“ XIII, XIV, 1983:65).

<sup>499</sup> Char spominje iris, cvijeće kojem daje drugo značenje, kao „pastiš alegorijske pjesme“ (Marty 1990:257). Vidi za ruže kod Sadea, posebno u *Pripovijesti o Juliette*, Maja Zorica Vukušić, « So much for pathos' – 'Cueillir des roses au milieu des épines' (Barthes et Sade) » u: Nenad Ivić, Maja Vukušić Zorica (ur.), *Roland Barthes: Création, émotion, jouissance*, Pariz, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », n° 274, 2017:99-115.

<sup>500</sup> René Char, „Partage formel, I“ u: „*Seuls demeurent*“, *Fureur et mystère*, 1983:155.

<sup>501</sup> René Char, „*Biens égaux*“ u: „*Le Poème pulvérisé*“, *Fureur et Mystère*, 1983:251.

<sup>502</sup> Vidi Maja Zorica Vukušić, *André Gide: les gestes d'amour – l'amour des gestes*, Pariz, Éditions Orizons, 2013.

kao znak rada teksta, istodobno svjedoče i o energiji, tehnici, primjeni, misli u procesu i njenom rezultatu. Jer, gesta („*un geste*“), prema Nancyju (2009:50)<sup>503</sup>, ima ponajprije: „imanentno značenje, to jest bez izlaska iz znaka prema označenom, [...] značenje ponuđeno izravno tijelu, izravno tijelu koje manje postaje aktivno, učinkovito ili operativno, nego što se prilagođava pokretu (*motion*) – i emociji – koju prihvaća, a koja dolazi iz daleka, onkraj njene funkcionalne tjelesnosti“.

Tako se na kraju vraćamo pjesmi, nakon što smo je na početku uveli posredno, preko talijanskog prijevoda Sadea u stihove, koja ne donosi neprestano opsesivno ponavljanje erotskog rituala, nego povezuje, ne *onkraj* erotizma, nego *polazeći od* erotizma, pitanje želje s ontološkom enigmom koju obuhvaća i koju paralelno daje, a koja bi se možda najjednostavnije mogla nazvati prisutnošću.

No zašto ovdje citirati Chara umjesto njegovog prijatelja Bataillea, koji erotizam vidi kroz prizmu nepoznatog, propasti, ekscesa? Jer erotizam kod Chara poezijom nadilazi moralna bičevanja, „hrabrost“, ekshibicionizam, Batailleov i-moralizam, odnosno, sve što može postati i dirljivo, ali i smiješno, sve ono potisnuto, sve ono što se može podvesti pod perverziju<sup>504</sup>, odnosno parodizaciju sadovskog ceremonijala.

To je možda i jedino rješenje koje se može ponuditi onoj diskontinuiranoj želji, njenim padovima, njenim nedostatnostima, koji toliko uznemiruju Bataillea i njegovu posve cerebralnu opsjednutost erotizmom. Isto tako, pitanje same prisutnosti se interpretira kroz želju, kao i nastojanje da riječ kaže nešto što napokon može nešto učiniti u proživljenom. Ako je Charovo pjesništvo, ili pjesništvo uopće, kao jedna od umjetnosti, pjesma želje, njen govor o prisutnosti ne može se svesti na neku vrst diskurzivne meditacije. Jean-Luc Nancy u „*Nostalgie du père*“ (*Cruor*, 2021:121) tvrdi da pjesma nije igranje jezikom na samom rubu značenja, nego prije otvaranje mogućnosti smisla, koji nije onkraj značenja. Prisutnost, pak, kod Chara, nije tek „otjecanje“, pasivni odlazak, odsutnost, tjeskoba pred onim nedostatnim u jeziku, onim što nedostaje da bi se imenovala stvari. Stoga ovo upisivanje želje u pjesmu ovu potonju pretvara u nosioca smisla koji prethodno nije postojao, te koji se više nikada neće poslije ponoviti, jedna vrst jedinstvenog govora, „*dire*“ – Nancy govori o „značaju svakog značenja budući da on uvijek tek dolazi“ (2021:121), kojeg se može nazvati znanjem u nedostatku bolje riječi,

---

<sup>503</sup> Jean-Luc Nancy, *Le Plaisir au dessin*, Pariz, Galilée, 2009.

<sup>504</sup> Jean-Luc Nancy, u tekstu „*Supplice*“ (*Cruor*, Pariz, Éditions Galilée, 2021:69), dodaje ovu ideju onog „previše“, koju identificira kod Artauda („*L’existence elle-même est une idée de trop*“ u: Artaud, *Œuvres*, Pariz, Gallimard, 2004:1385) i Bataillea („*Le moi n’est libéré que hors de soi*“ u: Georges Bataille, *Œuvres complètes*, Pariz, Gallimard, 1973, V:88).

a koji je sama prisutnost koja čeka uvijek novog čitatelja, ili smisao koji je prije svega, po Nancyju, „tonalitet – napetost, vibracija, infleksija ne samo glasa kao akustičnog fenomena, nego glasa kao dirnutog tijela“ (2021:121) čitatelja.

Stoga Sadeove žene jesu „žene za sve“, ali ne u smislu reifikacije, ni glorifikacije, nego kao likovi čija uvjerenja, i konvencionalna (Justine), i libertinska (Juliette), on jednako osporava, kao i svoja vlastita, u njihovim pretenzijama na univerzalnost. On, i kao autor, i kao glas, izjednačava svoja uvjerenja s onima svojih ženskih likova svodeći ih tek na raznorodne diskurse opravdavanja. Rijetka je takva otvorenost, i ne samo kod Sadea koji je podario ime sadistu. No, Sade postavlja i pitanje: do kuda može ići individualna sloboda, uništavanje predrasuda? Je li „perverzija slobode“ (Lilti 2019:346) opcija? Pretvaranje drugih u instrumente vlastitih hirova? Sade je stvorio dva ženska književna lika iznikla u njegovoj mašti koja su i on, ali i mnogi drugi nakon njega pretvorili u simbole ili znakove ovoga ili onoga. Voljeli bismo da više izopačenih pojedinaca možemo optužiti samo za takvo što. Moći ćemo ga uvijek optužiti i za retoričnost, i za pompoznost, i za parodičnost, i za ironičnost (u tretiranju ozbiljnih tema kao što je ubojstvo), i, konačno, za loš ukus, za grubost, za sirovost – „idées un peu fortes“, kako sam kaže, da bi dodao: „što nas to briga? Nismo li stekli pravo da sve kažemo?“<sup>505</sup>

No već nas je Georges Bataille upozorio u *La Littérature et le Mal*<sup>506</sup>, da „ništa ne bi bilo uzaludnije nego shvatiti Sade *doslovno*, ozbiljno“. Jer, onkraj nasljeđivanja, radikalizacije, ili kritike prosvjetiteljstva, ono što nas i danas može zagolicati kod Sadea je, s jedne strane, nesigurnost interpretacija, a s druge, ova igra s pragom tolerancijom čitatelja, kao i u svakoj pravoj grozomornoj priči, koje smo spominjali na početku. I upravo se u ovoj točki sastaju te priče s početka, od krimića do psiholoških thrillera, i Sade, u točki preispitivanja sebe i svojih vlastitih granica. Tako da Sade može u neku ruku biti i naš predak, ali i dijete koje se uvijek iznova rađa, kao plod porođajnih muka suvremenog doba.<sup>507</sup>

<sup>505</sup> Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, izdanje Yvon Béalval, Pariz, Gallimard, 1981:237.

<sup>506</sup> Georges Bataille, „Sade“ u: *La Littérature et le Mal*, Pariz, Gallimard, 1957:128.

<sup>507</sup> Iako je figura pisca, koji je i izmišljen, posve drugačija, čini nam se da François (Élie-) Corentin iz Michonovog romana *Jedanaestorica* (Pierre Michon, *Les Onze*, Pariz, Gallimard, folio 2014 (2009):47-48) uspješno fiktionalno, konstrukcijom povezuje prošlost i sadašnjost, naš pogled i ono što znamo iz prošlosti. Vidi i Philippe Sarrasin Robichaud, „*Les Onze* (2009) entre le trompe-l'œil et le silence du petit moment irréversible“, u: *Fabula / Les colloques, L'âge classique dans les fictions du XXI<sup>e</sup> siècle* (ur. Myriam Tsimbidy, Elise Pavy, Françoise Poulet, Arnaud Welfringer), URL: <http://www.fabula.org/colloques/document6175.php>.

Ako bi ovaj proces lomljenja, preispitivanja, sumnje kako bi se došlo do razrješenja trebalo nekako kontekstualizirati, ne samo zbog markiza de Sadea, nego i zbog Justine koja do promjene nikada nije došla, te zbog Juliette koja je samo preuzela tuđu (mušku) ulogu zaodjenuvši ruho libertinca, onda bismo rekli da Sadeove žene, osobito ove dvije sestre, potencijalno, virtualno žive i danas, u nekim drugim *analogonima*, ali da njihove priče uvijek imaju mogućnost novog čitanja.

Ubojice smo našli u fikciji, kao i divove, gadove i otpadnice, s kojima se nismo identificirali. No možda smo, za vrijeme čitanja, proživjeli i preživjeli spomenuto balansiranje nesigurnim interpretacijama i vlastitim pragom tolerancije, da bi, u grotlu pakla, iskusili i nešto pozitivno, na što će nas podsjetiti početak jednog od posljednjih tekstova jednog posve različitog, američkog pisca, Francisa Scotta Fitzgeralda, *The Crack-Up*:

Of course all life is a process of breaking down, [...]. [...] the test of a first-rate intelligence is the ability to hold two opposed ideas in the mind at the same time, and still retain the ability to function. One should, for example, be able to see that things are hopeless and yet be determined to make them otherwise.<sup>508</sup>

---

<sup>508</sup> Francis Scott Fitzgerald, „The Crack-Up” u: *The Crack-Up*, Richmond, Surrey (UK), Alma Books Ltd., 2018:58-64. Spominje ga i Canguilhem (2002:99).