

**Markiz de Sade
i žene žedne žara**



Maja Zorica rođ. Vukušić

Markiz de Sade i žene žedne žara

Izdavač
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Za izdavača
Domagoj Tončinić

Recenzenti
Nenad Ivić
Mirna Sindičić Sabljo

Urednica područja
Tatjana Peruško

Lektorica
Đurđica Vitković

Dizajn naslovnice i grafičko uređenje
Marko Maraković

Slika na naslovnici
Cottobro/Pexels

Godina tiskanog i elektroničkog izdanja
2026.

<https://doi.org/10.17234/9789533793207>

ISBN:
978-953-379-320-7 (PDF)
978-953-379-321-4

CIP zapis je dostupan u nacionalnom skupnom katalogu knjižničkog sustava Bukinet (katalog.bukinet.hr) pod brojem 991005965409709366.

Ova knjiga je nastala u okviru institucionalnoga istraživačkog projekta Književno znanje (LIBAR - NPOO 1034) Filozofskog fakulteta u Zagrebu koji financira Europska unija – NextGenerationEU.

Izneseni stavovi i mišljenja samo su autorova i ne odražavaju nužno službena stajališta Europske unije ili Europske komisije. Ni Europska unija ni Europska komisija ne mogu se smatrati odgovornima za njih.



Financira
Europska unija
NextGenerationEU



Djelo je objavljeno pod uvjetima Creative Commons Autorstvo-Nekomercijalno-Bez prerada 4.0 Međunarodne javne licence (CC-BY-NC-ND), koja dopušta korištenje, dijeljenje i umnažanje djela, ali samo u nekomercijalne svrhe i uz uvjet da se ispravno citira djelo i autora, te uputi na izvor. Dijeljenje djela u prerađenom ili izmijenjenom obliku nije dopušteno.

***Markiz de Sade i
žene žedne žara***

Maja Zorica rođ. Vukušić

FF press

Zagreb, 2026.

Sadržaj

Žene žedne žara ili protaza (glazbena sugestija: Mizar, Devojka od bronza)	9
Uzburkavanje voda... (glazbena sugestija: Paganini, Caprice 24 u A-molu, Jascha Heifetz)	21
L'état des lieux, stanje na bojnopolju (glazbena sugestija: Rammstein, Sonne)	35
O ženama i ženskom, žene i ostali (glazbena sugestija: Marilyn Manson, Man that you fear) ...	43
Legenda o markizu de Sadeu u 18. stoljeću – od javnog mnijenja do prava (glazbena sugestija: Georg Friedrich Händel, Oh, the pleasure of the plains!, HWV 49, 1.čin, Boston Early Music Festival)	53
Prostori želje: gotičko (glazbena sugestija: Cranberries, Zombie)	63
Mračna ženska sudbina? (glazbena sugestija: David Holmes, No more time outs, 1998., Out of sight)	75
Od scene do teatra i natrag: spektakularno (glazbena sugestija: Rameau, Les Indes galantes, Danse du Grand Calumet de la Paix)	81
Barok i karnevaleskna cuccagna (glazbena sugestija: Marin Marais, Les Folies d'Espagne)....	93
„Ozbiljna“ i „neozbiljna“ pornografija (glazbena sugestija: Nine inch nails, Closer)	103
Reakcija ženskog, feminizam i queer studies (glazbena sugestija: Linking park, Faint i Depeche Mode, A Pain that I'm used to)	123
Angela Carter, <i>The Sadeian Woman</i> i kulturalna povijest (glazbena sugestija: Johnny Cash, Hurt)	141
Sadeova „neozbiljnost“? (glazbena sugestija: Archangelo Corelli, Folia, op. 5, No.12).....	153

Zbog koje bi glazbe probljedio Sade? (glazbena sugestija: Michel Sardou, Je vais t'aimer)	163
Što čitateljica traži u Sadeu, ako ne užitak? Lutci i igračke (glazbena sugestija: Klaus Nomi, Cold song)	183
Vanity Fair iliti tko je tko (glazbena sugestija: Tori Amos, '97 Bonnie And Clyde)	197
<i>Da capo</i> – Što s fikcijom? (glazbena sugestija: Carlos Varela, Una palabra)	223
Epilog (glazbena sugestija: PJ Harvey, Down By The Water)	237
Bibliografija	239

L'art, répond-il, c'est couper dans le couper.

Secare.

C'est le sexuel qui est au cœur du geste de l'art.

Sectio.

Sexus. (Quignard 2017:20)¹

Posvećeno svim alternativcima

Ove pričice mogu se čitati pomalo kao pornografija.²

¹ Pascal Quignard, *Une journée de bonheur*, Pariz, Arléa, 2017:20.

² Od Hugo do Barthesa, odnosno od knjige koju se čita kao knjigu pokojnika (Victor Hugo, „Predgovor“ *Les Contemplations* (Pariz, Nelson Éditeurs, 1856/1911:5) do knjige koju se čita kao da ju je napisao fiktionalni lik (*Roland Barthes par Roland Barthes*) ili od Magrittea do Foucaulta („Ceci n'est pas une pipe“), onaj tko piše će se ograničiti na opći naputak: ova knjiga treba se čitati ili kao kratka priča ili kao pornografija. Svatko će pročitati što ga zanima, a rijetki će je pročitati od korica do korica, oni koje ipak zanima cjelina koja je od romantičara više od zbroja dijelova ili oni koji imaju kompulzivni problem da uvijek moraju dovršiti knjigu koju započnu. Voljeli bismo misliti da će tako čitatelji moći stvoriti i različite slike o ovim crticama.

Žene žedne žara ili protaza

(glazbena sugestija: Mizar, Devojka od bronza)

7 svečujno siktanje zmija za pomamnim ženama [...]

(Drago Ivanišević, „Hegezija u ogledalu jutra“)

Every night and every morn

Some to misery are born.

Every morn and every night

Some are born to sweet delight.

Some are born to sweet delight,

Some are born to endless night.

We are led to believe a lie

When we see not thro' the eye

Which was born in a night to perish in a night,

When the Soul slept in beams of light.

(William Blake, „Auguries of Innocence“)³

Svaka znanstvena monografija na početku pojašnjava odabir izvjesne teme, njenu relevantnost za znanstveno područje, a neizravno i interes znanstvenika. Ili, pametnije rečeno, ponavljajući Derridine riječi, može se reći da je uvod zavođenje (Derrida 1990:110)⁴. Ili književnije, citirajući Shakespeareovog *Julija Cezara* „The storm is up, and all is on the hazard“ (V, 1).

³ William Blake, „Auguries of Innocence“, u: *Poems*, pripremio Dante Gabriel Rossetti 1863. Blakeov citat upotrijebila je i Agatha Christie za svoj roman *The endless night* 1967. Odabir ovog citata bit će rasvijetljen kasnije, kao u svakom krimiću, no možda je sada dovoljno reći da je to knjiga i mogućeg ludila i halucinacija, koje sve dovode u pitanje, te diskurs prebacuju u onaj poznati „l'indécidable“ kao tekst ubojice, lažljivca ili luđaka, te naglašavaju još jednu zakonitost podžanra krimića *roman policier d'énigme*, a to je nepoštenje („mauvaise foie“, „bad faith“) pripovjedača (Bayard 2008:80). Romani Agathe Christie, po Bayardu (2008: 96), pokazuju „teškoću interpretiranja, koja je najprije teškoća da se odluči što interpretiramo“.

⁴ „Uvod ne smije nametati, ne smije ulaziti u tekst, a zasigurno ga ne smije preopteretiti čitanjem. Uvesti znači zavesti. Zavesti tekst, naravno, a ne čitatelja, odvući čitatelja od samog sebe, ali tek toliko da ga ponovno iznenadi, blizu svom sadržaju, koji se uvijek može otvoriti kao ni iz čega: iz središnje praznine, iz uznemirujuće površnosti, iz strogog 'ponora'“ (Derrida 1990:110-111).

Osobno vjerujem da bi znanstvenik trebao biti znatizeljna osoba koja po definiciji ne bi smjela biti jednoobrazna⁵. U tom smislu, čini mi se da se on nužno treba zanimati i za ono nebitno, razvidno, svakodnevno, bezvezno. Ono što nazivam i svojim „pravom na glupi dan“ nakon sveg onog ozbiljnog, kako bi rekao pokojni profesor Solar, dostojnog i dostojanstvenog, možda očekivanog i odraslog. Ova je knjiga i oklada protiv Rolanda Barthesa koji, u svom posljednjem tekstu⁶, onome koji je ostao u njegovom piscem stroju kada je stradao u Rue des écoles (čiji su kraj fikcionalizirali mnogi, sve do Thomasa Clerca), tvrdi da nikada ne uspijevamo govoriti o onome što volimo. Smatram da znanstvenik, ili netko tko se prije nazivao intelektualcem, može uredno i treba upražnjavati i „glupe“ aktivnosti. Moj „slatki grijeh“ su krimići, psihološki trileri, teški, grozni, gadni i morbidni, te po mogućnosti ili izrasli na temelju istinitih događaja, ili rođeni u maštama pojedinaca. Što gori, meni bolji, u svim mogućim oblicima⁷. Dapače, to je i jedini „trash“, kič, trivijala koju upražnjavam. Neki bi rekli, znak lošeg ukusa, ma koliko on imao i društvenu, i katarzičku ulogu. No, ovdje nije riječ ni o projekciji, ni o identifikaciji. Dapače, ovdje je riječ o činjenici da pratimo onog *drugog*, sa sigurne distance, ne želeći postati on, ali sudjelujemo u artikulaciji osjeta i smisla. Uranjanje u neku drugu stvarnost ne znači bijeg iz vlastite, nego mogućnost koju nudi književnost, i umjetnost uopće, da čovjek u jednom životu proživi mnoštvo života. Da knjiga bude događaj u životu, malo podsjećajući na Balzaca, koji navodno na odru, prije smrti, kaže „Dovedite mi Bianchona!“⁸, da knjiga bude iskustvo, i mišljenja, i osjećaja, susret s pitanji-

⁵ Jedan od citata mogao bi biti onaj Michela Foucaulta iz teksta „Maskirani filozof“ („Le philosophe masqué“, razgovorom s Christianom Delacampagneom u: Michel Foucault, *Dits et Écrits IV, 1980-1988*, Pariz, Gallimard, 1994:923/*Dits et Écrits, II, 1976-1988*, Pariz, Gallimard, „Quarto“, 2001:927): „Sanjam o jednom novom dobu znatizeljne. Imamo tehničke mogućnosti za to; želja je ovdje; stvari koje se trebaju znati beskrajne; ljudi koji mogu raditi ovaj posao postoje. Od čega patimo? Onog suviše malo: uskih, skučenih kanala, gotovo monopolističkih, nedovoljnih“.

⁶ Roland Barthes, „On échoue toujours à parler de ce qu'on aime“ u: Roland Barthes, *Œuvres complètes, V, Livres, textes, entretiens, 1977-1980*, Pariz, Éditions du Seuil, 2002:906-914.

⁷ Ma koliko grozno ovo zvučalo, u Francuskoj je već 2014. izdan *Ljubavni rječnik crne kronike* (Didier Decoin, *Dictionnaire amoureux des faits divers*, Pariz, Plon, 2014.). Postoji niz ovih „ljubavnih rječnika“, pa su već i crtice iz crne kronike pronašle svoje.

⁸ Mit kaže da je Balzac umirući 1850. godine naredio da mu pozovu Bianchona, liječnika iz njegove *Ljudske komedije*, što se koristi kao ilustracija teze da je bio posve uronjen u fikciju, odnosno da nije razlikovao svoju fikciju od stvarnosti. Često se krivo navodi da Balzac zaziva da mu dovedu Césara Birotteaua, još jednog od njegovih likova (*Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau, Marchand parfumeur Adjoint au maire du deuxième arrondissement de Paris, chevalier de la Légion d'honneur, etc.*), koji se obogatio stvaranjem kozmetičkih proizvoda, napose parfema.

ma i mogućnost gotovo beskonačnih pokušaja tumačenja. Paul Veyne u svojoj knjizi *Le quotidien et l'intéressant*⁹ govori o „nezainteresiranom interesu“ (1995:16), odnosno radoznalosti prema onom zanimljivom (1995:67).

Ako se prisjetimo povjesničara Carla Ginzburga, možda je to pomalo, pored svega ostalog, i profesionalna deformacija filologa¹⁰, pod uvjetom da ne postanemo nalik Gombrowiczevom pripovjedaču iz romana *Kozmos*, Witoldu, koji se, zajedno sa svojim riđim, „ribolikim“ prijateljem, studentom Fuksom, oda ludilu interpretacija¹¹ sitnica i tričarija kao znakova neke skrivene istine.¹²

To je dio i onog „shizoidnog“ dijela zvanja filologa koji uvijek nanovo pokušava, a uvijek ostane nešto o čemu se može (drugačije) misliti. Tajna ostaje netaknuta i pred njom smo svi jednaki. To je možda meni najljepši dio profesorskog posla, to potencijalno zrno demokratičnosti, ujednačavanja pred tekstom, ma koliko sladunjavo to zvučalo.

S vremenom sam shvatila da poznajem mnogo žena koje su nalik meni, odnosno, da ovakve opsesije krimićima ili morbidnim pričama dijelim s dobrim dijelom ženske populacije. Logika stvari na prvi pogled proturječi takvoj tezi, što mi je dalo za misliti.

⁹ Paul Veyne, *Le quotidien et l'intéressant, Entretiens avec Catherine Darbo-Peschanski*, Pariz, Hachette Littératures, Histoire/Pluriel, 1995.

¹⁰ Povjesničar Carlo Ginzburg, još 1980. u članku „Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice“ (*Le Débat, histoire, politique, société*, n° 6, Pariz, Gallimard, 1980:3-44) postavlja temelje jedne kulture traga koja počiva na intelektualnoj budnosti i sposobnosti subjekta da primijeti ono što nitko dotada nije mogao vidjeti. U tu svrhu gradi povijesnu paralelu između liječnika i povjesničara umjetnosti iz 19. stoljeća, Giovannija Morellija, koji je *Usnulu Veneru* iz 1508. pripisao Giorgioneu, a koju se dotada smatralo djelom Tizijana, te figure detektiva u kriminalističkom romanu Edgara Allana Poea i Conana Doylea (pripovijetke *Kartonska kutija* iz 1892.). Ove Ginzburgove paralele i približavanja omogućuju mu da identificira „paradigmu traga“ prisutnu već stoljećima u više znanstvenih područja, najprije u filologiji, ali i psihoanalizi, jer i sam Freud govori o Morellijevom radu, i to prije nego je formalizirao psihoanalitički pristup, što potvrđuje i tekst iz 1914. „Michelangelov Mojsije“, koji je na francuski preveden 1927. (Sigmund Freud, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Pariz, Gallimard, 1972: 102-103).

¹¹ Kao kuriozitet može se spomenuti klasik psihijatrije, knjigu *Les Folies raisonnantes. Le délire d'interprétation* Paula Sérieuxa i Josepha Capgrasa iz 1909. koji su opisali kliničke kriterije sistemskog i sustavnog interpretacijskog delirija, te su inzistirali na jasnoći misli i logici pacijenta.

¹² Ovaj bi roman također bio dobar materijal za ispitivanje kategorije znanja u književnosti, kao roman koji je gotovo krimić, kao neka vrst sive zone između stvarnosti i fikcije gdje čovjek, suočen s tajnom, enigmom, prelazi put od stvarnosti do fikcije i natrag. Dapače, na kraju ispada da fikcija prefigurira stvarnost jer Witold otkriva leš obješenog čovjeka, Leninovog muža, a čitatelj ne saznaje je li riječ o ubojstvu ili samoubojstvu.

Kako funkcioniraju ove poluge fascinacije, zadivljenosti¹³? Uostalom, i pridjev „sidérant“, zadivljujući, dolazi od lat. *siderare*, odnosno *sidus*, *sideris* (konstelacija, zvijezda) kao neka vrst zloslutnog utjecaja zvijezda, te posljedčno i paralizuje intelektualnih funkcija, jedna vrst emocionalne petrifikacije u susretu s opasnošću ili novinom koja blokira naše reakcije. No, etimologija nam je ovdje potrebna i zbog metaforičke vrijednosti: kada mornar utvrdi da nedostaje zvijezda, on osjeća i razočaranje, i žaljenje, te dobiva želju da ju ponovno pronađe, što na latinskom daje *desiderare*, francuski *désirer*, željeti. Čovjek želi jer je izgubio svoj zvijezdu.

Iako su se o želji ispisane stranice i stranice u okviru teorije, književnosti i filozofije, ona nas u ovom trenutku zanima kao fascinacija koja nas odvlači u čitav labirint pretpostavki i interpretacija, nešto što bi moglo značiti i da, iako svaki put kada otvorimo ormar ne nađemo u njemu leš, potencijalno uvijek postoji neka ladica koju se treba otvoriti. Želja, po sebi, ne zahtijeva *znanje*. S njom se suočavaju, na ovaj ili onaj način, više ili manje uspješno svi smrtnici – u hrvatskom bi rekli ono dvojbeno „mali ljudi“, a u francuskom, u familijarnom registru, „vulgum pecus“, svjetina neznalica, nastala kao krivi kalk od Horacijevog „servum pecus“.

No, još je nešto posrijedi.

Većina nas se teško zadovoljava tautološkim dokazom koji nam daje stvarnost, a to je da ona jest to što jest, što pokazuje filozof Clément Rosset u knjizi *Stvarnost i njezin dvojniki, Esej o iluziji (Le Réel et son Double, Essai sur l'illusion)*¹⁴. Odnosno, stvarnost nije ono što jest, jer, iako ona nema što reći, mi je neprestano tumačimo, ma koliko (ne)vjerojatna bila, kao da možemo spoznati stvarnost bez nekog gledišta, trunke osobne perspektive. No, na nesreću po nas, kako je pokazao Rosset, stvarnost je uvijek radikalno jedinstvena jer je uvijek samo točka kontakta, susreta *hic et nunc* jednog subjekta, svijesti, sa stvarima. Stoga se ona stvarno toliko iscrpljuje u svojoj jedinstvenosti da o njoj možemo reći samo da postoji. Pokušavajući opisati ono stvarno, Rosset precizira da je ono „idiotsko“ u smislu grčkog korijena *idiotes* koji označava ideju jedinstvenog ili posebnog¹⁵, jer je, po njemu, najkrhkija upra-

¹³ Barthes u *Kritičkim esejima (Essais critiques)*, kada govori o strukturi crtice iz crne kronike („Structure du fait divers“ u: Roland Barthes, *Œuvres complètes, II, Livres, textes, entretiens, 1962-1967*, Pariz, Éditions du Seuil, 2002: 442-451), govori o čuđenju kao nužnom uvjetu, koje uvijek implicira neku vrst nelagode, nelagode kauzaliteta („kauzalne devijacije“), pred bilo čim što je na marginama tzv. prirodnog.

¹⁴ Clément Rosset, *Le Réel et son double, Essai sur l'illusion*, Pariz, Gallimard, „Folio essais“, 1993.

¹⁵ Idiot je tako netko tko nikada ne sumnja, tko se nikada ne preispituje, kome stvarnost ima samo jednu jedinu dimenziju. Svijest mu toliko prihvaća stvarno da nema mjesta za pitanja,

vo ljudska sposobnost da prizna stvarnost, da prihvati bez pogovora „imperativni prerogativ stvarnog“.

Postoji i inherentna opasnost tautologije, cirkularnog mišljenja koja istodobno pokazuje i granice psihologije i opasnosti kojoj nas ona izlaže: da vjerujemo da postoji objašnjenje kada postoji samo opis, deskripcija.

S druge strane, zločin je uvijek moguć, odnosno svi ga imamo mogućnost počinuti. Stoga se zločin nekima čini „fundamentalno *demokratskim*“ (Roux, Roux 2023: 29), te dovodi u pitanje naš „klasifikacijski“ duh, našu maniju psihološkog i sociološkog etiketiranja koja je uvijek plod pokušaja razumijevanja.¹⁶

Obično se u tom slučaju zaziva naša radoznalost koja bi potekla iz želje za anormalnim, nelagodnom koja nas može odvojiti od trivijalne svakodnevice. No, taj je argument tautologija, odnosno upotrebljava kao argument ono što nastoji objasniti. Možda nam ponovno može neki trag dati etimologija: *curiosité* od *cure*, briga (i „kura“), što znači da i u starofrancuskom već riječ upućuje na budnost, stanje suprotno ravnodušnosti, odnosno poticanje želje za razumijevanjem, smislom, znanjem i da se, svjesno ili nesvjesno, možemo složiti po pitanju onoga što može pretendirati na status istine. Tako svaki zločin dovodi u pitanje ono istinito u smislu gotovo filozofskog testiranja kroz testiranje ideje istine.¹⁷

Jer, zlo, nepravda i patnja predstavljaju, osim moralnog skandala, ono nerazumljivo, neshvatljivo *par excellence*. Prema braći Roux, zlo je difuzno, neosobno i tek ga počinjenje zločina uobličuje, daju mu lice, oblik, figuru. Zločin se *figurira* u smislu da postaje predmet misli i ova se figuracija oslanja na ljudsko lice. „Kao da mu ostvarivanje iznenada daje *scenu*. Ali istodobno zločin pretvara zlo u problem“ (Roux, Roux 2023:51). Trenutak zločina pretvoren je u *scenu*, i to ne u smislu kriminalistike, nego teatra, kao da klasična

za odmak, te, budući da je „zalijepljen“ za situaciju koja je uvijek jedinstvena, idiot ne može generalizirati, odnosno, on loše generalizira (generalizacija je ipak temelj mišljenja kao stvaranje ili manipuliranje konceptima) shvaćajući nešto specifično kao općevažeću činjenicu. Za jedno od značenja u okviru psihijatrije vidi, primjerice, Michel Foucault, *Moć psihijatrije, Predavanja na Collège de France (1973.-1974.)*, Zagreb, Mizantrop, 2023, prevela Maja Zorica Vukušić.

¹⁶ Vidi Jean-Bertrand Pontalis, *Un jour, un crime*, Pariz, Gallimard, nrf, 2011, posebno poglavlje o crnoj kronici.

¹⁷ O „režimima istine“ govori u svom „Uvodu“ *Djelima* Michela Foucaulta u prestižnoj Gallimardovoj biblioteci Pléiade Frédéric Gros kao „prisutnosti pluralnih oblika istine utjelovljenih u raznovrsnim znanjima, etičkim obvezama, (i) političkim i društvenim ritualima“ (Frédéric Gros, „Introduction“, u: Michel Foucault, *Œuvres*, I, Pariz, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade“, Pariz, 2015: XVI).

jedinstva mjesta, vremena i radnije definiraju početne dimenzije okvira svake istrage.

K tome, i crna kronika, ali i pisanje o zločinu, stvarnom ili imaginarnom, redovito pati od onog povezivanja najdosadnije trivijalnosti i ekstravagančnosti situacije koja dovodi do točke da više ne razaznajemo stvarnost od fikcije. Iz ove skupine izdvajamo pristalice teorija zavjere koji svoje konstrukcije grade tako da zaborave ili stvore pomutnju između korelacije i kauzalnosti (*cum hoc sed non propter hoc*).

Ova vrsta „tame“ povezuje se, u mojoj glavi, ne samo s filmovima, serijama, nego i s izvjesnom glazbom i estetikom koju već godinama pratim, odakle i pomalo frivolne „glazbene sugestije“ uz svako poglavlje knjige. Istodobno, jedan od mojih suputnika već dugo vremena je i Markiz de Sade, no nekako „iskosa“, u tonalitetima koji, možda, nisu nužno prva poveznica s ozloglašanim markizom.

Tako se rodila misao o ovoj knjizi, posve osobna, jer znanstvenik i profesor ne mora pisati fikciju da bi, nekako kao u bezdanosti, onoj poznatoj *mise en abyme* (*Grundlosigkeit, Groundlessness*), pomalo heraldički, otkrio i djeleće svojih interesa.

Stoga je i ovaj pogled na ono što bi predstavljala veoma fluidna kategorija znanja u književnosti, znanja izvučenog iz književnosti, koje uvijek odolijeva filozofskim, teorijskim, povijesnim konceptima koje ipak treba da bi se o njoj moglo govoriti. Činilo nam se zanimljivo kategoriju ovog i ovakvog znanja testirati stavljajući u središte markiza de Sadea, kao pisca, ali i kao fenomen, i tzv. okamenjenu metaforu, onog kojeg uvijek nekako natrpamo ovim ili onim, ovisno o željama, a ovdje smo ga htjeli preispitati iz perspektive njegovog odnosa prema ženama.

Jer književnost, u odnosu na filozofiju, ima „konja za trku“. Da ponovno citiramo istog Clémenta Rosseta, ali iz knjige *Le Réel. Traité de l'idiotie*¹⁸: „Ono što stvarnost svodi na besmislenost jest upravo njezina potreba da uvijek bude smisljena“. Suočena s poviješću, čiji je *raison d'être* odsutnost, koja se piše zauzimajući prostor onoga čega više nema, kako ističe Hartog nakon de Certeaua govoreći o „zabrinjavajućoj familijarnosti“ povijesti (Boucheron, Hartog, 2018:61), književnost može samo inzistirati na svojoj vlastitoj logici, koja se razlikuje i od logike povijesti književnosti, ali i od logike književne kritike. Ona pomalo podsjeća na Batailleovu rečenicu: „Mislim kao što djevojka skida svoju haljinu“ o kojoj Jean-Luc Nancy piše u svojoj knjizi *La Pensée dérobée*¹⁹.

¹⁸ Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Pariz, Éditions de Minuit, 1978: 13.

¹⁹ Vidi Jean-Luc Nancy, *La Pensée dérobée*, Pariz, Galilée, 2001.

No, onkraj žena iz biografije, koje su anegdotalno smještene na kraj knjige u „vanity fair“, ili „tko je tko?“, ovdje će nam biti važnije njegove fiktionalne žene, što bi, uz prvi „zabavni“ odmak, trebalo najaviti „zakrenutost“ vizure.

U sudaru s mnoštvom ženskih likova koje su prodefilirali kroz Sadeovo djelo, pokušat ćemo se pozabaviti osobito dvjema najpoznatijima, Justine i Juliette, koje su prepoznali stručnjaci iz različitih disciplina i teorija, da bi putem njih progovorili i o fikciji, i o ženama, i o distanci prema izvjesnim pojmovima, učenjima i zaključcima.

Ova vrst čitanja podrazumijeva i kontekstualizaciju, i senzibiliziranje, no ne i onu danas sveprisutnu „uvredu senzibiliteta“. Danas kao da je koncept „uvrede“, od važnog pojma unutar *gender* i *queer studiesa*, skliznuo u čušpajz *mainstreama* gdje se sloboda pomalo pretvara u posve skučeno „ima-nje prava“. U okviru tih ratova, ne zvijezda, nego kultura (jer i ova je riječ postala pomalo prazna metafora), možda je upravo čitanje „iskosa“, ono nedoslovno, i ono koje *ne* zahtijeva identifikaciju, mogući put koji počinje preispitivanjem.

O ovome bismo mogućem „znanju“ u književnosti za početak gotovo mogli reći ono što Arlette Farge u *Krhkom životu, Nasilju, moći i solidarnosti u Parizu u 18. stoljeću (La vie fragile, Violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIII^e siècle)*²⁰ kaže o arhivu:

Onda arhiva potencijalno postaje izazov značenju koje smo unaprijed namjeravali dati događajima, pomak u odnosu na sve pokušaje globalizacije teoretiziranja. Doživljam ga kao pomaljanje egzistencija koje nude višak znanja, pod uvjetom da prihvatimo da to transformira naučena pravila društvene evolucije. Arhiv je uvijek deflagracija, čije značenje nikada nije zauvijek stečeno. U ovom slučaju, on nije ni vjeran stvarnosti, niti je u potpunosti reprezentativan za nju, ali igra ulogu unutar te stvarnosti: intervenira kao razlika, odmak u odnosu na druge moguće tvrdnje. On nije istina, nego početak istine, izljev značenja, održavajući najveći mogući broj odnosa sa stvarnošću. Izniman, on nikada nije normalan; upravo u tom višku normalnosti, ili u svom deficitu u odnosu na nju, arhiv nam omogućuje da ponovno otkrijemo fragmente stvarnosti koji bi inače bili izgubljeni u prekomjerno obrađenom tlu našeg znanja.

Također volim razmišljati o arhivu kao o proboju. Jer proboj znači napad, upad, iznenadni i neočekivani ulazak, invaziju. Od tog trenutka arhiv

²⁰ Arlette Farge, *La vie fragile, Violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIII^e siècle*, Pariz, Hachette, Points Histoire, 1986: 12.

poprima svoju punu dimenziju: istaknut je, on se prelijeva i premašuje, on je hir, dosjetka ili tragedija. On ne jamči, ne sažima, ne potvrđuje, niti ne zagađuje ništa, posebno ne kroz sukobe, ni napetosti, te iritira stvarnost svojim neprimjerenim skokovima, iz kojih povjesničar mora isplesti i značenje i ne-razum, a zatim povezati tekst sa svim naslućenim neskladima, uočenim proturječjima. Grubi tekst, gdje se svaki incident promišlja kroz pojavu singularnog. (Farge 1986: 12)

Ako su već uspješnice kao *Kako Proust može promijeniti vaš život* (*Comment Proust peut changer votre vie*) Alaina de Bottona još 1997.²¹ ili, možda bliže stručnjacima iz humanistike, knjiga Pierrea Bayarda, *Kako govoriti o knjigama koje nismo pročitali?* (*Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?*)²², ukazivale na to da će se i čitanje knjiga i književnosti prebaciti na polje egzistencijalnog, možda ne kao Foucaultova „estetika egzistencije“, ali barem u reperkusijama na svakodnevicu, ovaj je put posve očekivan. I premda je danas već uobičajeno imati čvrst stav prema „woke“ pokretu i tzv. *cancel culture*, pozitivan ili negativan, vidljivo je da smo, iz gledišta promišljanja, danas u „slijepoj ulici“ (da ne kažemo „crijevu“), pat poziciji u smislu promišljanja i preispitivanja, ne u smislu izvjesnih stavova. Ne samo zato što bi dobre namjere bile iluzorne od samog početka, ili zato što smo ih preuzeli iz američke perspektive, istodobno puritanske i posve orijentirane na cilj, ponajprije lukrativni, nego zato što je to ponajprije neizvedivo.

Jer, čim govorimo o markizu de Sadeu, odmah se postavlja i pitanje odbacivanja, ali i pitanje reaktualizacija, kako zbog njegovog pisma, tako i zbog njegove legende (mita?), osobito u odnosu na žene. Stoga je ovdje uloga nekog *sensitivity readera* posve izmještena jer je, u okviru znanja u književnosti, cilj dvostruk: i čitanje kao užitak koji se dijeli kroz jezik, i pisanje, odnosno tekst koji će približiti umjetnost, te možda i sam biti blizak stvaralačkom činu. Stručnjak za inkluzivnost je, pak, osoba koja upozorava na moguće povrede izvjesnih prava manjinskih i marginaliziranih grupa svih vrsta, on korigira i mijenja jezik, ukratko, briše uvredu i stereotipizaciju. Riječ je o dvije posve različite uporabe jezika: jedna podrazumijeva jezik kao instrument, u kojem su „riječi riječi“ (suprotno uvriježenom mišljenju da bi to bilo tipično upravo za njihovu književnu uporabu), koje funkcioniraju kao koncepti za „komadiće stvarnosti“, s naglaskom na „stvarnost“, te se tim i takvim riječima i konceptima bave i stručnjaci za inkluzivnost, i aktivisti, svi oni koji su orijentirani na društvo i zajednicu. Druga je ona koju oni koji se ne bave književnošću danas prepoznaju još samo u

²¹ Allain de Botton, *Comment Proust peut changer votre vie*, Pariz, Denoël, 1997.

²² Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?*, Pariz, Les Éditions de Minuit, 2007.

bajkama. Odatle i dio knjige koji preispituje upravo ovaj problem čitanja Sadeovih tekstova.

S druge strane, još i sam Sade na više mjesta upozorava da svojim tekstovima prokazuje izvjesne prakse u društvu. No, ako i ne vjerujemo autoru (jer autoru ne treba vjerovati ništa više nego bilo kome drugome, treba samo čitati tekst), ako likovima oduzmemo sve ono dvojbeno, danas neprihvatljivo, ne samo da priča više nema smisla, nego time brišemo važne informacije o njihovom poimanju društva, o mogućim ulogama, i pozitivnim, i negativnim, naknadno upisujemo u priču u kojoj prokazane prakse više ne postoje. Kamo sreće da više nema pohlepe, pokvarenosti, izopačenosti, sebičnosti, samoljublja, a onda i svih onih koji zbog ovih ili onih razloga ne vide druge ljude, ili, još gore, uživaju u tuđoj patnji. Time hijerarhije i koordinate određenog svijeta, dominacije, a onda i uloga žene u takvom društvu, prestaju biti ono uvjerenje, ona pretpostavka o kojoj se ne govori, koja je nevidljiva, dapače, nepostojeća, jer je neprikosnovena. Time ne samo da se „kvari“ književnost, patvori riječ, jer, u ovom je kontekstu najmanje riječ o napadu na neku vrst nedodirljive (odnosno prazne) božice, nego se najprije pokazuje da je takva vrst čitanja unaprijed osuđena na propast jer ne može učiniti ono što pokušava. Kada bi se barem *Zeitgeist*, duh vremena, mogao dokinuti takvim kozmetičkim promjenama. To bi značilo da imamo jednostavno rješenje i za naše današnje boljke. No kako bi onda išta naučili? Laure Murat je napisala knjižicu čiji je naslov citat jedne Artaudove misli: „Sve su epohe odvratne“²³. Tvrdnja nije nimalo nova, no ukazuje na to da brisanjem istodobno žrtve i takvog svijeta i takvog jezika lišavamo povijesti njihove opresije (Murat 2025: 28)²⁴. Time falsificiramo, lažemo i pljujemo u lice svima onima koje smo u početku navodno željeli imenovati, učiniti prisutnima. Čovjek može ustrajati u ovom brisanju, no ako književnost može pridonijeti problematizaciji izvjesnih praksi, ona će posljedično ukazivati i na opasnosti dehistorizacije i transhistorizacije.

No s markizom de Sadeom je uvijek riječ i o opscenosti, još jednom pojmu veoma mutne etimologije, i o seksu, koji je i tako uvijek (*spoiler alert!*) bajka na ovaj ili onaj način, ili o filozofiji, budući da je, s obzirom na broj filozofa koji su se njime bavili, razvidno da je 20. stoljeće Sadea shvatilo *ozbiljno*, kako po-

²³ Laure Murat, *Toutes les époques sont dégueulasses*, Lagrasse, Verdier, 2025. Citat Antonina Artauda, iz „Nouvelle lettre sur moi-même“ („Novog pisma o meni“), iz *La Révolution surréaliste* (Nadrealističke revolucije) broj 5 (15. listopada 1925., str. 23) glasi: „Po meni je u ovom trenutku epoha odvratna, uostalom, sve su epohe odvratne u stanju u kojem se nalazim“ (Murat 2025: 23, 69).

²⁴ Ista je autorica napisala i knjižicu *Qui annule quoi? Sur cancel culture*, Pariz, Le Seuil, »Libelle«, 2022.

kazuje u svojoj knjizi istoimenog naslova moj profesor i prijatelj Éric Marty²⁵. Mi ćemo pokušati nešto drugo i zato što smatramo da treba imati povjerenja u sposobnosti čitatelja da razumije da postoje različiti diskursi na različitim platformama, u različitim prilikama, za različite svrhe. To, naravno, ne znači da smatramo da se Sade treba čitati kao bajka djeci i mladima, ako ovo uopće treba dodati. Debatu o reinterpetaciji klasika ćemo ostaviti drugima, jer je i sama tema ove knjige upravo sporni problem odnosa markiza de Sadea prema ženama, odnosno sve ono što je njegovo djelo potaknulo kao pokušaj promišljanja, reinterpetiranja, dokučivanja nekih i dalje veoma prisutnih praksi.

Deliriji interpretacija oduvijek postoje. Ova knjiga nastoji supostaviti (a ne suprotstaviti) diskurse dviju Sadeovih junakinja, pomalo kao u kakvom krimiću, kao *discours à double entente* (Bayard 2008:56), kao diskurs koji je moguće shvatiti na dva oprečna načina, da bi, u meandrima prošlih interpretacija, možda rasvijetlila i posve bjelodanu činjenicu da je svijet koji proizvodi književni tekst uvijek „nepotpun“, što Bayard pomalo nespretno naziva „fragmentima svijeta“ (2008:137). No, ako ipak u ovom kontekstu susretnemo „fragment“, njega treba shvatiti kao dovršenu konstrukciju, konstelaciju, kakav on jest još od prvog njemačkog romantizma. No Bayard (2008:138) ipak dodaje, nakon mnoštva drugih, da u književnosti nije riječ o „nedostatku informacija“, nego o „nedostatku strukture“, posve namjernim prazninama koje osiguravaju mjesto čitatelju kao stvaraocu smisla.

Interpretacija je društvu važnija od same stvari, budući da daje smisao, stvara slaganje ili protivljenje i kasnije eventualno rađa nove interpretacije, odnosno događaje (Farge 1997:30). Foucault naglašava još davne 1964. da je vrijeme interpretacije „cirkularno“, odnosno da je „ovo vrijeme uistinu prinuđeno proći ondje gdje je već prošlo“²⁶. Upravo zbog primata interpretacije nad stvari samom, Farge (1997:31) ponavlja Foucaultovu tezu, te tvrdi da se u svakom povijesnom razdoblju stvara novi *predmet* koji je proizvod povijesti i njene interpretacije, novi *događaj* (Farge 1997:73)²⁷. Ove dvije Foucaultove teze, o beskonačnoj reinterpetaciji i o ponovnom stvaranju novih pojavnosti unutar povijesti, najočitiji su pokazatelj potrebe i da se književnost, osobito ona koja pripada prošlosti, uvijek nanovo iščitava.

²⁵ Vidi Éric Marty, *Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux?*, Pariz, Le Seuil, 2011.

²⁶ Michel Foucault, „Nietzsche, Freud, Marx“ u: Michel Foucault, *Dits et écrits, I, 1954-1975*, Pariz, Gallimard, Quarto, 1994/2001:592-607. Citat 2001:601.

²⁷ Farge, uostalom, citira Sadea (1997:77) preuzimajući citat od Michela de Certeaua iz *L'Écriture de l'histoire*, koji razlikuje dva načina da se upozna čovjek, povijest i roman, od kojih samo potonji čovjeka hvata i u nutrini njegovog bića. Vidi Markiz de Sade, „Idée sur les romans“, Predgovor *Zločinima ljubavi (Crimes de l'amour)*, u: *Œuvres complètes*, Pariz, Cercle du livre précieux, 1966, sv.IX: 16 u: Farge 1997:77. Vidi i Maja Zorica Vukušić „Idée sur les romans“ u: Christian Lacombe, *Dictionnaire Sade*, Pariz, L'Harmattan 2021:312-316.

18. stoljeće nije banalno, kako kaže Farge (1997:61-62) jer je stoljeće prosvjetiteljstva, kritike nepravde i netolerancije, stoljeće promatranja događaja s gledišta inteligencije i želje za promjenama. Ono je i filozofsko, jer preoblikuje kodove i norme, mijenja pozornicu svijeta i društva razumom i kritičkim duhom koji gotovo sve društvene, ekonomske i književne teme promatra kroz prizmu ironije i odmaka²⁸.

Kada Farge (1997:111) nastoji definirati prosvjetiteljstvo prisjećajući se Foucaultovih teza²⁹, ona ističe da je događaj ključno određen spektaklom koji nameće i dispozicijom duha onih koji mu prisustvuju, njihovim emocijama, entuzijazmu i nadi, te da može postati gotovo „moralna ljepota“ ili ono sublimno. Ako su „institucije prije kćeri nego majke svog doba“ (Nancy, Lèbre 2017:34), a „književnost pristranost, ili kockanje na povjerenje u ovog osumnjičenika [jezik] dopuštajući mu da govori neprovjerljivu istinu“, odnosno „istinu čije je samo izgovaranje njezina jedina potvrda“ (Nancy, Lèbre 2017:193)³⁰, jedno od prvih pitanja koje se nameće jest: u susretu s ovakvom književnošću, čiju performativnost danas zazivaju mnogi, bez pretjeranog promišljanja sveprisutnosti ovog koncepta, čemu mutiti vodu?

²⁸ Kako kaže Darnton, u *The Great Cat Massacre and other episodes in French Cultural History* (New York, Vintage Books, 1985:61), „Frenchness postoji. Kao što sugerira nespretnost prijevoda poslovice, to je zaseban kulturni stil, i prenosi izvjesni pogled na svijet – osjećaj da je život težak, da je bolje da nemate iluzija o nesebičnosti kod bližnjeg svog, da su bistra glava i oštri um nužni za zaštitu onog malo što možete izvući iz svoje okoline i da vas moralnost neće nikamo odvesti. Frenchness stvara ironičnu distancu“. Barthes, u tekstu „Le Libertin“, komentirajući u svibnju-lipnju 1953. propast opere Stravinskog *The Rake's Progress* (na francuski prevedena kao *Le Libertin*), zaključuje, na sličnom tragu, ali upotrebljavajući termin parodičnog: „Jedino opravdanje francuske opere je da opskrbljuje René Claira odličnim parodičkim temama: tada se barem smiješimo i vraćamo malo samopouzdanja što smo Francuzi“ (Roland Barthes, *Œuvres complètes, I, Livres, textes, entretiens* (1942-1961), Pariz, Seuil, 2002: 258).

²⁹ Michel Foucault, „Qu'est-ce que les Lumières?“ („What is Enlightenment?“ u: Rabinow, P. (ur.), *The Foucault Reader*, New York, Pantheon Books, 1984:32-50), u: Michel Foucault, *Dits et écrits, II, 1976-1988*, Pariz, Gallimard, Quarto, 2001:1381-1397.

³⁰ Jean-Luc Nancy, Jérôme Lèbre, *Signaux sensibles, Entretien à propos des arts*, Montrouge, Bayard Éditions, 2017.

Uzburkavanje voda...

(glazbena sugestija: Paganini, Caprice 24 u A-molu, Jascha Heifetz)

[...] Woraus sich ergibt, daß es zur feineren Menschlichkeit gehört, Ehrfurcht „vor der Maske“ zu haben und nicht an falscher Stelle Psychologie und Neugierde zu treiben. (Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, 270)

J'emmerde la littérature et la Littérature.

Balayez, Balayez!

(Genet, *Lettres au petit Franz*, Pariz, Éditions Gallimard, 2000:98)

Čemu sada uzburkavati vode? Markiz de Sade je, od drugorazrednog pisca koji se čita krišom i prodaje „ispod teže“, no čija su se djela nalazila u bibliotekama mnoštva pisaca i filozofa, došao do statusa figure koja u 20. stoljeću započinje svoj pohod na književnu i filozofsku slavu. Od Mauricea Heinea i Gilberta Lelyja, erudita pionira, do strastvenog obožavanja nadrealista i izdavača kao što je Jean-Jacques Pauvert, Sade je dočekao i svoje mjesto među klasicima objavljivanjem svojih djela u tri sveska u najprestižnijem francuskom izdanju, Gallimardovoj „Bibliothèque de la Pléiade“, koje je uredio Michel Delon (1990. – 1998.)³¹.

Zašto bismo se, u ovo doba koje cijeni tobožnju transparentnost poruka i znakova, te književnosti koja navodno trga dijelove stvarnosti da bi ih naprosto „utrpala“ u život i slova, u kojem je i seks, kao i svaka roba, barem za mlađu generaciju, izgubio onaj potencijal transgresivnosti (možda i uopće plodne teme za razmišljanje – jer čovjek ne treba znati kako računalo funkcionira, niti promišljati o njegovim implikacijama, da bi se znao njime služiti u nekim okvirima –), uopće bavili markizom de Sadeom, i to u kontekstu njegovog priloga književnosti, a ne filozofiji, ili politici, ili psihijatriji, i to kroz prizmu njegovog odnosa sa ženama? Zašto govoriti o Sadeu, a ne o njegovim suvremenicima Mirabeauu, Laclosu ili Restifu de la Bretonneu, od kojih su neki i njegovi protivnici, osobito ovaj potonji?³² Ako smo napustili raster „oz-

³¹ Uslijedilo je barem djelomično „kanoniziranje“ i na anglofonom području: novi prijevod Sadeovih *120 dana Sodome* iz pera Willa McMorrana i Toma Wynna (2016.) objavljenog u izdanju Penguin Classics, koji se oglašavao kao prvi stvarno točni prijevod s engleskog koji uspijeva prenijeti svu brutalnu snagu originalnog teksta i njegovog užasa, proglašavajući ovaj prijevod događajem u povijesti britanskog izdavaštva.

³² Kada Georges Vigarello, u *Povijesti silovanja (Histoire du viol*, Pariz, Éditions du Seuil, 1998: 66), govori o razlici između onoga što se naziva „zavođenjem“ i „silovanja“, on spominje upravo primjer iz La Bretonneovog *Monsieur Nicolas ou le cœur humain dévoilé, Mémoires intimes*

biljnog“ Sadea, filozofa, reformatora, luđaka, marginalca, kako njegovo djelo uopće može pridonijeti bilo kakvim spoznajama u književnosti?

Nekom vrstom preispitivanja smisla, uvijek iznova, smisla koji je neuhvatljiv i koji nam izmiče, bez ikakve mistifikacije ili divinizacije, bez ikakvog automatskog udivljenja. Takvo bi preispitivanje ukazalo na dvije stvari: da je književnost, ako je dobra, visceralno *neaktualna*, Barthes bi rekao *nemoderna*, te da njena suprotnost danas više nije trivijalna, zabavna književnost (Solar), nego svaki tekst čija se svrha iscrpljuje *self-helpom*, ma koliko u njemu plutalo neko „ja“. Ljudi ne vole sumnju. Ljudi vole sigurnost, točnost, jasnoću. Ironično je da bi Sade, zbog stila, danas mogao biti smatran i književno posve suvremenim, limpidnim, da se ode onkraj dijela *sadržaja*. S tim u vezi zanimljivo je da je Barthes sam sadizam proglasio „sirovim (vulgarnim) *sadržajem* Sadeovog teksta“ (Barthes 2002,III:849).

Moja je osobna opsesija pokušati pokazati kako markiz de Sade ima i baroknu, i glazbenu, i komičnu stranu.³³ Odakle možda i intuicija koju vjero-

(1794.-1797./ Pariz, Isidore Liseux éditeur, 1883) u kojem gospođa Parangon, obožavana, gotovo nedostupna žena, „tolerira“ njegovo nasilno ponašanje jedne nedjelje u ožujku 1755., kada je mladi Nicolas obori na krevet i siluje. Ona ovo nasilje ne kažnjava, ni ne prokazuje, obraća se Bogu, zahtijeva kaznu za sebe, a Nicolasu oprašta nasilje („une violence“) kao neku vrstu manjeg zla. Većim zlom se u ono doba smatra ono što mu nikada ne bi oprostila, kako kaže, a to je zavodjenje („séduction“), uvjeravanje, odnosno zlobnu proračunatost. Isto se ponaša i služavka iz Auxerre, Toinette, koju Nicolas zgrabi jedne večeri u kuhinji, jer i ona priznaje da se više boji zavodjenja, riječi, nego prisile. Tako obje opravdavaju Nicolasov „ispad“ preuzimajući diskurs onih vladajućih o kojima ovise. Ovaj primjer još jednom razvidno pokazuje koliko se razlikuju interpretacije ovisno o razdoblju u kojem nastaju.

³³ Ovakva teza nije subverzivna koliko se čini, ako se sjetimo Irca Jonathana Swifta i njegove satire iz 1729. „A Modest Proposal for Preventing the Children of Poor People in Ireland Being a Burden on Their Parents or Country, and for Making Them Beneficial to the Publick“, ali i nekih drugih, možda manje izravnih primjera kao što su Diderotovi *Eseji o slikarstvu* (*Essais sur la peinture* u: Denis Diderot, *Œuvres complètes de Diderot*, tekst uredio J. Assézat i M. Tournoux, Pariz, Garnier, X, 1876:455-520), čiji sami nazivi svih osam poglavlja više pokazuje ironiju koja je svojstvena libertinskoj priči nego teorijskom tekstu. Još je očitiji primjer Diderotov *Indiskretni nakit* (*Les Bijoux indiscrets*, Pariz, Flammarion, 1993.) iz 1748., njegovo prvo romaneskno djelo, koje je objavio anonimno, u kojem Diderot priča priču o sultanu koji se zabavlja prstenom koji može nagnati žensko spolovilo da progovori. Saznanja dijeli sa svojom miljenicom Mirzozom, koja se i sama boji da ne postane žrtva prstena. „Nakit“ (vulve) je brbljav (najčešće u snu) i opovrgava što govore usta, odnosno otkriva libertinstvo na dvoru, ali i žensku želju. Djelo nastalo po uzoru na srednjovjekovni *fabliau* (*Du Chevalier qui fist les cons parler*) svjedoči o tome da je seksualnost u centru života, a orijentalni dekor omogućuje da se uvedu ne samo Luj XV. kao sultan Mangogul iz Konga, nego i veliki religiozni i filozofski prijepori onoga doba (Voltaire, jansenisti, ali i matematika). Delon (2013:156) govori o oštrom i robusnom rokoko stilu, pomalo nestašnom i prostom, ovoga Diderotova teksta koji je ipak posve logična najava kasnijeg djela, a ne tek mladenački „porod od tmine“.

jatno nikada neću moći ni sebi, ni drugima rasvijetliti i pročitati Sadea kroz rakurs Deleuzeove knjige *Le pli. Leibniz et le baroque*,³⁴ iako sam pokušala govoriti o njegovoj povezanosti s Italijom i barokom³⁵.

Ne treba zanemariti da smo kao primjer za ovu vrst preispitivanja spoznaje u književnosti uzeli upravo markiza de Sadea, autora francuskog 18. stoljeća, stoljeća prosvjetiteljstva čija logika nije samo da filozofija „ima odnose sa svime“, kako kaže Montesquieu u svojim *Mislina (Pensées, n°1261)*, nego i da svaki književni tekst može postati nositelj neke filozofije koja se ne mora svoditi na eksplicitno konceptualno promišljanje.

Uostalom, postaviti *moderno* pitanje žanrovskih određenja znači istodobno podrazumijevati i da se oni razlikuju, i da smo ga jednom za svagda riješili, što nije imalo nikakvog smisla u 18. stoljeću, napose ne za Montesquieua:³⁶ je li *O duhu zakona* filozofsko ili književno djelo pitanje je koje Montesquieuu ne bi imalo uopće smisla jer ovo djelo preispituje onodobnu situaciju, a istodobno je posve uronjeno u ono što bi se danas smatralo književnim diskursom. Pred sličnim će se problemom, uostalom, suvremeni čitatelji naći i u susretu s Micheletom u 19. stoljeću. Tako je „ispreplitanje filozofije i *Belles Lettres*, u svakom slučaju, jedno od najupečatljivijih obilježja književnosti prosvjetiteljstva. Tada ideje osvajaju čitavo polje *Belles Lettres*“, kako tvrdi Christophe Martin (2017:107) u poglavlju naslovljenom „Misliti bez koncepta (pomiješati književnost i filozofiju)“³⁷.

Ovaj odabir Sadea nije ni slučajna, ni neutralna u odnosu na ono što ćemo nastojati preispitati, ali i u odnosu na velik dio onodobnih romana koji su tada još uvijek veoma nisko u hijerarhiji, u odnosu na tragediju ili epopeju, te se ne libe u sebe uključiti svu silu filozofskih problema (Voltaireov *Candide*, Diderotov *Jacques le fataliste*, Sadeova *Justine ou les infortunes de la*

³⁴ Gilles Deleuze, *Le pli, Leibniz et le baroque*, Pariz, Éditions de Minuit, 1988.

³⁵ Vidi Maja Zorica Vukušić, „Sade u Italiji – Putovanje i barok“ u: *Književna smotra, Časopis za svjetsku književnost*, Zagreb, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 2015., godište XL VII / 2015., n° 175 (1), 2015: 3-17.

³⁶ Za primjer bi mogli navesti i Montesquieuv anonimno izdani *Le Temple de Gnide* (1725. izdan u Parizu), djelo koje se u predgovoru naziva pjesma, koje ima sedam pjevanja u prozi, koje je autor navodno preveo s grčkog, te mu pridružio i „predgovor prevoditelja“.

³⁷ Christophe Martin, *L'Esprit des Lumières, Histoire, littérature, philosophie*, Pariz, Armand Colin, 2017. Još 1800. u *O književnosti (De la littérature)* Mme de Staël poziva na ovu specifično 18.-stoljetnu koncepciju koja vodi nekoj vrsti nerazlikovanja filozofije i „književnosti“ koja tada dobiva svoj moderni smisao. Ona poziva na to da se „književnost shvati u svom najširem smislu, odnosno, da ona u sebi sadržava filozofske spise i djela iz mašte, najzad, sve što se tiče misli u spisima, osim fizičkih znanosti“. Vidi Florence Lotterie, „Madame de Staël. La littérature comme ‘philosophie sensible’“ u: *Romantisme*, Pariz, Armand Colin, n° 124, 2004/2:19-30.

vertu,...), likova filozofa (smiješni Pangloss u *Candideu*, libertinci kod Sadea, ali i žene kao Tereza u *Thérèse philosophe*, anonimnom filozofskom i pornografskom romanu pripisivanom markizu Boyer d'Argensu³⁸, ili Mirzoza u Diderotovim *Les Bijoux indiscrets*), ali i mnoštvo filozofskih elaboracija koje, iz naše perspektive, „opterećuju“ romane, te ih čine „dosadnima“, od Sadea do Rousseauove *La Nouvelle Héloïse*, pa i nevine Suzanne iz Diderotove *La Religieuse*.

To ne znači da ponovno podvodimo Sadea pod filozofiju, jer tada i filozofski diskurs obiluje fikcijom (koju je inaugurirao Descartes s kozmologijom koju on naziva „Fable du monde“, Martin 2017:116), sve do Rousseauove *La Nouvelle Héloïse*, koja je možda „arhetip prosvjetiteljske fikcije“ jer „isprepliće filozofiju s nedogmatskim i nesistematičnim načinima predočavanja, stvarajući tako istinsku umjetnost ideja“ (Martin 2017:145).

Sade, dakle, ovdje nije ponovno „ozbiljno shvaćen“ i premješten u filozofiju, nego je on točka u kojoj pronalazimo neki *tonalitet* koji naslućujemo i u tzv. *early music*, neku vrst *forme*, kristalni menuet u kojem sve nužno završava prema unaprijed utvrđenim pravilima, kao Bachova kantata, ili Rameauova arija.

Možda je ovaj početak nekako na tragu Scarpettine knjige iz 1989. o Sadeu, Goyi i Mozartu, *Četrnaesti srpanj*, kao umjetnicima koji „nisu baš sasvim suvremenici povijesnog događaja koji se dogodio tog dana“ (Scarpetta 1989:19) i njegove hipoteze da „umjetnost nije ni odjek, ni anticipacija povijesnih događaja, nego na izvjestan način njihovo naličje, njihov negativ koji otkriva“ (Scarpetta 1989:9). On nastavlja:

Oduvijek sam mislio, u biti, da umjetnost i književnost mogu stvoriti efekt istine o onome što zajednice svim silama nastoje zanijekati ili sakriti, o onome što veliki (filozofski, ideološki) sistemi interpretacija neprestano isključuju. Da neki autentični umjetnik, u biti, uvijek dira, i to na gorući način, ono *neizrečeno* onoga što čini društvenu vezu. (Scarpetta 1989:9)

Ako pokušamo iz jednadžbe izdvojiti emfatično zazivanje transgresije ili njen potencijal, patetiku takvog lirskog, nadrealističkog poziva, možemo reći da u Sadeu najprije možemo otkriti jednu ekstremnu *délicatesse*, nazovimo to sada reduktivno rafiniranošću, istančanošću imaginacije u umijeću uživanja, za koje je samo priroda s velikim „P“ mogla biti odgovorna, ona koja se utjelovila u erupciji Vezuva. Podloga svega je igra suprotnosti: klaustracija je najvažnije pravilo u dvorcu Silling, strogi, neumoljivi okvir u koji

³⁸ *Thérèse philosophe, ou Mémoires pour servir à l'histoire du Père Dirrag et de Mademoiselle Éradice*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2000.

se upisuju razuzdanosti jer je disciplina koju zahtijeva porok izvor najintenzivnijih sladostrasti. Ovo načelo delikatnosti u srži je najvećih i najgorih žudnji, poremećaja, bludnje, ludila i bunila. Upravo je način na koji trenuci razvrata moraju slijediti najstroži red, te posve uređeno napredovanje priča ono što razlikuje libertince od vulgarne, spontane, neuredne pretjerane slobode (*licence*)³⁹.

K tome, transgresija se može živjeti i *par procuration*, preko drugoga, čitajući ili gledajući onoga „izvan zakona“, otpadnika (*hors-la-loi* na francuskom) koji pokazuje da je moguće izazvati uspostavljeni poredak i živjeti nekim drugim životom. Tako nas paradoksalno upravo netko kao Sade može i tješiti u iluziji da je naš život naš osobni odabir. U susretu s takvim pojedincima, stvarnim ili fikcionalnim, oni nas ponovno upućuju na dvosmislenost našeg života, odnosno, uvijek je nekako riječ o tome jesu li transgresija i zlo plod neke nedostatnosti, ili, baš suprotno, ekscesa humanosti. „Ljudsko, suviše ljudsko“, poznati je Nietzscheov sveprisutni citat...⁴⁰

S druge strane, i znanstveni su odabiri uvijek ponegdje osobni. Naš je prvi prijevod, još za vrijeme studija, bila upravo *Filozofija u budoaru*⁴¹, kao neka vrst pokore ili teksta pred kojim kapitulirate, ma koliko se trudili s jedne strane dobiti neku tzv. povijesnu patinu, a s druge strane ne pokleknuti pred uobičajenim rješenjem u hrvatskom koje podrazumijeva prevođenje različitih nepostojećih registara u hrvatskom u dijalektalna rješenja⁴², jer govorni jezik jednostavno nema fakturu ni „langage parlé“, ni

³⁹ Michel Delon je, nakon Barthesa, aktualizirao ovaj pojam napisavši knjigu: *Le Principe de délicatesse: Libertinage et mélancolie au XVIII^e siècle*, Pariz, Albin Michel, 2011.

⁴⁰ Za preispitivanje granica i koncepta čudovišta i čudovišnog vidi Maja Zorica Vukušić, „Les Monstres au XVIII^e siècle : de Rameau à Sade“ u : *SRAZ (Studia romanica et anglica zagrebiana*, *Facultas philosophica Universitatis Studiorum Zagrebienensis*), Zagreb, god. LXII, 2017:3-25.

⁴¹ Markiz de Sade, *Filozofija u budoaru*, Zagreb, Zagrebačka naklada, prevela Maja Zorica, 2004. Posve je drugačije probleme predstavljao prijevod knjige Gérarda Badoua o Sadeovoj supruzi, *Renée Pélagie, markiza de Sade*, Zagreb, Zagrebačka naklada, prevela Maja Zorica, 2008.

⁴² I posljednja talijanska prevoditeljica *Filozofije u budoaru*, pjesnikinja Patrizia Valduga, žali se na relativno siromaštvo vulgarizama i barbarizama u talijanskom u odnosu na francuski, te da se, kao i u hrvatskom, prevoditelji suviše često odlučuju na dijalektalna rješenja. Osobni odabir prevoditelja je i jedna vrst lude i apsolutne želje da ne kapitulira pred lakoćom značenja kojem nedostaje prava riječ, primjerice, za muško spolovilo, onaj „vit“, koji se ponavlja 56 puta, prema 29 „membre“ i 9 „engin“, prema „penisu“ koji postoji, ali kojeg Sade nikada ne upotrebljava. Pored tradicije „blasona“, koja još od srednjovjekovlja u francuskom kroz poeziju slavi određene dijelove ženske anatomije, Valduga, što se talijanske tradicije tiče, podsjeća na sonet Giuseppea Gioachina Bellija, *Er padre de li santi*, koji nabraja sve sinonime za muško spolovilo, povodeći se za pjesmom Carla Porte, *Ricchezza*

„langage familier“, ni „argota“, šatrovačkog govora. Nećemo ni spominjati sve leksičke i semantičke probleme s prevođenjem vulgarizama, barbarizama i inih problema kako bi se dobio tekst koji funkcionira približno kao libertinski tekst⁴³.

Usporedba sa srpskim prijevodima nimalo ne pomaže jer su oni, ma koliko zabavni i opuštteni bili, skloniji „kroćenju“ stranog jezika, njegovom približavanju jeziku-cilju (*langue-cible*), što znači da jedan dio dijaloga, koji prirodno teče, zvuči kao da se odvija u Beogradu osamdesetih godina dvadesetog stoljeća, dok je hrvatski jezik skloniji zadržavanju određene distance, nebrisanju razlika koje mogu proizvesti određenu vrstu začudnosti (*langue-source*, odakle *sourciers*).

K tome, Sadeov je tekst formalno zaokružen, rafiniran kao menuet, posve kodiran, dok se istodobno utapa u najgoroj, i banalnoj, i pomalo ocvaloj vulgarnosti. No i ta apsolutna vulgarnost kao da je pročišćena, ne zbog rafinmana, istančanosti koja ju okružuje, nego zbog gotovo apstraktne „tehničnosti“, „mehaničnosti“ cijele stvari. Neki se ne bi složili, budući da je i sam pojam libertinca, na kojeg se Sade poziva, u njegovo doba pogrdni epitet. S druge strane, njegovi libertinci nimalo ne nalikuju Crébillonovim, ni Laclosovim. Dok libertinskom književnošću vlada estetika zavodjenja, varke, igre i užitka, Sade se prepušta uživanju koja povezuje s dominacijom i nasiljem, prikazujući mehaniku tijela, aritmetiku nasilja koja u *120 dana Sodome* završava i u smrti.

Neobična je ta opscenost, koja također ima nejasnu etimologiju, uz primjese religijskog, filozofskog i pedagoškog rječnika. Kako naći intona-

del vocabolari milanes. Ona izruguje i praksu novinara da i samo Sadeovo ime pretvaraju u rimski dijalekt („il marchese de Sade“ ili „il marchese De Sade“ umjesto „marchese di“) ili pogreške tipa „les œuvres de De Sade“ i uspoređuje uporabu talijanskog erotskog leksika, nasilnog u svojoj animalizaciji žena („zoccola, troia, vacca“) u odnosu na francuski „catin“ (što je antifraza od Katarine, zaštitnice djevice). Neka rješenja su suviše uobičajena ili suviše moderna, suviše „nečista“, suviše slaba, suviše „literarna“, suviše neodređena. Neka fonetska podudaranja, gotovo savršena, iz francuskog („enconner“ i „enculer“) nisu bila moguća u talijanskom („mettere nella fica/nel culo“) zbog čega ona smišlja neologizam „inficare“. U dijalozima je, kao i mi u našem prijevodu, nastojala prenijeti jezik tako da je kao individualiziran shvatila jedino Augustinov jezik, klasno obojen jezik neobrazovanog vrtlara kojem smo i mi pokušali dati jezik koji neće biti dijalekt, budući da svi ostali koriste isti rječnik, kojeg isti čas preuzima i Eugénie kao novakinja. Osim toga, njegove se riječi prije pretvaraju u šturi, izgubljeni monolog nekoga tko nema pravo glasa, nego u komunikaciju. Ona je konzultirala prethodne prijevode (Virginije Finzi Ghisi iz 1976., Danielea Gorreta iz 1986. i Lanfranca Binnija iz 2004.), u kojima kritizira sklonost prethodnika da normaliziraju, pojednostavne i banaliziraju i rječnik, i sintaksu, a nalazi primjere koje ona smatra vrijeđanjem, maltretiranjem, te zamućivanjem i teksta i inteligencije autora.

⁴³ Neki jezici, kao talijanski, imaju povijesne rječnike erotskog leksika, koje hrvatski nema.

ciju koja će amalgamirati sve te jezike dok se istodobno igra kontrastima? Pokušati uvesti nešto od tradicije velikih propovjednika 17. stoljeća kao što je napuljski jezuit Giacomo Lubrano⁴⁴ kao što predlaže talijanska pjesnikinja i prevoditeljica Patrizia Valduga?

No, neku vrstu potvrde vlastite intuicije ili ludila dobili smo u nedavnom prijevodu iste *Filozofije u budoaru* na talijanski iz pera Patrizie Valduge, žene i supruge (treće i posljednje) pjesnika Giovannija Rabonija, koja je uvidjela da je glavni problem markiza de Sadea njegov jezik⁴⁵. Osim prijevoda *Filozofije u budoaru*⁴⁶, posvetila mu je 2004. i zbirku pjesama, *Lezione d'amore*, izdanu kod istog izdavača.

Neobičnost njenog prijevoda Sadeve *Filozofije u budoaru*, u koji je uvela nekoliko pravila koje si je zadala kada je prevodila prvih sedam Poundovih *Cantosa*, jest da je Sadeovu prozu shvatila kao poeziju, što je prethodno učinila s Molièreom i Beckettom. Rabonijev komentar bio je igra riječi s talijanskim izrazom „Falle il verso!“, koji doslovno sugerira i da je potreban stih, no i da se treba nešto oponašati, fingirati. Jer, kako prozu pretvoriti u stih? Ona je svaku periodu, koja je podijeljena na rečenice, ponovno podijelila prema ritmu, intonaciji, a potom svaku rečenicu promatrala kao stih nastojeći reproducirati formu periode. Ključ je bio naglasak na formi, jer književnost jest ponajprije forma, bez obzira na naše suvremeno nagnuće da, nakon doba formi, književnost pretvorimo u stvar „sadržaja“, „teza“, „osoba“, „ispovijesti“, ili čega već.⁴⁷

I upravo je možda ovo prepoznavanje forme i njenog značaja u Sadeovom djelu razlog zašto je Pasolinijev film *Salo (Salò o le 120 giornate di*

⁴⁴ Vidi i Ettore Labbate, „Giacomo Lubrano, un exemple d'‘éloquence muette’ u: Filomena Juncker, Odile Gannier (ur.), „Qu'il parle maintenant ou se taise à jamais...“: *Les effets du silence dans le processus de la création* (2). *Mise en art du silence*, Loxias, 2011, 33, [18 p.]. ffhal-04529418f

⁴⁵ U njenom razgovoru s Francescom Fiorentinom, ona podsjeća na brojnost prijevoda markiza de Sadea na talijanski, osobito nakon rata, te ističe prijevod Giorgia Varchija iz 1924. koji već u naslovu *La filosofia nello spogliatoio dobiva komičnu notu, podsjećajući na kakav „esej o nogometu“, kako kaže, na solacionicu, a nikako ne na Sadeov tekst. Vidi Patrizia Valduga, Francesco Fiorentino, „Retraduire Sade. Entretien avec Patrizia Valduga, par Francesco Fiorentino“, u: *Acta fabula*, sv. 26, n° 2, „Entretiens“, veljača 2025., URL : <http://www.fabula.org/acta/document19247.php>.*

⁴⁶ *La filosofia nel budoir*, Torino, Einaudi, coll. »Gli Struzzi. Nuova Serie«, 2023.

⁴⁷ Valduga Sadea smatra svojim najboljim psihoanalitičarom i žali što nije pročitala *120 dana Sodoma* s dvadeset godina, jer je pomoću njega shvatila (iako ne i osjetila), kako kaže, uzrok svoje tjeskobne neuroze, o čemu govori u svojem *Libro delle laudi*, iako mu je prethodno posvetila *Lezione d'amore*, kao neku vrst, kako kaže, Nietzscheovog *Instinkt der Verwandtschaft*, osjećaja bliskosti.

Sodoma, 1975.) šokirao dio čitatelja i kritičara, od Delona do Valduga. Možda bi se ogađenost ovom interpretacijom najlakše mogla objasniti činjenicom da je dio publike reduktivno shvatio Pasolinijevu intervenciju, na liniji da je Sadeovu opsjednutost formom Pasolini svjesno zamijenio opsjednutošću sadržajem, manama, gadarijama koje se opravdavaju egzibicionistički i polemički, kao neizbježno političko, *in your face* čitanje, dok kod Sadea postoji red, sistematičnost kolekcionara koja nalikuje, kako kaže Valduga psihijatrijskim rječnikom, paranoičnom fundusu aktivnosti, sposobnosti i mogućnosti.

Iako ona ovu potrebu za organizacijom, klasifikacijom, mjerenjem, katalogiziranjem promatra kao strategiju protiv tjeskobe, kao praksu svladavanja, kontrole nad tjeskobom i idejom smrti, pomalo nalik opsesivnom erotizmu, mi smo u ovome skloniji vidjeti ono što posve jednostavno kaže jedan od likova iz filma *Bijeg iz Alcatraza* (1979.) s Clintom Eastwoodom, zvan English: u zatvoru zatvorenik broji dane, stražari broje zatvorenike, a šefovi broje brojanje. Ukratko, zatvor je zatvor, svijet izolacije, kontrole i ludila brojki, da ne zazivamo uvijek Foucaulta i Benthamov *Panopticon*.

Na prvi pogled je najlakše zaključiti da je Pasolini Sadea do krajnosti instrumentalizirao i modernizirao politiziranjem, politizirao modernizmom, dokidajući ledenu ljepotu njegovog stila koji u ponavljanju, nizanju, „dosa-di“ pronalazi jednu vrst nezemaljskog reda koji se ne iscrpljuje ni psihološkim štakama interpretacije. Spoj ovog kolekcionarstva i erotizma u kojem prvi donosi spas od smrti manijakalnim ovladavanjem, a drugi uvodi i izvlači iz smrti, neprestano ubija i uskrsava podsjeća da je seks, pa onda i erotizam i/ili pornografija, ponavljanje ipak ograničenog broja „figura“.⁴⁸

Jer, u Sadeovom tekstu najprije je zamjetna ona istodobna posve literarna kombinatorika dviju suprotnih instancija, i logika, racionalnost, i posve-mašnje oslobađanje od smisla koje napreduje samo katalogiziranjem orgija i rituala u savršenoj određenoj scenografiji, ona disciplina i kontrola upravo u onome što je obično smatrano izvan svake kontrole. No možda na kraju oni koji tragaju za užitkom mogu pronaći uživanje samo u imaginaciji koju Valduga naziva formom imaginacije i imaginacijom forme?

Derrida, u svom čitanju Condillaca u *Arheologiji frivolnog* (*L'archéologie du frivole*)⁴⁹, govori o dva smisla riječi *imaginacija*, „reproduktivnoj imagina-

⁴⁸ Valduga u razgovoru spominje Buñuela i *L'Âge d'or*, i svoj esej *Per sguardi e per parole*, u kojem vojvoda de Blangis nalikuje Isusu, odjeven u bijelo, nalik ikonografiji prikaza ili transfiguracija, kada nismo sigurni „maskira“ li se Blangis u Isusa ili pretvara (transfigurira) u Isusa, osobito zato što ga glumi glumac Lionel Salem, koji se, prema redateljevim riječima, specijalizirao u interpretaciji Krista. Prema njoj, Salemova „specijalizacija“ ujednačila je „dobre“ i „zločeste“, zbog koje je Blangis-Isus šokantan, komičan i subliman.

⁴⁹ Jacques Derrida, *L'archéologie du frivole*, Pariz, Galilée, 1990.

ciji koja se vraća unatrag (veza je s njom na neki način povezana) i produktivnoj mašti koja, kako bi to nadoknadila, još nadodaje“ (Derrida 1990:70), u čemu je čitava problematika Condillacovog *Ogleda o podrijetlu ljudskih spoznaja* (*Essai sur l'origine des connaissances humaines*).

Stoga se Sadeovu zamornu „kombinatoriku“ i taksinomiju može približiti Condillacovoj kombinatorici, koja je kod Condillaca „energetika“, a „taksinomijski element“ ima germinalnu, zametnu snagu, onu koja omogućuje klijanje (Derrida 1990:28). Međutim, usprkos razlikama između Sadea i Condillaca, Derridino promišljanje, koje je uvijek i „zakretanje“, može pokazati da je Condillacova organizacija *Ogleda* prema opoziciji „materijala“ i „primjene“⁵⁰, osjeta i „pokreta duše“ i promišljanja o njihovim odnosima⁵¹, kao i teorija razumijevanja koja je i „teorija osjeta“ i „senzualistička metafizika“ koja je istodobno djelomice i „metafizika znaka“⁵² i filozofija jezika“ (Derrida 1990:29-30) put u smjeru koji bi i susret sa Sadeom učinio plodnijim. Ono što Derrida predlaže, da se nadiđu uspostavljene opozicije kako bi se došlo do „logike, odnosno onog *analognog* koji pretvara senzualizam u semiotizam“ možda je odgovor koji nadilazi psihologiju i „epistemološke mitove“.⁵³

Ako govorimo o *analogiji* kao o onome na što se, prema Condillacu, svodi umijeće razmišljanja (Derrida 1990:79), kao o onoj koja „stvara jezik i metodu“, koja „jest metoda“, a uspostavlja djelovanje i jezik djelovanja na samom početku, i uvijek kao ovladavanje (Derrida 1990:72), s pretpostavkom da jezik djelovanja utemeljuje svaki jezik, iz toga proizlazi da praktična spoznaja uvijek prethodi teorijskoj (Derrida 1990:93).

Condillacova definicija *frivolnog* iz *Rječnika sinonima*, kojeg on povezuje s beskorisnim i ništavnim („inutile“, „vain, frivole, futile“), po Derridi

⁵⁰ Derrida (1990:72) naglašava da se u *Ogledu* „imaginacija pojavljuje dva puta, na dva mjesta, u dva različita smisla na posljednjoj stranici *Ogleda*“, „kao sadržaj i kao forma“ iz čega proizlazi da, „ako postoje dva koncepta imaginacije, postoje i dva koncepta ili dvije vrijednosti znaka i to će imati posljedice.“

⁵¹ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, 108 u: Derrida 1990:30.

⁵² Derrida ističe da su iz Condillacovog *Rječnika sinonima* (*Dictionnaire des Synonymes*) nestale stranice, što vjerojatno nije slučajno, i to one na kojima je definicija *znaka* (*signe*), ali i mnogi drugi pojmovi na „S“: znanost (*science*), smisao (*sens*), senzacija (*sensation*), osjećaj (*sentiment*), osjećati (*sentir*). No on ne definira ni *analogiju*, ni *sinonim*, ni *rječnik*, dok *figuré* donosi samo u doslovnom smislu, što Derrida smatra značajnim (Derrida 1990:83-84).

⁵³ Citirajući Foucaultovo *Rođenje klinike*, Derrida ponavlja da je problematičan upravo „onaj generalizirani oblik transparentije“ jer on zamućuje jezik „koji mora biti njegov temelj, opravdanje i instrument“, te Condillacovu *Logiku* čini prijemčivom za „izvjestan broj epistemoloških mitova“ (Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, Pariz, PUF/Quadrige, 1990 117-119 u: Derrida 1990:33.)

(1990:124) pokazuje da sve što Condillacov *Ogled* kritizira „loša metafizika, loša retorika, loš jezik općenito“ potpada pod kategoriju frivolnog, kao da se njegova analogija i analiza moraju čuvati frivolnosti⁵⁴, i to „kao svog beskrajnog sličnog dvojnika“. Frivolno je tako „analogno analognog, beskorisni i uzaludni simulakrum diskursa, brbljanje, laprdanje“ (1990:124), a „korijen zla je pisanje. Frivolni stil je pisani stil. [...] Ponavljanje ideje, identičnost ideja nije frivolna. Identičnost u riječima je frivolna“ (Derrida 1990:137-138).

Međutim, Condillac i Sade se susreću u konceptu želje koji je potreba, potreba čije saznanje ili svijest prolazi kroz želju, jer „Condillacova *Logika* ne suprotstavlja logiku potrebe logici želje; ona se, naprotiv, organizira da bi ih artikulirala jednu prema drugoj, ili da bi ih promišljala zajedno“ (Derrida 1990:140). No ističući Condillacovu tvrdnju o *potrebi za željom* (1990:144), jer je ona naša najhitnija potreba (Derrida 1990:146), Derridi postaje jasno da „želja više nije odnos prema predmetu, nego predmet potrebe“, „nije više smjer, nego cilj“.

U ovom roju Condillacovih ideja: analogije, imaginacije, kombinato-ričke, senzacije, energetike, jezika djelovanja, primata čula koja omogućuju spoznaju (ponajprije dodir kod Condillaca), praktične spoznaje, koje prepoznajemo i kod Sadea, postaje jasno koliki se skok učinio u 19. stoljeću kada je stvoren koncept „sadizma“, ili koliko su, primjerice, Deleuze i Quignard, u svojoj rekuperaciji mazohista, uklanjajući automatski paralelizam između mazohizma i sadizma, posve moderno Sadea svojevoljno pretvorili u neku vrst grubijana, plitkog i repetitivnog luđaka čiji se fetiš, ono neobjašnjivo, što se ne može dalje razložiti, može samo svesti na ljubav prema nanošenju boli drugome. Povijest psihijatrije dovoljno govori o nastajanju svojih termina i njihovoj moći.

No tko su one koje su, po definiciji fenomena kojeg je, htio, ne htio, ovjekovječio, njegove „žrtve“, žene njegovog života? Ovaj je genitiv namjeren, jer obuhvaća i neke *in vita*, stvarne žene u njegovom životu (ma kakve fikcije o njima stvarali), i neke *in morte*, fiktionalne žene u njegovim djelima (ma kakve paralele o njima uspostavljali).

Možda bi najbolji termin za ove prisutnosti-odsutnosti bio jedan nekoncept, koji spominje i Arlette Farge (2025: 76), riječ koju je osmislila još jedna žena koja je navodno kao laik živjela u samostanu (*béguine*), Marguerite Porete, koju su spalili na lomači u Parizu 1310. zbog heretičkih spisa. Ovaj bi

⁵⁴ Nije zgoroga podsjetiti na zabavnu etimologiju termina frivolnosti, od *frivola*, razbijene zemljane posude i ideje lomljivosti, nepotpunosti i vlastite praznine, do delikatnosti ručno izrađene istoimene čipke čiji bodovi podsjećaju na teksturu, a time i na tekst, ali i ono posljednje značenje, pomalo u Sadeovom stilu, bijele bubrege.

pojam trebao označiti udaljenost koju je nemoguće izmjeriti, „loingprès“ (*Le miroir des âmes simples, Ogledalo prostodušnih duša*, 1295.), ono što „navigira“, plovi između prisutnosti i odsutnosti, kao ime za „odnos prema neuhvatljivom“, „neizrecivu prisutnost koju obujmljujemo onoliko koliko nam se čini i da nam umiče“, „ime za ono što se odigrava u ovoj alternaciji: ‘pokazati se, sakriti se’“⁵⁵. Odsutne prisutnosti koje nam se čine daleke, a koje nam govore iz blizine⁵⁶.

Jer onaj uz kojega se povezuje i mizoginija, i mizantropija, i bestijalnost, opsjednutost smrću i užitak u boli, istodobno je za neke i autor ključno određen vlastitim mjestima, onima iz djetinjstva: dvorcem Saumane, idealiziranim, petrarkističkim, srednjovjekovnim, provansalskim dvorcem, kao i snom o svojoj pretkinji, Petrarcinoj Lauri (o čemu svjedoči i njegovo pismo iz 1779. ženi, koje piše iz ćelije broj 6 u tvrđavi Vincennes, zbog čega se naziva „gospodin broj 6“), te onim iz odrasle dobi, La Coste, od kojih nijedan nije Silling.

Odnos Sadea prema ženama ne podsjeća nimalo na Casanovu. Ova dvojica muškaraca i pisaca čista su suprotnost. Najprije, iako Sade neprestano govori o memoarima koje je htio napisati, on ih nikada nije napisao. Osim toga, iako nam priča o najstrašnijim, najopscenijim ženama, odbija nam, kao Durandovica, otkriti „tajne“ svoje kuće o kojima možemo doznati samo iz njegovih pisama, pa i onih šifriranih. Kod Casanove u memoarima nisu ključne ni žene, ni muškarci (kako su neki tvrdili), nego je njegova temeljna strast društvena, hladna osveta, dok je Sade, pak, kao pravi Provansalac koji se sjeća i provansalske komike, i groteskne farse, i smijeha, uvijek nekako „na rubu živaca“, „à chaud“. On urliče, vrijeđa, negoduje, bjesni, a onda sve zaboravi: „Pa dobro! Morao sam izrigati svu žuč. To je gotovo. Sada više ne razmišljam o tome“, kako piše ženi iz zatvora Pierre-Encize⁵⁷ 1768. godine⁵⁸. Casanova poštuje hijerarhije, kodove i razdvaja svoj jezik od onoga kojeg naziva „jezikom bordela“, i svoju zabavu od zabave gomile, „populace“. Kada je Casanova u Parizu tijekom sedam sati promatrao javno mučenje, paljenje i

⁵⁵ Luisa Muraro, „Chapitre IV. ‘Lointain-proche’ – Le Dieu des femmes“, *La mystique*, Presses universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 2001, in Farge 2025:76.

⁵⁶ Kako navodi Farge (2025:76-77), kada Frédéric Boyer prevodi Virgilijeve *Georgike*, on upotrebljava isti termin: „Na izvjestan način, antički tekst nam prethodi. Ono što smo mi, moderni, nazvali Antikom – opisujući tako ono što nam rasvjetljuje našu daleku prošlost, ili taj udaljeni-bliski...“.

⁵⁷ Vidi Christian Carlier, „Histoire des prisons et de l’administration pénitentiaire française de l’Ancien Régime à nos jours“, u: *Criminocorpus* [En ligne], Varia, online od 14. veljače 2009., konzultiran 16. veljače 2023. URL: <http://journals.openedition.org/criminocorpus/246>.

⁵⁸ Slično ga opisuje i Antoine Lilti u *L’Héritage des Lumières, Ambivalences de la modernité*, Pariz, EHESS/Gallimard/Seuil, Hautes Études, 2019:341.

raščetveravanje Damiensa, kao kaznu za neuspjeli regicid džepnim nožićem u leđa Louisa XV. iz unajmljenog stana koji gleda na trg, zadigao je, kako sam piše, suknju dami ispred sebe kako bi joj podario malo užitka. U jednoj od posljednjih knjiga, *Adélaïde de Brunswick*, Sade Provansalac je šokiran venecijanskim karnevalom kao i Casanova, Venecijanac, proslavom Tijelova u Aixu: jedan ne podnosi smijeh i šale svjetine i djece, a drugi, pod lažljivom radošću maske, ne podnosi hladnokrvnost, ozbiljnost i nedostatak ludovanja u Veneciji⁵⁹. Jer, riječ je o dvjema vrstama „delikatnosti“.

K tome, Sade je kao pisac već sam po sebi dvojbeni figura, jer se njegovo djelo dijeli na one rukopise i knjige koje je potpisao i priznavao, te one koji su anonimno izdavani, ili nisu bili namijenjeni tiskanju, kao dnevnik.

Zakon mu je za petama bio godinama⁶⁰, pa je često skrivao autorstvo svojih knjiga (primjerice, *Filozofija u budoaru* proglašena je pothumnim djelom 1795.), ili ga je nijekao nazivajući se prepisivačem, a ne autorom, primjerice, *Pripovijesti o Juliette* 1801. koji čitatelja odvraća od čitanja. Jedna od rijetkih prilika kada je Sade potvrdio autorstvo (Vial 2014:66) je rukopis *Florbellinih dana ili Otkrivene prirode* (*Les Journées de Florbelle ou la Nature dévoilée*), posljednjeg Sadeovog romana napisanog u Charentonu, kojeg je uništio njegov sin. Od njega nam preostaju samo bilješke koje je skupio i tiskao Gilbert Lely 1966. godine. U korespondenciji je Sade više puta tvrdio da nije autor *Justine*:

[...] Parizom kruži odvratna knjiga pod naslovom *Justine ili Nedaće kreposti*; više od dvije godine ranije objavio sam vlastiti roman naslovljen *Aline i Valcour ili Filozofski roman*⁶¹. Nažalost po mene, gnusni autor *Justine* smatrao je prikladnim ukrasti mi jedan zaplet, ali koji je na najgadniji način učinio opscenim i razvratnim. To je bilo sve što je trebalo mojim neprijateljima da počnu tvrditi da mi oba djela pripadaju i da je, budući da sam priznao *Aline*, jasno da je i *Justine* izašla iz mog pera.

⁵⁹ Sade, *Ceuvres complètes*, Cercle du livre précieux, sv.. XV, 1967:200. Vidi i Farina 2016 : 43.

⁶⁰ Policija vrši nadzor nad njim, o čemu svjedoči „État sommaire des pièces du citoyen Donatien Alphonse François Sade déposés dans les bureaux du ministre de la police générale, 19 brumaire 1800, 28 brumaire an IX (A.N., F⁷ 4954³, 34, depuis 1790)“ (Laborde 1997:219-224). 16. siječnja 1811. Sade je napokon dobio opću amnestiju koju je odredio Savary, vojvoda od Roviga, ministar policije, od progona koji se tiče Sadea kao prebjege, pa je prefekt Sene, Frochot, 5. ožujka 1811. odobrio i opće oslobađanje od progona (Laborde 1997:350).

⁶¹ *Aline i Valcour*, koji piše u Bastilji, je po Liltiju (2019:342), veliki epistolarni roman koji uključuje sve značajne književne utjecaje stoljeća: pustolovni roman, putopis, utopijsku priču, libertinski roman u stilu Laclosa i sentimentalni roman na rusooovski način, te se iz tih razloga opire jednoznačnoj interpretaciji, koja ne može zanemariti polje koje obuhvaća, od krepnog sentimentalizma do razočaranog cinizma.

U međuvremenu, postavljene su mi zamke; lijepe žene (koje nisam poznao) poslane su mi u Saint-Ouen, moleći me sklopljenih ruku da im dam primjerak *Justine*. [...] SADE⁶²

Uostalom, Sade nije prvi od suvremenika koji, izmišljanjem Sillinga, distopije, preispituje granice sustava: Montesquieuove *Perzijska pisma* (*Lettres persanes*, 1721.) postavljaju i filozofsko pitanje: odsutnost despota iz harema nije samo remećenje inicijalne situacije reda i ravnoteže koje vodi u autodestrukciju. Ona skicira kako apsolutna moć polako tone u čisti despotizam. Montesquieu pokazuje ključnu činjenicu ovog sustava: predajući vlast eunusima, Usbeck postaje savršeni despot, koji je po definiciji odsutan i čiji spomen održava i robove, i supruge u strahu. No ova vrsta svemoći pretvara se u nemoć jer raspoloživost i lakoća da se utazi želja gase žar, odnosno lako posjedovanje vodi gađenju, a ne uživanju. No u Montesquieuovom haremu ništa ne može spriječiti erotski žar žena. U tom trenutku Montesquieu najavljuje Sadea: žene su ovdje žrtve despotske logike više nego žrtve odsutnosti supruga despota. Harem je mjesto koje, umjesto da omogući ženama da izbjegnu iskušenja poroka, potiče njihovo rasplamsavanje. Harem im onemogućuje vrlinu, jer je njihovo zatočivanje matrica svih ekscesa i svih perverzija. Tako Usbekova odsutnost iz njegovog harema jest element koji stvara narativnu dinamiku i neizbježni proces raspadanja harema, no ona govori i o sustavu čije elemente, mehanizme i logike razotkriva. Tako ova priča o haremu unutar pisama funkcionira kao neka vrst fikcionalnog dispozitiva koji omogućuje dvostruki proces raspadanja pokazujući istodobno

⁶² „Le citoyen Sade à un destinataire non identifié“, Versailles, an VIII, 1800, (J.L.D., 467-468) u: Laborde 1997:214. Ponovno, u pismu neidentificiranom primatelju (Saint-Ouen, 7. rujna 1800., 20 fructidor, (J.L.D., 470-472), u Laborde 1997:216-217), vjerojatno gospodinu Delaporteu, „tajniku Comédie-Française 1791.“, prema Laborde, kada Sade odgovara na zahtjev za djelom, vjerojatno *Zločinima iz ljubavi* (*Les Crimes de l'amour*), koje je upravo objavio Massé, koje priznaje istodobno poričući da je autor *Justine*: „Nemoguće je da vam je gospođa Quesnet obećala *Justine*, jer, ne samo da je nema na raspolaganju, već, posve uvjeren da to djelo nije moje, ona također zna da ga ni ja nemam na raspolaganju; vjerujte mi, gospodine, nemojte biti znatiželjni zbog ove veoma loše knjige, od nje se čovjek naježi, i da sam, u trenutku ludila, imao nesreću da je stvorim, imao bih danas dovoljno razloga da odsiječem ruku koja ju je napisala. [...] SADE“. I opet: „[...] Zatočen devet mjeseci u zatvoru (Sainte)Pélagie pod sumnjom da sam napisao knjigu naslovljenu *Justine*, koju ipak nikada nisam stvorio, patim i ništa ne govorim oslanjajući se svaki dan na pravednost vlade; ali, kada mi zli ljudi, očajni zbog moje šutnje i resignacije, nastoje nauditi svim mogućim sredstvima, ja ih razotkrivam. SADE“ (On se žali na zatvorenika koji mu je ukrao neke pjesme da bi ih tiskao, a budući da svezak sadrži neke protiv Prvog konzula, snažno se protivio ovom objavljivanju i prosvjeduje navodeći svoju nepovredivu privrženost republikanskim načelima.) („Le citoyen Sade au Ministre de la Police, Pélagie, 26. prosinca 1801., 5 nivôse an X, (Coll. A Bouër)“ u: Laborde 1997:235).

i sastavne elemente sustava i načine njegovog urušavanja, odnosno razloge zbog kojih se stroj kvari.

Uostalom, *Pisma* kao epistolarni roman dobar su primjer za fikcionalno pisanje koje postaje intenzivna intelektualna, refleksivna aktivnost, ogledalo subjekta i mjesto kritičkog preispitivanja, paradoksalno mjesto same naracije, a ne njeno dovođenje u pitanje (Martin 2017:123), kao i Sadeovih *120 dana Sodome*.

No nakon uvodnih stranica o „stanju istraživanja“, krenut ćemo s kraja, kako i dostoji onima koji su novine uvijek čitali odostraga, od crne kronike⁶³ prema naslovnici.

⁶³ Uvođenje crne kronike ovdje nije slučajno, jer i slučaj iz crne kronike može postati nacionalna opsesija, kako je postao slučaj ubojstva Laëtitije Perrais, o kojem Ivan Jablonka piše knjigu koja je također problematična ako se čita iz historijske ili historiografske perspektive, ma koliko progovarala o onome što se danas naziva „toksičnim muškostima“, i ma koliko puta bila nagrađena ili pretvorena u seriju (Ivan Jablonka, *Laëtitia ou la Fin des hommes*, Pariz, Seuil, 2016, posebno 14. poglavlje).

L'état des lieux, stanje na bojnopolju **(glazbena sugestija: Rammstein, Sonne)**

As many days as are the days of Sodom:

count all one hundred and twenty

then shriek I'M COMING.

(Hill, "Speech! Speech!", 96, 2006: 216)

[...] Re evil – relive, revile, revalue

self-revelation. EASY NOW, SOUL-BROTHER!

(Hill, "Speech! Speech!", 115, 2006: 219)

Od svih Sadeovih žena odabrali smo one čija su imena naslovila dva ključna Sadeova romana, Justine i Juliette, s ciljem da kroz tematske, strukturne i idejne sličnosti i razlike pokušamo pročitati fikciju uzevši u obzir što nam Sade poručuje o filozofiji, moralnosti, slobodi i moći preko svojih ženskih likova. Jer, iako oba djela iskazuju Sadeove radikalne ideje o prirodi ljudske svrhe, moralu i užitku, dapače, na nekoj uopćenoj razini na prvi pogled se čine gotovo kao čista egzemplifikacija sličnih teorijskih ciljeva, nastojat ćemo pokazati da nije riječ tek o metodologijama, instrumentalizaciji i porukama o vrlini i nemoralu, o žrtvi i društvenom uspjehu, o patnji i nagradi. Oba romana kombiniraju filozofsku polemiku, ono što bismo danas nazvali pornografijom, te ekstremne prikaze nasilja, istodobno potičući na razmišljanje o slobodi volje, prirodi zakona i odnosu moći i užitka. Markiz de Sade je i sam, u kontekstu prosvjetiteljskih ideja, socijalnih previranja, ali i osobnog iskustva zatočeništva i sukoba s moralnim normama svoga doba, preispitivao ove teze. No ženska tijela ovo su preispitivanje učinila podatnijim u fikciji.

Justine, čiji je roman prvi izdan 1791. godine anonimno u Parizu⁶⁴ pod naslovom *Justine ili Nedaće kreposti*⁶⁵ (*Justine ou les Malheurs de la vertu*), struk-

⁶⁴ *Justine ou les Malheurs de la vertu* izdan je godinu dana nakon Sadeovog oslobođanja, nakon Francuske revolucije i ukidanja *lettres de cachet*. Ovaj je roman njegovo prvo izdano djelo, druga verzija koju je neprestano dopisivao i mijenjao. Ovaj će roman 1801., za vrijeme Konzulata (1799. – 1804.) dovesti do njegovog uhićenja, bez optužbe, ni presude, te zatvaranja u azil u Charentonu. Sve su tri verzije romana prvi puta zajedno tiskane u tomu II *Sabranih djela* u Bibliothèque de la Pléiade 1995., te se razlikuju po opširnosti, tonu i narativnoj strukturi. *Les Infortunes de la vertu* (1787.) pisane su kao filozofska priča (koja je po Heineu pretvorena u roman gomilanjem uvijek novih pustolovina protagonistice), te nisu izdane za autorova života. Kako ga je revidirao više puta, sam tekst najprije rekonstruirao Maurice Heine 1930., a potom Michel Delon. *Justine ou les Malheurs de la vertu* (1791.) izdala je udovica Girouard 1791. Potom je nastala *Nova Justine* (*La Nouvelle Justine ou les Malheurs*

turirano i repetitivno demonstrira što donosi inzistiranje na patnji i na vrlini, te čitatelju omogućuje i ironično, i kritičko čitanje, dok Juliette, u *Pripovijesti o Juliette ili Prednostima opačine (Histoire de Juliette ou les Prospérités du vice*⁶⁶), predstavlja libertinski put, onaj koji afirmativno i eksperimentalno želi živjeti i užitak, i nemoral. Ako Justine odano i naivno slijedi utrti put „vrline“ te kreposnim odabirima ipak uvijek stradava, roman naizgled najprije naglašava taj kontrast između moralnog ponašanja i nasilne okoline, društva koje kažnjava vrlinu (što podsjeća na rusoovske zaključke). Juliette, pak, odabire slijediti put koji je često proglašavan hedonističkim, koji će joj osigurati uspon na društvenoj ljestvici koji podrazumijeva da će se poslužiti i nemoralom, i lukavstvom, i iskorištavanjem kako bi sebi osigurala napredak, lagodan život, luksuz i slobodu.

Oba romana problematiziraju tradicionalnu i konvencionalnu etiku, te postavljaju pitanje je li moral intrinzična, nutarnja vrijednost ili društveni konstrukt koji štite strukture moći. K tome, u oba romana užitak koji je i strategija i bojišnica, kao i kod Laclosa, korespondira s nasiljem, štoviše, užitak kao da se ne može ostvariti bez nasilja kojim se uvijek iznova testiraju granice. Sade potvrđuje i ono što je Foucault istaknuo u jednom razgovoru,

de la vertu 1797.), iza koje je uslijedila *Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice* (1801.). Oba su romana tiskana zajedno, u deset svezaka (4 za *Novu Justine*, 6 za *Juliette*), u ilustriranom izdanju sa stotinu opscenih gravira, što ih pretvara u pravi pothvat za ono doba, naravno, anonimni, te bez navođenja urednika. Osim što se roman o Justine povećava uvođenjem novih epizoda i filozofskih i ideoloških digresija, on intenzivira erotske scene i rječnik. Justine, koja je pripovjedačica u prve dvije verzije, u trećoj verziji gubi riječ. Roman postaje silno popularan i u Francuskoj i izvan nje, što potvrđuje i Louis-Sébastien Mercier i broj izdanja (pet do 1801.), kao i činjenica da Restif de la Bretonne piše *L'Anti-Justine ou les Délices de l'amour*, libertinski roman kao odgovor Sadeovom, koji ostaje u rukopisu sve do šezdesetih godina 19. stoljeća, kada je ponovno pronađen.

⁶⁵ D.A.F., Markiz de Sade, *Justine ili nedaće kreposti*, preveo Ivo Klarić, Zagreb, Znanje, 1971./Zagreb, Naprijed, 1984. D.A.F., *Julijina povest ili Procvati poroka*, preveo Miloško Knežević, Beograd, Rad, 1989.

⁶⁶ *Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice* predstavlja se kao izdan 1797., iako je tiskan krajem 1800. i početkom 1801. anonimno u Parizu, kao nastavak također anonimno tiskane *Nove Justine ili Nedaće kreposti* (1797.) s lažnom adresom „u Holandiji“. Zbog izdavanja ova dva djela, Sade je brzo prokazan i uhićen 6. ožujka 1801. kod svog izdavača Nicolasa Masséa. Izdanje *Nove Justine* imalo je 40, a *Pripovijest o Juliette* 60 gravira, od kojih se jedan dio originalnih pripremnih crteža, koje je vjerojatno nacrtao Claude Bornet, s rukopisnim komentarima Sadea, pojavio na prodaji knjiga i rukopisa koje je organizirao Sotheby's u Parizu 2. studenoga 2017.

⁶⁷ Primjer iz Foucaultove *Nadzora i kazne (Surveiller et Punir, Naissance de la prison*, Pariz, 1975:37) bio bi njegov komentar Jaucourtove definicije mučenja (osobito na kotaču za lomljenje) u *Enciklopediji*, kada kaže da fenomen možda jest neobjašnjiv, ali nije riječ o bijesu bez zakona, nego da zakon preuzima bijes kao način funkcioniranja.

da „između nasilja i racionalnosti nema nekompatibilnosti“⁶⁷, odnosno da je „najopasnije kod nasilja [...] njegova racionalnost.“⁶⁸

Sadeov „program“ pretvara s jedne strane seksualnost u sredstvo, a ne cilj, kao instrument moći, dominacije, manipulacije i stjecanja prednosti, no istodobno, u potpunosti odgovara mehanicističkom konceptu tijela onoga doba kojeg se najčešće povezuje s La Mettriejem. Isto tako, oba romana ilustriraju Sadeovu radikalnost kao platforme za ekstremni individualizam, skepticizam prema moralnim imperativima i kao platno za estetiku transgresije. Oni također utvrđuju antitezu vrline i društvene nagrade, čime Sade poseže za ironijom kao optikom za kritiku moralnosti.

Koje bi bile najočitije razlike dvije Sadeove protagonistice?

Sadeov stav prema njima i njihovim odabirima je različit: u *Justine*, vrlina kao da je fatalna odlika zbog koje roman često funkcionira kao tragična parabola pokazujući okrutnost društva prema „dobru“. U *Juliette* nemoral je prikazan iz posve druge perspektive, kao pragmatičan odabir, ponekad čak i herojski, jer užitak vodi do društvenog uspjeha. Iako se u oba romana gotovo bolno osjeća retorička funkcija i pornografije, i nasilja, u *Justine* nasilje kao da je često demonstrativno i eksperimentalno, odnosno kao da služi kako bi dokazalo tezu o krhkosti vrline. U *Juliette*, pak, kao da je uloga eksplicitnog više da afirmira i slavi transgresiju pronoseći poruku da su nasilje i erotika sredstva emancipacije, čak i ženi. I sam ton u oba romana je posve različit: kod *Justine* je često ironičan, te naglašava tragičnost i kritičku distancu, dok je *Juliette* energičnija, u stoljeću u kojem energija jest koncept, te ponekad ide i do polemičnosti u toj obrani hedonizma. Stoga se i rakurs društvene kritike u oba romana mijenja: *Justine* se čita više kao moralna parabola i implicitna kritika hipokrizije, dok *Juliette* donosi eksplicitnije teze protiv društvenih tabua i često razvija praktične strategije o tome kako uspjeti ma kojim sredstvima. „Get rich or Die Tryin‘“, rekao bi 50 Cent ponavljajući za Balzacom.

Romani su i strukturalno različiti jer različito tretiraju epizode: dok *Justine* više slijedi linearnu organizaciju nizanjem nesretnih epizoda, *Juliette* se razvija nižući uspjehe koji su rezultat izvjesne seksualne odnosno ekonomske strategije.

U *Justine* obrazac se ponavlja, od moralne odluke i povjerenja u autoritet do izdaje i patnje. Scene u romanu nisu psihološki individualizirane, nego tipizirane, odnosno funkcioniraju kao eksperimentalno ponavljanje jedne te iste teze. Vrlina, odnosno poštivanje normi i zatomičivanje vlastitog interesa, ne

⁶⁸ Michel Foucault, „Foucault étudie la raison d’État“ (1980). u: Michel Foucault, *Dits et Écrits* (1954-1988), II, Pariz, Quarto, Gallimard, 2001:803. Vidi i Arlette Farge, *Les Fatigues de la guerre, XVIII^e siècle*, Pariz, Gallimard, coll. »Le Promeneur«, 1996.

može zaštititi pojedinca. Funkcija scena tako nije katarzična, nego demonstrativna, svaki put iz početka. Stoga patnja nije „kazna“ za pogrešku, nego logična posljedica moralne dosljednosti. Likovi zlikovaca često rabe upravo zakonodavni, religijski ili filantropijski diskurs da bi legitimirali vlastito djelovanje, čime se naglašava licemjerstvo institucionaliziranog morala. Stoga stradanje i patnja nisu individualne tragedije nego epistemološki test filozofije morala.

U *Juliette*, romanu koji prati protagonisticu koja se savršeno prilagodila društvu, ona svjesno bira ono što će joj omogućiti ekonomski, politički i društveni napredak te teorijski obrazlaže svoj racionalni odabir. Budući da instrumentalizira društvene norme i hladne glave odmjerava korist i rizik, Julija djeluje strateški, ne impulzivno, pomalo nalik markizi de Merteuil kod Laclosa, te dominira nad moralnim komentarom.

Tako bi *Justine* bila dokaz propasti vrline, a *Juliette* dokaz funkcionalnosti morala, jer prva demonstrira nemoć, a druga učinkovitost; prva je objekt događaja, a druga subjekt odluke; poslušnosti prve odgovara manipulacija kod druge, zbog koje narativno prva ističe ironiju i ponavljanje, a druga eskalaciju i napredovanje. Ovi bi romani tako, barem u klasičnim interpretacijama, mogli biti simetrične po funkciji, ali suprotni po ishodu, što ih u čitanjima često pretvara u dijalektički par.

Oni se razlikuju i po narativnim tehnikama i stilu, iako je najčešće riječ o sveznajućem pripovjedaču⁶⁹. No dok je *Justine* više fokusirana na iskustvo, odnosno patnju protagonistice, *Juliette* češće eksternalizira pripovijedanje, kako bi se pokazale društvene posljedice postupaka. Oba su romana puna tzv. filozofskih digresija, dugih rasprava o prirodi prava, Boga i morala, na tragu tradicije filozofskih dijaloga, no u *Justine* one, u susretu s opisanom patnjom, pojačavaju ironiju, dok u *Juliette* grade i legitimiraju teze.

Obje sestre pomalo su „papirnate“, odnosno, nalik marionetama, savršeno ispunjavajući dodijeljenu ulogu, ma kakva ona bila: *Justine* je arhetipska nevina djevojka čija je vrlina objekt na kojem se eksperimentira, te postaje savršeno platno za ilustraciju „paradoksa vrline“. *Juliette* postaje simbol emancipiranog hedonizma, koja ne preza pred bilo kojim instrumentom moći kako bi osigurala poziciju libertinca, učenog *imoraliste* koji svjesno i aktivno manipulira sustavima⁷⁰.

U temeljima oba romana je teza o prirodnom poretku i užitku, odnosno da su prirodni impuls za zadovoljavanje nagona i želja, kao potrebe

⁶⁹ Vidi bilješke 60 i 62.

⁷⁰ Sporedni likovi su često alegorije društvenih uloga (licemjerni svećenici, korumpirani aristokrati...) koji u *Justine* vrše nasilje, a u *Juliette* ili postaju žrtve njenih strategija ili joj pomažu. Mlada Eugénie iz *Filozofije u budoaru* bila bi bliža Juliette nego Justine.

(Condillac) legitimna osnova za djelovanje, no razlikuju se u evaluaciji društvenih posljedica, u koje Sade kao ateist, radikalni kritičar religije i njenog morala, uvodi i crkvu: u *Justine* vjerske institucije sudjeluju u zlu, a u *Juliette* je religija tek instrument, sredstvo koje se ili iskorištava, ili prezire. Osim toga, Sade kao skeptik uspostavlja i visceralnu vezu između prava i nasilja, te problematizira zakonski poredak kao privid moralnosti koji štiti moćnike.

Sadeova književna strategija transgresije i etičke provokacije ne svodi se na jeftini šok zbog sablazni ćudoređa: on ekstremima pokušava navesti čitatelja na preispitivanje implicitnih moralnih pretpostavki: u *Justine* je patnja moralni eksperiment, a u *Juliette* uspjeh nemorala postaje demonstracija alternative.

Kako Sade nije „anti-prosvjetiteljski“ autor, nego, upravo suprotno, radikalni kritičar unutar koordinata prosvjetiteljstva, tzv. filozofske implikacije ova dva Sadeova romana pokazuju što se događa kada se sloboda pokuša misliti i domisliti do krajnjih konzekvenci. U tom smislu, veoma pojednostavljeno rečeno, *Justine* bi testirala rusoovsku pretpostavku o nagrađenoj vrlini (čovjek koji bi bio po prirodi dobar, ali ga društvo kvari) u odnosu na Sadeovu tvrdnju da je priroda indiferentna, a društvo polje moći. *Juliette* bi bila bliže hobsovskom svijetu interesa, ali bez iluzije društvenog ugovora. K tome, u oba romana moral je pretvoren u fikciju: kao alatka, sredstvo kontrole slabijih i mit koji prikriva stvarne odnose snaga. *Justine* pokazuje da moral ne uspijeva nikoga zaštititi, a *Juliette* da je nemoral veoma uspješna praksa. No Sade ne tvrdi da treba činiti zlo, nego da moral nema ontološki temelj izvan društvenog konsenzusa i moći.

Ova se dva romana razlikuju i po načinu kako tretiraju tijelo: u *Justine*, ono je tek pasivna površina na koju se upisuje moć, a u *Juliette* instrument volje i strategije, u čemu se mogu naći tragovi onoga što će Foucault nazvati tzv. disciplinarnim (*Justine*), odnosno produktivnim tijelom (*Juliette*).

Putanje romana su različite, no oba su izazvala skandal i sustavnu cenzuru u različitim razdobljima, pa im je recepcija ovisila o društvenim i moralnim standardima, odnosno mogućnosti da se pročita djelo koje je marginalizirano zbog pornografskog i nasilnog sadržaja u okvirima moguće rasprave o granicama umjetnosti, slobode izraza, ali i odnosa književnosti prema subverziji, transgresiji i filozofskoj kritici društva. 20. stoljeće je, osobito preko Georges-a Bataillea, koji transgresiju shvaća kao filozofski čin, Mauricea Blanchota koji književnost shvaća kao prostor radikalne slobode, te Michela Foucaulta koji inzistira na diskursu moći i tijela, disciplini i priznanju, Sadea rehabilitiralo. Dapače, shvaćen je „ozbiljno“ (Marty 2011), pa su i ova dva romana dobili novi kontekst: *Justine* kao tekst o nasilju normativnosti, a *Juliette* kao tekst o subjektu bez transcendencije.

Suvremena čitanja, koja ih obično čitaju zajedno, kao neku vrst „teorijskog diptiha“, promatraju ih iz etičke perspektive kao tekstove o granicama reprezentacije, iz naratološkog gledišta s obzirom na ponavljanja, serijalnost i eksperiment, te iz rakursa feminističkih čitanja koja naglašavaju ambivalentan status ženskog subjekta u njima.

Možda jedna od rijetkih dodirnih točaka ovih dviju sestara proizlazi upravo iz njihove rodne obilježenosti. Serge André (2013:52), nastojeći definirati mazohistu tvrdi da ovaj potonji uprizoruje „jednu vrstu mimetičke kariature uživanja koje muškarac pretpostavlja kod žene“, no da on, „kao dobar perverzni subjekt“, „vjeruje u Drugoga i njegovo uživanje, dok žena nema nikakve potrebe u to vjerovati; ona je čak u najboljoj poziciji da uvidi da je ova subjektivnost Drugoga uvijek samo maskarada, efekt nejasnoće označitelja“.

Sade, uostalom, razlikuje ova dva nepotpisana romana o ženama, sestrama, koji, barem u teoriji, pretpostavljaju odrasle čitateljice, od priče o paru u svom filozofskom romanu, kojeg sam tako naziva u podnaslovu i potpisuje, *Aline i Valcour*, u kojem – *genre oblige* – gomila objašnjenja, didaktične naputke zbog kojih se u predgovoru i ispričava čitateljicama koje tretira kao djecu, zaodjenuvši „tužne istine filozofije“ sladunjavom romanesknošću kako bi prikrio gorčinu, dodajući i Lukrecija na latinskom, kako bi napisao ono što „čestite žene“ ne bi trebale ni čitati, ni poznavati. Didaktičnost u književnosti je složen fenomen, no ovdje je na prvi pogled vidljivo da se osuda, u ovom slučaju eksplicitnih seksualnih predodžbi, temelji na činjenici da je predložak smatran nemoralnim i opasnim.

U *120 dana Sodome*, tekstu koji Sade ne naziva romanom, pak, on postaje Amfitrion koji je gostima pripremio sva jela („šesto jela“) koja odgovaraju i najekstravagantnijim ukusima muškaraca, kako bi „proširio granice“ njihovog izbora: „Odaberi i ostavi ostatak... Pomisli da će se svidjeti drugima i budi filozof“⁷¹.

Sade zna da se čitatelj neće prepoznati u ovim „ekstravagancijama“, no on kao da i čitatelja želi pretvoriti u Justine, žrtvu vlastite radoznalosti, koja neprestano postavlja pitanja, posjećuje mjesta gdje je zatočuju, pa ponekad i gleda kroz ključanice crveneći se, ne iz užitka, nego kako bi se „obrazovala“. Justine ne može suspregnuti znatiželju, da ne gleda strahote koje spominje, pomalo kao čitateljice u susretu s literaturom o kojoj smo govorili na početku. To je možda jedina dodirna točka s Justine koju danas, ma koliko nevoljko, želimo priznati. Ove su strahote njoj toliko nove da pojedinosti smatra „stvarno neobičnima“⁷².

⁷¹ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, u: *Ceuvres complètes*, sv. XIII, Pariz, Éditions Tête de Feuilles, 1973:61 (Mi ističemo.)

⁷² Sade, *La Nouvelle Justine ou les Malheurs de la vertu* u: *Ceuvres complètes*, VI, Pariz, Pauvert, 1987:357.

Juliette je, pak, žena s kojom većina, barem kako voli misliti, nema ništa zajedničko. Kraj *Juliette* je, pak, indikativan jer ona koja je postala gđa de Lorsche nestaje nakon deset godina „s pozornice svijeta, kako obično nestaje sve što sjaji na zemlji“. Ova jedinstvena žena, kako joj tepa Sade, nije ispripovijedala posljednje događaje prije smrti, pojavila se i nestala kao komet.

Možda bi se i *Justine* i *Juliette* mogle čitati u svjetlu *Bildungsromana*. Obje, i *Justine* koja bludi po Francuskoj, i *Juliette*, koja tumara po čitavoj Europi, zadovoljavaju vlastitu znatiželju i preživljavaju slijedeći svoj put. *Justine*ina smrt više je nalik crnom humoru, jer se ne odvija u tamnici, prilikom opetovanih mučenja, nego je pogodni grom, kao neka vrst Božje kazne. Obje se, kao krhke, nezaštićene djevojke bez roditelja, osuđene na osamu i potpunu odsutnost društvenog statusa, suočavaju ponajprije s muškarcima koji ih, obje, žele pretvoriti u „učenice“, kako bi oni postali „nemoralni učitelji“⁷³.

Kao da kod Sadea sve ovisi o ekonomiji, sve je utilitarno, sve mora nekome poslužiti, pa i filozofija, koja postaje način da se netko uzbudi, da opravda vlastiti užitak. Svatko postaje propovjednik kako bi „filozofski“ opravdao svoju maniju. Možda se ne bi složili sa Sadeovom tezom da je svatko despot kada mu stoji⁷⁴, ali, svako doba ima svoje „manije“.

⁷³ Izuzetak je gđa de Saint-Ange iz *Filozofije u budoaru*, koja je učitelj mladoj Eugénie kao i Dolmancé.

⁷⁴ Ili još gore, ali indikativno, igrajući se autoironijom: „Svi znaju priču o markizu de ***, koji je, čim su mu prenijeli presudu da će spaliti njegovu lutku u odsutnosti, izvadio kurac iz gaća i uzviknuo: ‘Jebemu mu Boga! Evo me točno gdje sam htio biti, prekriven sramotom i gadošču! Ostavite me, ostavite me, moram svršiti! I u istom trenutku, to je i učinio“ (Sade, *Œuvres, I*, izdanje Michel Delon, Pariz, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade“, 1990:254).

O ženama i ženskom, žene i ostali (glazbena sugestija: Marilyn Manson, *Man that you fear*)

C'était notre intention dans les dialogues / De présenter des antithèses / Et de les opposer sans cesse / Pour éclaircir les doutes tenaces. / Cependant, de quel côté que je me tourne / Je ne vois pas de fin à notre drame.../ D'un côté, le désir de changer, d'améliorer le monde / À coups de hache et de couteaux, / De l'autre l'idéologie individualiste, / Qui sombre sous le poids de ses propres pensées. / Ainsi, vous me voyez, dans la situation présente / Toujours devant une question latente⁷⁵.

Le faucon du désir tire sur ses liens de cuir.

L'amour aux sourcils joints se courbe sur sa proie.

Et moi, j'ai vu changer ta face, prédateur! » (Saint-John Perse, *Amers*, IX, 3)

Ako su *Justine* i *Juliette* komplementarni komadići Sadeovog intelektualnog mozaika, eksperimenti filozofije življenja od neodrživosti moralnog ideala do održivosti amoralne pozicije, koji žele razgoliti probleme etike, subjektivnosti i društvene legitimacije upotrebljavajući nasilje i seksualnost, te destabilizirati tradiciju kroz ironiju i testiranje vrline, odnosno programatsko istraživanje moći i užitka, oba romana čitatelje potiču na epistemološko preispitivanje, ali i ukazuju na povijesnost teksta.

Međutim, već i sama svjedočenja o kojima govori Arlette Farge u *Un ruban et des larmes, Un procès en adultère au XVIII^e siècle*⁷⁶ pokazuju da ljudi imitiraju ljubavnu propedeutiku libertinstva, njegovu semiotiku i njegove stereotipe, podsjećajući i na Fragonardove slike (*Le Verrou* ili *Les hasards heureux de l'escarpolette*) i Marivauxove, Restifove ili Beaumarchaisove scene. Jer, svaka nedozvoljena ljubavna veza nije libertinstvo; njemu je potrebna sva sila „pribora“ da bi se stvorila izvjesna atmosfera, erotizirani prostori koji potiču maštu (Farge 2011:15), u kojima muškarac, primjerice Valmont iz *Opasnih veza*, hvata i podčinjava Cécile de Volanges.

Farge (2011:23) 18. stoljeće naziva stoljećem žene jer je upravo ona stavljena u središte pozornosti, „gotovo na istu razinu kao i pitanje jednakosti i

⁷⁵ Epilog Petera Weissa, autora kazališne predstave kojom se nadahnua Peter Brook, koji je prevela Irène Tieder (Irène Tieder, „Marat / Sade. Dramaturgie et scénographie“, u: Philippe Bourdin, Gérard Loubinoux (ur.), *Les Arts de la scène et la Révolution française*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise-Pascal, 2004:554).

⁷⁶ Arlette Farge, *Un ruban et des larmes, Un procès en adultère au XVIII^e siècle*, Éditions des Busclats, Pariz, 2011.

pravde“. Članak „Žena“ iz *Enciklopedije*⁷⁷ iz 1756. ističe sljedeće: ako je priroda dala muškarcima pravo na vladanje, žene su pribjegle umijeću da bi se oslobodile, no oba su spola zloupotrebjavala svoje prednosti, snagu i ljepotu jer su muškarci povećali svoju moć zakonima, a žene su povećale cijenu njihovog posjedovanja teškoćama da ih se osvoji.

Farge (2011:24), komentirajući Diderotov stav prema ženama, ukazuje na njegove gotovo predromantičarske nijanse, jer on suosjeća sa svime što podnosi žensko tijelo. I iako je ona ponajprije priroda, narav, ona je i zatočnica čitave jedne mreže afektivnih i društvenih odnosa, te stalnih psiholoških smetnji. Njegov tekst iz 1772. *O ženama (Sur les femmes)* danas se čita kao dvosmisleni tekst jer, ma koliko on mistificirao ženu kao neku vrst fantazije, on ju vidi kao odveć podčinjeno biće koje podnosi poniženja i muke koje joj nameće njeno tijelo. To je njegovo objašnjenje zašto se ona ponekad prepušta „galantnosti“, razvratu i prostituciji. Obzirni Diderot tako vidi žensku intuiciju i inteligenciju koja uči u društvu, no smatra da se njeni užici trebaju kontrolirati, dok ona sama treba misliti unaprijed na svoju ostavštinu. Pravila se razlikuju ovisno o tome je li riječ o društvenoj eliti, čije je ponašanje visoko kodirano, ali dopušta izvjesne slobode, ili o onima drugima, koji „pogreške“ skupo plaćaju jer razvrat ima ozbiljne posljedice na ekonomsku ravnotežu obitelji, ali i na ugled i čast žene, što čini njene ključne odlike.

Tako Farge (2011:35) predočuje primjer preljubnice⁷⁸, kojeg u ono doba pravnici jasno razlikuju od slučaja preljubnika, jer ona kalja muževu čast i jer joj se manje vjeruje nego muškarcu.

Najpoznatiji spis o preljubu je Fournelova *Rasprava o preljubu (Traité de l'adultère)*, koju je napisao 1778.⁷⁹, te za koju se kaže da je bila jedna od „najfeminističijih“ svoga doba. Ovakvi su nam spisi potrebni da bi istaknuli koliko je Sadeova *Juliette* udaljena od onodobne stvarnosti.

Fournel tvrdi da je svaki ženski preljub krađa, „privatni delikt za koji se osvećuje isključivo suprug, rođeni inspektor ponašanja svoje supruge“. To znači da, ako se on ne žali, ona se ne treba brinuti. Međutim, ona ne može optužiti supruga jer njegov preljub, koji se u pravilu odvija izvan obiteljskog doma, ne unosi novu, nezakonitu djecu u dom. Ako se kod žene utvrdi

⁷⁷ Desmahis, članak „Žena“ u *Enciklopediji*, 1756., u: Catherine Cusset, *Qui peut définir les femmes?*, Pariz, Indigo/Côté-femmes éditions, 2008:85.

⁷⁸ „[...] tragovi nisu veoma česti u kriminalističkim arhivima, jer, voditi proces zbog preljuba svoje žene znači da je ne znamo 'obuzdati', i da, zalažući se protiv nje, priznajemo svoju nemoć da je kontroliramo. Ovim pravnim činom poništava se dio muževe muževnosti; malo tko se tada odlučio izložiti na ovaj način.“ (Farge 2011:77)

⁷⁹ Jean-François Fournel, *Traité de l'adultère, considéré dans l'ordre judiciaire*, Pariz, J.-F. Bastien, 1778. u: Farge 2011:35-36.

preljub, ona se mora zatvoriti u samostan na dvije ili tri godine (*la peine de l'authentique*). Ako se i dalje sumnjivo ponaša, ovisno o društvenom statusu, ženu šalju u zatvor. Ipak, ima iznimaka, koje ipak nisu zakon: ako je silovana, ili ako postoje dokazi da ju suprug maltretira, neće dobiti dodatnu kaznu (Farge 2011:36).

No, ma koliko 18. stoljeće gaji sladostrast, *volupté*, kao „pristup slobodi i himna prirodi“, ono se susreće „napose u književnosti i mišljenju“, jer postoje dva proturječna nagnuća: uživati ili u prirodi, ili u mudrosti (Farge 2011:38), budući da je „čovjek 18. stoljeća sklon brkati razuzdanost s frivolnošću“ (2011:39).

S druge strane, žensko tijelo, koje proučavaju liječnici, u svojoj je biti nepredvidljivo, što ih intrigira i plaši u njihovom nastojanju da ga shvate i kontroliraju. Oni još uvijek ne uspijevaju ni imenovati zabrinjavajuće simptome i pojave (mlijeko, krv, grčevi, sinkope, bljedilo...). Dapače, u ono doba još se nije uvidjela veza pojave menstruacije i začeca djeteta (Farge 2011:54), pa je njihova zabrinutost usmjerena na *vapeurs* („*valunge*“) koje će se najprije objašnjavati u ključu spola i spolno induciranog problematičnog ponašanja. To znači da su se tjelesni problemi objašnjavali kao trenutno kažnjavanje transgresije, „odmazda tiraniziranog i tiranskog tijela“ koje je po definiciji slabo, i otrovne mašte, prije nego što su, tijekom 18. stoljeća, i *vapeurs* i *hystéries* počeli smatrati modom, osobito u visokom društvu (Farge 2011:55).

Još je jedna rasprava značajno odjeknula, ona Josepha Raulina iz 1758. godine⁸⁰, jer je prekinuo tradiciju ženskih patologija nadahnutih engleskom medicinom, te je odbijao seksualnu teoriju hysterije. Po njemu, strasti jesu „jezik tijela“, ali ponajprije „bolesti duše“ čije stvaranje potiče i kultura, i okruženje, i socijalni uvjeti. Stoga je upravo 18. stoljeće vrijeme kada se pogled na žensko tijelo mijenja (Farge 2011:59), od osude i zatočivanja do pokušaja medicinskog razumijevanja tijela.

U *Osuđennicima u 18. stoljeću (Condamnés au XVIII^e siècle)*⁸¹, Arlette Farge odmah na početku utvrđuje da u Francuskoj u 18. stoljeću na sudovima ne vlada anarhija, nego „pravi nered, paradoksi i nejednakosti“ (2008:13), no sve su kazne spektakularne, stroge, pa čak i okrutne, iako kaznena praksa nije ujednačena (2008:14).

Farge (2008:23-24) ističe da „zatvorska kazna ne postoji u *Ancien Régimeu*“, jer iako postoje i zatvori, i ono što se naziva *maison de renferme-*

⁸⁰ Joseph Raulin, *Traité des affections vaporeuses du sexe*, Pariz, J.-F. Hérisant, 1758 u: Farge 2011:59.

⁸¹ Arlette Farge, *Condamnés au XVIII^e siècle*, Éditions Thierry Magnier, coll. Troisième culture, 2008.

ment, i bolnice kao Bicêtre ili la Salpêtrière, to su samo „odlagališta“ ljudi na neodređeno vrijeme, i to bolesnika, razvratnika, prosjaka, neposlušnih vojnika... Osuđeni počinitelji se odmah (prije izricanja kazne) šalju u zatvor Petit Châtelet koji se nekada nalazio na trgu place du Châtelet. To je, ipak, privremeno mjesto, a samo se neki šalju u Bastilju. Većina, pa i luralice i prosjaci, odlaze u bolnice u kojima vlada stravična nehigijena, ili u Bicêtre (muškarci), ili u la Salpêtrière (žene), te se svi pridružuju prostitutkama, bolesnicima i luđacima⁸².

U 18. stoljeću, optužba, suđenje i kazna bili su veličanstveni spektakl: neumoljiva prisutnost vladara morala se učiniti opipljivom, a „politikom užasa“ svatko i svaka morao je biti prisiljen priznati krivnju. Ceremonija je bila intenzivna, raskošna u primjeni kazni; kraljevska pobjeda nad optuženikom postizala se po cijenu borbe. Kralj je trijumfirao dobivanjem priznanja i određivanjem kazne, čak do te mjere da je pojedince pretvarao u „pepeo koji se zatim raspršuje na vjetru“. Sve, do najsitnijeg detalja, funkcioniralo je prema ovom protokolu. (Farge 2008:62-63).

Teorijski okviri ovih praksi su dvije knjige, *O zločinima i kaznama* (*Dei delitti e delle pene*) Cesare Beccarije, koja je objavljena anonimno 1764. u Livornu, te *Opaske o mučenju* (*Osservazioni sulla tortura*) Pietra Verrija, iz 1776. (objavljena 1804. godine).

No tijekom 18. stoljeća dolazi do preobrazbe kazne. Umjesto da i dalje spektakularno, upečatljivo uništava tijela osuđenika, kazna treba preobraziti dušu i duh zatvorenika (Farge 2008:124), od vremenski neodređenog „odlaganja“, „skrivanja“, „rješavanja“, do misli o rehabilitaciji. Isti Pietro Verri 1773. godine napisao je i *O naravi užitka i boli* (*Discorso sull'indole del piacere e del dolore*), te tako najavio još jednu povijesnu temu iz 18. stoljeća: patnju, bol⁸³

⁸² Uredba Kraljevskog vijeća 1767. uvela je novu legislativu, da se svi prosjaci i luralice zatvore u „skladišta prosjaka“ („dépôts de mendicité“). Tako se zatvaraju i libertinci, i neposlušni vojnici, i luđaci, i epileptičari, i oboljeli od spolnih bolesti. Neka se mjesta specijaliziraju: vojnici idu u bolnicu l'hôpital de la Force, razuzdane žene u Sainte-Pélagie ili u samostan Madelonnettes, dok su veliki zatvori podijeljeni: Bicêtre za muškarce, a la Salpêtrière za žene (Farge 2013:203). Kroz zatvor La Salpêtrière je od 1656., kada je osnovan, do 1791., kada je čitavo vodstvo ustanove dalo otkaz, prošlo više od 400 000 žena, koje su ondje trebale raditi i gajiti vjeru. Ustanova se tijekom vremena specijalizirala za liječenje ludila, dok je danas poznati neurološki centar Vidi Jean-Pierre Carrez, *Femmes opprimées à la Salpêtrière de Paris: 1656-1791*, Pariz, Connaissances et Savoirs, 2005.

⁸³ Farge (2013:76) spominje tri autora eseja, medicinskih disertacija koje govore o boli kao čovjekovom neprijatelju: kirurga Ambroisea Tranquillea Sassaarda, *Essai et dissertation sur un moyen à employer avant quelques opérations pour en diminuer la douleur*, 1780, Marc-Antoinea Petita, glavnog liječnika u bolnici u Lyonu (*Discours sur la douleur*, povodom uvođenja

i užitak koje tematizira Arlette Farge u *La déchirure, Souffrance et déliaison sociale au XVIII^e siècle*⁸⁴:

U doba prosvjetiteljstva, na dnevnom redu su bili sreća i užitak, uz filozofiju istraživanja vođenu racionalizacijom nadnaravnog. Svijet se nastojao ponovno izgraditi i sve je bilo upotrebljavano u tu svrhu: razum, osjećajnost, imaginacija. Neka vrst gladi za apsolutom, koja je imala malo veze s idejom Boga, uvukla se u užitke osjetila, radost čudesnog i ekstravaganтноg. U svakom slučaju, svaka obrazovana osoba našla se u potrazi za novim poretkom, suočena s vlastitim tjeskobama i strahovima. Ujedinjenje sreće, morala i društva postalo je primarna briga; ali, ne može se zaboraviti da se pitanje individualne sreće nije podudaralo s pitanjem kolektivne i društvene sreće, koja je prije svega težila onome što se tada nazivalo „javnim spokojem“. Baš naprotiv, 18. stoljeće bilo je i vrijeme pojačane osjetljivosti, navale melankolije i izuzetne pažnje posvećene „pokretima duše“ i tugama. (Farge 2013:21-22)⁸⁵

No, usprkos svemu ovome, 18. stoljeće nije samo stoljeće žene, nego i stoljeće razuzdanosti. Čitavo društvo prožeto je pomamom, od razulare-nih šala do razigranih i razuzdanih igri i užitaka (Farge 2013:173), o kojima svjedoči i broj cenzuriranih knjiga zbog kojih autori kao Sade završavaju u Bastilji⁸⁶. Istodobno, ovo je doba, kako pomalo pjesnički ističe Farge

predavanja iz anatomije i kirurgije, 1799. - 28 brumaire an VII) i Jacques-Alexandrea Salguesa, liječnika sa pariškog fakulteta (*De la douleur considérée du point de vue de son utilité en médecine*, 1823.), od kojih nam je najzanimljiviji ovaj potonji, koji ipak bol ne smatra uvijek zlom, nego čak i dobrom u moralnom i fizičkom smislu jer, po njemu, bez boli, sve bi bilo jednolično. Užitak uvijek razočara, a bol nikada. Osim toga ona, po njemu, upozorava na bolest. No Salgues ide i dalje jer se približava kategoriji morala, pa je usredotočen i na neobičan odnos užitka i boli. On daje primjer škakljanja, kao mješavine želje i užitka, koje su koristili neki liječnici, kod žene koja je imala problem s probavom i velikom količinom plinova, koji su napokon riješili snažnim škakljanjem po bokovima. (Farge 2013:78) Bol je tako nekima iskustvo, dok drugima postaje spektakl (Farge 2013:219-220).

⁸⁴ Arlette Farge, *La déchirure, Souffrance et déliaison sociale au XVIII^e siècle*, Montrouge, Bayard Éditions, 2013.

⁸⁵ Iako uistinu rijetki svjedoče o bijedi i patnji naroda, odnosno onih siromašnih, među kojima je i Mercier, polako se ipak uviđa da je i bijeda spektakl pred kojim se ne treba zabavljati. U to doba, smrt je na svakom uglu, doslovce, s obzirom na to da je, primjerice, bio običaj da se preminulog stavi ispred kuće (Farge 2013:138). Vidi Farge 2013:139 i Robert Favre, *La Mort au siècle des Lumières*, Pariz, PUL, 1978.

⁸⁶ U Bastilji se zatvaralo „po kraljevom nalogu“, ne sudskoj odluci, kralj je sam izdavao nalog za zatvaranje („lettre de cachet“). Većinom je bila riječ o elitama, važnim pojedincima opasnim za monarhiju, razuzdanim enciklopedistima, knjižarima, zaplotnjacima, urotnicima. No i ostali su mogli biti zatvoreni u Bastilju ako se obitelj (obično obrtnička), obratila kralju da zatvori njenog člana (muža, ženu, sina, brata, sestru) zbog raspitništva,

(2013:174), i atmosfere pune glazbe i plesa koja umnaža ljubavna iskušenja i geste, mirisa slobode u doba blagdana i vatrometa, zabranjenih ljubavi, snova, radosti prvih susreta, ideje sreće koja je nalik snu koji se može dosegnuti, svih onih livada, vinograda i obala u Parizu (Seine, Bièvre) koje potiču strasti, ljubavne tajne, ukradene trenutke, osjećaje i patnje u ljubavi i seksualnosti.

Žensko je tijelo prva meta, ali još su pogubnije netjelesne posljedice koje pokazuju „kompleksnost društva u kojem se traumatičnom činu dodaje pitanje časti, oskvrnuće, krivnja, sram, nisko samopoštovanje i sramota“ (Farge 2013:181). Sudska ispitivanja pokazuju „sukob dvaju oblika seksualnih uloga“: muškarac obično nema svijest o tome da je počinio nasilje prema ženi (čak i ako ju je volio), nego se uvijek ponavlja teza o „ženskoj prirodi“ koja je po definiciji nevjerna i sklona prodavanju vlastitog tijela. Farge (2013:184) evocira neobičnost izjava na sudu: dok žena prepričava svoju intimu, ljubav, muškarac odgovara na očekivani način. Nema govora da on govori ni o osjećajima, ni o privlačnosti, a kamoli o ljubavi, ma koliko su joj svi svjedočili, čak ni ako je nema namjeru oženiti.

U 18. stoljeću, siromašni žive „javno“, na ulici: seksualni prijestupi prema ženama, promiskuitet, bračni život, sve je vidljivo, a siromaštvo, nedostatak svega, od hrane i bolesti nadalje, sve to čini i prijestupe gorima, osobito zato što se ova dominacija provodi u nesmiljenim uvjetima „što nipošto ne nalikuju na menuete libertinaca“ (Farge 2013:186).

O ovom i ovakvom svijetu pišu kroničari i pisci, pa i fiktionalne žene zrcale transponirane ili posve imaginarne sudbine koje je moguće sanjati. Ni Justine, ni Juliette nisu ovdje nikakva iznimka. No Sadeove junakinje postat će platforma i za neke teze koje u 18. stoljeću nisu mogli predvidjeti.

Primjerice, Jacques Lacan je, u svom seminaru *Etika psihoanalize (Le Séminaire. Livre VII: L'Éthique de la psychanalyse 1959-1960)*⁸⁷, u nastojanju da preispita etiku psihoanalize te analizira *Antigonu*, nakon estetike, biti tragedije i koncepta lijepoga i ljepote kao nečega što je neosjetljivo na uvredu, „uklizao“ u čitanje Sadea, te je tako Justine zamijenila *Antigonu*, što se uostalom vidi i na samoj naslovnici seminara koji je izdan 1986. godine⁸⁸.

razvrata ili zlostavljanja. Međutim, s vremenom je kralj, preplavljen ovakvim zahtjevima, odlučio da je smiješno da kralj, odgovoran za čitavo kraljevstvo, bude sudac o privatnim stvarima (Farge 2013:203-204).

⁸⁷ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII: L'Éthique de la psychanalyse 1959-1960*, Pariz, Éditions du Seuil, 1986.

⁸⁸ Zanimljivo je da Lacan ovo razmišljanje o lijepom započinje pitanjem koje se često susreće kod tumača Sadeovog djela, pitanjem tzv. dosade čitanja koja se očituje naročito u svim onim nebrojenim disertacijama koje, po nekima, guše i razbijaju ritam scena uživanja. U tu svrhu Lacan svoje tumačenje suprotstavlja Batailleovom, kojeg karikira, kako upozorava

Ova analogija između Antigone i Justine nije objašnjena, te Éric Marty govori o „zbunjujućem prijenosu“ (2011:245) kojeg Lacan nije rasvijetlio. No za Lacana Sade predočuje proturječne neuništivosti žrtve koje se najbolje ogleda upravo u Justine, koju kao da udarci nikada ne mogu dotući, čije tijelo kao da nikada ne nosi tragove i koje je uvijek spremno za nova „ispisivanja“:

Žrtva preživi svako zlostavljanje, ne gubi čak ni svoju bujnu privlačnost na kojoj autorovo pero uvijek inzistira, kao i u svakom opisu ove vrste: ona uvijek ima najljepše oči na svijetu, najjadniji i najdirljiviji izraz lica. Autorovo inzistiranje da svoje subjekte uvijek stavi u tako stereotipnu rubriku samo je po sebi problematično. (Lacan 1986:238)

Lacanov se odgovor na Justineinu neuništivost nalazi u sljedećoj seansi seminara kada tvrdi da je ona neuništiva jer se kroz nju odigrava iskustvo Lijepoga. Marty (2011:238) primjećuje da u tom odgovoru Lacan više ne razlikuje je li riječ o „sadovskom subjektu koji sam doživljava ovo iskustvo ili nepromjenjivost ženskog tijela nama, neperverznim subjektima, svjedoči o tom iskustvu?“

No, Justine se kod Lacana pojavljuje još i seminaru o *Transferu* (*Le Séminaire, Livre VIII: Le Transfert (1960-1961)*)⁸⁹, koji se nastavlja na *Etiku psihoanalize*, i to utjelovljena u liku Claudelove junakinje Sygne de Coüfontaine iz drame, „kršćanske tragedije“ *Talac (L'Otage)* iz 1911. godine. Ovaj je ciklus predavanja ključan zbog posljednje seanse seminara od 21. lipnja 1961., kada Lacan uvodi preokret, jer na kraju tvrdi da nije ključna nepromjenjivost Justineinog tijela, kojoj se svi dive, odnosno, da nije Justine pravi Sadeov subjekt, nego Juliette (Lacan 1991:455).

Po Lacanu, Justine bi bila samo „sjena“ u Julietteinom snu, odnosno, samo Juliette sanja, samo se ona izlaže svim opasnostima želje, samo ona uviđa da se sjena može raspliniti, da je samo sjena, da postoji nešto što je stvarnije od sjene, da postoji barem „stvarnost želje, od koje me odvaja ova sjena“ (Lacan 1991:438). Tako i Lacan izlazi iz sjene, slike, i oprašta se od Ljepote nakon što ju je štovao. Tako opraštanju s Ljepotom i radikalnom oslobađanju

Marty (2011:236), svodeći ga na tvrdnju da filozofske disertacije ugrožavaju erotsku napetost djela koje otvara mogućnost bića kao poremećaja, „dérèglement“, dok Bataille u disertacijama vidi „ono što nas udaljava od nasilja i ovo je udaljavanje jedan od elemenata beskrajne dijalektičke igre između svijesti i nasilja, u kojoj se svijest i nasilje traže i, tražeći se, udaljavaju da bi se bolje približili“. Za Lacana ta je „dosada“, monotonija „upravo odgovor bića, bilo da je riječ o čitatelju ili o autoru, nije važno, prema približavanju jednom središtu žarenja ili apsolutnoj nuli, koja psihički guši“ (Lacan 1986:237).

⁸⁹ Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre VIII: Le Transfert (1960-1961)*, Pariz, Éditions du Seuil, 1991.

zaslijepjenosti može odgovarati i konačna Justineina smrt od groma koji u *Justine ili Nedaćama kreposti* uđe kroz desnu dojku, spali grudi i lice, te izađe kroz trbuh, dok u *Pripovijesti o Juliette* uđe kroz usta i izađe kroz vaginu. Ova analogija protumačena je kao buđenje. Juliette je ime dano tom rasplinjavanju sjenki. Ova zamjena sugerira superiornost želje nad njenom sjenom, ali Lacan u seminarima ne govori mnogo o Juliette, pa „retorika preokreta postaje i retorika prekida. Prekida misli. Retorika šutnje“ (Marty 2011:266).

Logičan završetak Lacanova bavljenja Sadeom završava tekstem „Kant sa Sadeom“ („Kant avec Sade“)⁹⁰ u kojem Sade postaje tek nemoćni subjekt, a Justineina jedinstvenost svodi se na monotoniju, dok njeni mučitelji, koje Lacan generički naziva „Juliette“, imaju barem mogućnost promjene. Marty Lacanov odnos prema Sadeu zapečaćuje ironičnom opaskom, podsjećajući na Lacanovu izjavu iz njegovog seminara *Identifikacija*, koja je posljednji Lacanov komentar o Sadeu, kada kaže da je svoju kujicu nazvao Justine⁹¹.

Međutim, jedan će drugi autor, pomalo možda neočekivano, dati glavnu ulogu drugoj sestri, Juliette: Pierre Klossowski, onaj koji je najprije napisao *Sade moj bližnji* (*Sade mon prochain*) 1947. i nekako zaostao u radikalnosti za Batailleom i Blanchotom, da bi se sredinom 1960.-ih ponovno vratio Sadeu održavši predavanje 22. svibnja 1966. u „Tel Quel“-u, u rue de Rennes, na broju 44, pod naslovom „Znak i perverzija kod Sadea“ („Signe et perversion chez Sade“). Ovo će predavanje biti tiskano pod novim naslovom, „Sade ili filozof zločinac“ („Sade ou le philosophe scélérat“) u specijalnom broju (28) časopisa naslovljenom „Sadeova misao“ iz zime 1967.⁹² Danas se ova dva teksta uglavnom tiskaju zajedno, kao dva značajna priloga Klossowskog izučavanju markiza de Sadea⁹³. Međutim, Marty (2011:336) ističe da postoji i „treći“ Klossowski, onaj koji će ponovno „pročitati“ Juliette, onaj koji je napisao *Živu valutu* (*La Monnaie vivante*) 1970. godine.⁹⁴ Prva je knjiga, po Martyju, Sadeova teologizirala, drugi tekst tekstualizirao, a ovaj treći ekonomizirao i politizirao u okviru instinktivnog života.

Njegova je teza, u ovoj trećoj točki, subverzivna jer ide protiv lijevo-orijentiranog humanizma i šezdesetosmaških teza koje podastiru političku

⁹⁰ Jacques Lacan, „Kant avec Sade“ (1963.) u: Jacques Lacan, *Écrits*, Pariz, Éditions du Seuil, 1966.

⁹¹ „[...] imam kuju koju sam nazvao Justine u čast Sadeu, bez da je, vjerujte mi, izložim ikakvom izravnom zlostavljanju.“ („Seansa od 29. studenog 1961.“ u: Marty 2011:266)

⁹² Na predavanju su bili Deleuze, Lacan, Barthes i cijela grupa „Tel Quel“ (Marty 2011:323). Vidi Philippe Forest, *Histoire de „Tel Quel“*, Pariz, Seuil, „Fiction & Cie“, 1995:338.

⁹³ Pierre Klossowski, *Sade mon prochain*, précédé de *Le philosophe scélérat*, Pariz, Éditions du Seuil, essais, Points, 2002.

⁹⁴ Pierre Klossowski, *La Monnaie vivante*, Pariz, Rivages poche, Petite bibliothèque, 1997.

kritiku suvremenog industrijskog društva u ime afekata ili duhovnog života. Po njemu ovaj u potpunosti zanemaruje posve merkantilni karakter instinktivnog života, najavljujući Deleuzea i Guattarija i njihovog *Anti-Edipa*. No kod Klossowskog će perverzni subjekt, osobito Sade, omogućiti povezivanje ovih tokova.

U tom svjetlu Klossowski ima jasnu namjeru: „zaštititi prestiž onog perverznog“ i ne dopustiti da ono izgubi svoju elitističku, u osnovi aristokratsku poziciju, jer uporaba perverzije u svrhu društvene kritike Sadea pretvara u militanta. Tako Juliette postaje simbol ove perverzne aristokracije krajnje kontrole u kojoj prostitucija njenog tijela postaje čin nadvaloriziranja tog istog tijela. Njoj se cijena diže kako tone sve dublje u moralnu izopačenost i u potvrđivanje svog neizmjernog egoizma. Kako se Juliette usavršava, tako joj raste cijena, ali istodobno ona zadovoljava i svoje najniže potrebe. Marty (2011:343) govori o dijalektičkoj cirkularnosti: perverzni subjekt, izopačujući se, dokida vlasništvo nas svojim tijelom, ali ga deseterostruko nadoknađuje u vidu tijela koje postaje čitava sfera fantazmagorija. Prema tome, upravo Juliette omogućuje ovu analogiju između Sadeovog i našeg svijeta. K tome, Juliette se razlikuje od velike većine Sadeovih libertinaca jer ne potječe iz feudalnog svijeta. Osim toga, kao žena, ona ima cijenu, i uporabnu vrijednost i razmjensku vrijednost, koju muškarci, libertinci, nemaju. Juliette je tako subjekt-roba, te je zbog toga duboko suvremena (Marty 2011:343). S obzirom na

Sadeovo načelo prema kojem svatko pripada svima i svi pripadaju svakome, Juliette se, kao žena i kao subjekt, kao roba i kao gospodar, može, dakle, pojaviti kao ona kroz koju prolazi transfiguracija Sadeovog feudalnog svijeta u naš svijet, moderni svijet, svijet koji se, uostalom, počinje sazdati s Direktorijem i dobom Napoleonovog Konzulata, koje se odvija u isto vrijeme kada i pisanje *Pripovijesti o Juliette* (Marty 2011:344).

Juliette kao žena koja se prodaje tako postaje „istodobno proizvođač, potrošač i proizvedeni objekt“ koji dokida svaku slučajnost, te, u okviru interpretacije Klossowskog, „Juliette jest Društvo“ (Marty 2011:344). Društvo i perverzija su u dodiru ponajprije preko žene, kao žrtve, nedosanjane gospodarice vlastite sudbine, ali i žene kao metafore. Žena tada još uvijek funkcionira kao *tabula rasa*, prazni recipijent koji će Sade napuniti. Ironija jest da će njemu učiniti isto, i to još za života.

Legenda o markizu de Sadeu u 18. stoljeću – od javnog mnijenja do prava (glazbena sugestija: Georg Friedrich Händel, Oh, the pleasure of the plains!, HWV 49, 1. čin, Boston Early Music Festival)

*Jean Antoine Touzard, mis au château de Bicêtre le 21 avril 1701:
'Récollet apostat, séditieux, capable des plus grands crimes, sodomite,
athée si l'on peut l'être ; c'est un véritable monstre d'abomination qu'il y
aurait moins d'inconvénient d'étouffer que de laisser libre. »*

(Foucault 2001, II:237-238)

ANNE: And thou unfit for any place but hell.

RICHARD: Yes, one place else, if you will hear me name it.

ANNE: Some dungeon.

RICHARD: Your bedchamber.

ANNE: Ill rest betide the chamber where thou liest!

RICHARD: So will it, madam, till I lie with you.

ANNE: I hope so.

RICHARD: I know so. (...)

(William Shakespeare, *Richard III* from the Folger Shakespeare, ur. Barbara A. Mowat i Paul Werstine, str.29, 1. čin, 2. scena, 116-123)

Legenda o markizu de Sadeu jedna je od tema s kojom se svi koji se njime bave prije ili kasnije susretnu.⁹⁵ Ovdje nas ovaj mit zanima samo kao figura koja je „punila“ novinske stupce (*gazettes*), osobito jedan događaj s kraja stoljeća, afera iz Arcueila, značajan ne toliko po svojim zakonodavnim posljedicama, koliko po utjecaju na javno mišljenje, budući da se ova epizoda ponavljala, komentirala i reinterpreterirala još godinama. Sade je optužen da je mučio tridesetšestogodišnju služavku, Rose Keller, 3. travnja 1768., udovicu slastičara, tkalju koja je, budući da je bila nezaposlena mjesec dana, bila prisiljena na prosjačenje. Nekoliko sati nakon što ju je zaposlio, markiz ju je zatočio u kući u Arcueilu, razodjenuo i šibao do krvi. Žena je uspjela uma-

⁹⁵ Vidi Maja Zorica Vukušić, „Mit o markizu de Sadeu“, u: *Književna smotra, Časopis za svjetsku književnost*, Zagreb, Hrvatsko filološko društvo, XXXVII/2005. broj 136-137 (2-3), 2005:65-72.

knuti na pomalo filmski način, zavezavši plahte i prekrivače kako bi se spustila kroz prozor. Kako je uložila tužbu na policiji, Sadeova obitelj je isti čas intervenirala poslavši dvoje ljudi koji su odmah dogovorili povlačenje tužbe (7. travnja) u zamjenu za značajnu novčanu naknadu od 2400 livri, i „lettre de cachet“ koja je markiza osudila na boravak u dvorcu Saumur, što je, u biti, značilo da je izbjegao uobičajenu kaznu⁹⁶. Međutim, skandal nije izbjegnuto jer je intervenirao pariški parlament, novine su razglasile aferu koja je dobila neslućene razmjere. Maurice Lever je pokazao da se legenda o Sadeu rodila upravo zbog afere u Arcueilu⁹⁷. Vigarello (1998:88)⁹⁸ utvrđuje da ovi odjeci, koji ne utječu na pravosudnu proceduru, svjedoče o jednoj vrsti promjene kulture u drugoj polovici 18. stoljeća, kao i o očitom problemu da se stigmatizira specifično seksualno nasilje: „Afera iz Arcueila se nastavila u kolektivnoj mašti oblikujući senzibilitet kraja stoljeća“.

⁹⁶ Arbitrarnost policijskih i sudbenih vlasti nužno je zlo, no kada se brak smatra neodgovarajućim iz bilo kojeg razloga, policija dobiva zahtjeve („placets“) za zatvaranjem ljudi zbog ludila ili libertinstva, iza kojih slijedi „lettre de cachet“. Tako kraljevska odluka nadomješta nedostatni očinski ili bračni autoritet, a uplitanje policijskog aparata u obiteljski život je očito i često (Farge 1992:235). Ovi zahtjevi za zatvaranjem nisu ograničeni godinama, a obitelj traži kraljevu intervenciju da bi sankcionirala privatne pogreške o kojima sama ne može suditi. „Ova politika jednokratnih intervencija samo teži stabilizirati društvene odnose“ (Farge 1992:237), no ovi zahtjevi roditelja ili rodbine nisu izuzetni: u Bicêtre 1770. više od jedne trećine zatočenih posljedica su ovakvih zahtjeva. Od 1769. postavlja se pitanje njihovog smisla, jer se čini da više služe obračunavanju i interesima nego borbi protiv poroka i razvrata (Farge 1992:237-238). Počinje se uviđati arbitrarnost i pretjerana sloboda, nered u društvu kakav potiču ovakva rješenja, jer i žena može poduzeti radnje za razdvajanje dobara i mjesta stanovanja, kao što i suprug može tužiti suprugu za preljub, koji se oštro kažnjava (Farge 1992:239). Tako „lettre de cachet“ može izgledati gotovo kao neka vrst nezakonitog rješenja, koje potiče i jedno od prvih preispitivanja funkcioniranja zakonodavstva, jer bi ova kraljeva naredba trebala biti iznimka, a ne pravilo. Farge (1992: 240-241) spominje jedan fundamentalni tekst (13728) koji pokazuje da se polako uobličuje nova vizija društva koja će opsjedati 19. stoljeće, te koja čini i neke zahtjeve utamničenog Sadea razumljivima: polako postaje jasno da je zatvaranje neučinkovito, te da potiče nered u državi. Policijski vrh tako dobiva zadaću da obitelj uputi na vlastitu odgovornost i odvрати je od obraćanja državi. „Ovdje počinje dobivati oblik jedan novi društveni projekt; više se ne želi odgovarati na zlodjela izvjesnih članova društva jedinstvenom sankcijom koja je sama po sebi zabrinjavajuća i destruktivna, nego povezati članove društva s drugim činjenicama, obitelji na koju će se država moći osloniti da mobilizira svoje ljude.“ (Farge 1992:240)

⁹⁷ Maurice Lever, *Donatien Alphonse François, marquis de Sade*, Pariz, Fayard, 1991: 176. Leverova je knjiga ključna, uz knjigu G. Lelyja, *Vie du marquis de Sade avec un examen de ses ouvrages*, koja ja izdana sa sveskom I Djela markiza de Sadea (*Ceuvres du marquis de Sade*), Pariz, Tête de feuille, 1973., koja u aneksu donosi arhivski dosje o aferi u Arcueilu.

⁹⁸ Georges Vigarello, *Histoire du viol, XVI^e -XX^e siècle*, Pariz, Éditions du Seuil, 1998.

Prva značajna posljedica bila je da je pariški parlament 15. travnja govorio o „strašnom zločinu koji se dogodio u Arcueilu“, iako za njega nije bio nadležan, te je time nagnao parlament da otvori istragu i odredi optuženom da ga zatvore. Skandal se više nije dao izbjeći; „lettres de cachet“ ga više nije mogla zaštititi⁹⁹. Afera je odjeknula u javnosti, iako su francuske novine dobile nalog da ne pišu o ovoj priči koja šteti „uglednoj“ obitelji i optuženiku, kraljevskom časniku. Oni koji su o aferi pisali isticali su naročito nepotizam, privilegiranost bogatih i uglednih koji nisu kažnjeni za nasilje¹⁰⁰. Sadeova je svekrva bila svjesna efekta javnog mijenja, gomilanja afera (nakon afere Fronsac) koje su senzibilizirale društvo na ovakve događaje. No možda najznačajnija činjenica je da su se veoma brzo proširile glasine o ovom događaju, koji je neprestano ponavljan u posljednjim desetljećima 18. stoljeća, sve dok se nije pretvorio u „crnu legendu“ (Vigarello 1998:89). Ukidanje progona koje je naredio parlament, a koje je postigla obitelj Sade nakon dva mjeseca, 10. lipnja 1768., nije imalo nikakvog utjecaja, jer su okolnosti ovog slučaja ilustrirale aristokratsku okrutnost. Rijetki su ipak pokušali opravdati „nevino“ nasilje: Mme Du Deffand je tvrdila (a njene su tvrdnje kasnije preuzele novine *Vijesti iz Donje Rajne*) da je pomada koju je markiz de Sade dao Rose da joj zarastu rane pomada koju je i sam Sade koristio, pa Rose postaje žrtva „eksperimenta“, neshvaćene velikodušnosti, a ne okrutnosti. Iz toga proizlazi da Sade nije htio ozlijediti, nego izliječiti, što je primjer *spina* kakve i danas poznajemo. Mračniju verziju donosi *gazette* iz Utrechta gdje Rose postaje „rascjepkana žena“, predmet slijepog, neshvatljivog nasilja, kako kaže Vigarello. Još je gora verzija Restifa de la Bretonnea iz *Pariških noći (Nuits de Paris)* 1788., koja spominje stol za anatomiju gdje Sade istražuje žrtvinu utrobu da „pronikne u sve misterije ljudske strukture“, pa Rose po-

⁹⁹ Neobičnost ovog poteza jest da obraćanje kralju čuva obiteljsku tajnu, jer kralj jamči ovu nenadanu metamorfozu. „Tako privatno ostaje privatno, čak i kada se to javno obznani na najvišoj razini vlasti. Kralj ovdje djeluje kao egzorcist; kroz njega nestaje pisana riječ. Samostani, kraljevski zatvori, mračni su trbuh koji će progutati tajnu i nikada neće otkriti poniženje“ (Arlette Farge, Michel Foucault, *Le désordre des familles, Lettres de cachet des Archives de la Bastille au XVIII^e siècle*, Pariz, Gallimard, folio, Histoire, 1982/2014:352). Tako se uspostavlja veza između obiteljskog života i kraljevske vlasti, odnosno, pojedinci preuzimaju instrumente kraljevske vlasti da bi ponovno uspostavili ugroženi red, te postaju „spontani agenti“ javnog poretka (Farge 1986: 84-85).

¹⁰⁰ Farge (1986:176) napominje da su seksualne devijacije vodile u zatvor. No ona navodi i primjer iz arhiva: „Michel Maisonneuve, pisar, poslan je u Bicêtre u prosincu 1751. zbog nepoštivanja odredbe o njegovom odlasku iz grada: ‘Prognan prije godinu dana jer se više puta obeščastio na vratima učionica kada su učiteljice bičevale učenice.’ Seksualne perverzije u kojima su sudjelovali opati, a koje su izazvale uhićenja poput onog udovice Vatan i jednog opata: ‘Prostituirala je dvije četrnaestogodišnje djevojčice i uhićena je danas, u rujnu 1748., u Porcheronsu gdje živi i ima kćer kod kuće koju bi opat dolazio posjetiti i koju bi posve голу bičevao dvanaest puta.’“

staje „disecirana žena“¹⁰¹, žrtva demonskog nasilja. Istu je verziju preuzela i „Section des Piques“, čiji je član bio i Sade, zajedno s Robespierreom, za vrijeme Revolucije, jer postaje sinonim za barbarstvo svrgnute aristokracije. Prema Vigarellu (1998:90), afera iz Arcueila potvrđuje sporu promjenu percepcije nasilja tijekom druge polovice 18. stoljeća: „mobilizaciju javnog mnijenja; volju parlamenata da jače progone izvjesne krvne delikte; priliku da se stigmatizira okrutnost aristokracije“. To ne znači da pravosudne odluke nisu najčešće završavale u korist povlaštenih, jer su dogovori uvijek prethodili osudama, ali, tema ovakvog nasilja počela je buditi maštu, pa odjeci Gilles de Raisa ili Plavobradog Charlesa Perraulta¹⁰² doprinose stvaranju slike razvratnog aristokrata, okrutnog libertinca, u koje spada i Sade¹⁰³.

Međutim, značajna je razlika na kojoj inzistira Vigarello (1998:90) upravo činjenica da ovo nasilje nije stigmatizirano kao izravno seksualno, nego ostaje „difuzno, globalno: nasilje udaraca, štapovima ili noževima“¹⁰⁴. U središtu pažnje su bol i maltretiranje, kako to tumači i La Bretonne. Inzistira se na ulozi instrumenata istodobno ne uviđajući njihovu moguću seksualnu funkciju. Riječ je „više o jasnoj slici gospodara koji tlači slugu nego o mračnoj slici silovatelja koji se iskaljuje na žrtvi“, odnosno „modaliteti seksualnog nasilja ostaju zamagljeni, maskirani gestama koje se lakše uočavaju: gestama ranjavanja i džepnih nožića“ (Vigarello 1998: 91). U to doba su razvidni „neobični ukusi“, „strasti“, „manije“ u koje spadaju sodomija, felacija, bič, sve vrste razvrata, poroka, ali ne i nasilje¹⁰⁵.

¹⁰¹ N. Rétif de la Bretonne, *Les Nuits de Paris ou le Spectateur nocturne* (1788), u: *Paris le jour, Paris la nuit*, Louis Sébastien Mercier, *Tableau de Paris, Le Nouveau Paris*, Restif de La Bretonne, *Les Nuits de Paris*, Pariz, Robert Laffont, coll. „Bouquins“, 1990: 1008-1009.

¹⁰² Vidi o jednoj od suvremenih reaktualizacija bajke o Plavobradom u Québecu: Maja Zorica Vukušić, „La violence dans le roman québécois contemporain : le cas d’Audrée Wilhelmy (*Les Sangs*) et de Paul Kawczak (*Ténèbres*)“ u: Bogdanka Pavelin Lešić (ur.), *Francontraste 4 : Conceptualisation, contextualisation, discours*, sv. 2, Mons, Éditions du CIPA, 2025: 337-346.

¹⁰³ O intelektualcima u policijskim dosjeima vidi Robert Darnton, „La République des lettres: les intellectuels dans les dossiers de la police“, kao i dodatak, „Appendice. Trois histoires“ u: Robert Darnton, *Le grand massacre des chats, Attitudes et croyances dans l’Ancienne France*, s engleskog prevela Marie-Alyx Revellat, Pariz, Les Belles Lettres, 2011:199-251.

¹⁰⁴ Za prilog preispitivanju nasilja, ali i silovanja iz filozofske perspektive vidi Jean-Luc Nancy, „Image et violence“ u: Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Pariz, Éditions Galilée, 2003: 35-56.

¹⁰⁵ U posljednjim desetljećima 18. stoljeća (Vigarello 1998:292) dolazi do prvih promjena zakonodavnih premisa o žrtvi, a kazneni zakon iz 1791. konkretizira ova nastojanja zamjenjujući pojam „otmice“ („rapt“) „silovanjem“ („viol“) brišući staru referencu i naglašavajući ono što je žrtva proživjela, čemu se, tijekom 19. stoljeća, pridružuje postupna diferencijacija oblika nasilja u zakonodavstvu, osobito onog iz pozicije morala.

Međutim, i samo javno mnijenje povijesni je fenomen, kako nas podsjeća Arlette Farge u *Dire et mal dire, L'opinion publique au XVIII^e siècle*¹⁰⁶:

Javni sud izražava se smijehom, zlobom i ruganjem. Za Hardyja, satira je 'uobičajen proizvod prosuđivanja Parižana, oružje uma' (S. Hardy, 7. prosinca 1770. u: *Mes loisirs, 1764-1789*, Bibliothèque nationale, ms. français 6680-6687), kada se čini da je veoma teško djelovati. Tračevi su zastrašujuća strijela; ženski tračevi su prvi kojih se treba bojati. Nasilni, brbljavi i provokativni, oni nose svoju poruku jasno i glasno, te ostavljaju policijske vlasti bez riječi.

Tako su provokacija i satira javnog mnijenja „prirodni načini govora“, reakcija na „uvijek manjkavu informaciju“, kao „parada protiv nasilja činjenica“, jer „onaj koji ih upotrebljava zna da u tom trenutku zauzima poziciju moći“ (Farge 1992:99)¹⁰⁷:

Satira je i iskrivljanje stvarnosti, što svima u potpunosti odgovara, jer je stvarnost ponekad teško izraziti, te jer se, uostalom, 'stvarnost' političkih događaja nikada u potpunosti ne otkriva javnosti; javnost ima pristup samo fragmentima stvarnosti. Ona bijesno grabi te fragmente, iskrivljujući i krivo predstavljajući riječi kako bi bolje kontrolirala situaciju čiji joj mehanizmi nikada nisu u potpunosti objašnjeni. [...] Satira stvara prostor za riječi upravo ondje gdje je mogla vladati samo odsutnost riječi, a „nezasitna (pariška) proždrljivost za svime što odiše kritikom, satirom i porugom“ (L.-S. Mercier) ukorijenjena je u tom nedostatku. Kleveta, podrugljivo čuđenje vijestima u konačnici je stavljanje tajne na raspolaganje svima. To je suprotnost laskanju, onom koje vlada društvom dvora i prinčeva, uvijek prisutnima na javnoj sceni. Suočeno sa službenim pitanjem „naklonosti“, načelom vlasti i izdavanja, pojavljuje se podrugljivo nasilje i uvlači se posvuda gdje god ne postoji laskanje, odnosno u javnost kojom ne upravlja ova kruta arhitektura. (Farge 1992:99-100)¹⁰⁸

Stoga i pisanje, po mišljenju vlasti, postaje opasno. U razdoblju od 1757. do 1765. govor postaje „bastiljiran“ („parole embastillée“, Farge 1992:285),

¹⁰⁶ Arlette Farge, *Dire et mal dire, L'opinion publique au XVIII^e siècle*, Pariz, Seuil, La Librairie du XXI^e siècle, 1992:99-100.

¹⁰⁷ Kako ističe Farge u *La vie fragile, Violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIII^e siècle*, (1986:29), gubitak časti nosi sa sobom velike ekonomske posljedice za siromašne, što tvrdi i Beccaria u svojoj raspravi *O zločinima i kaznama 1764.*, kada kaže da je javno mnijenje često muka i poštenog i vulgarnog pojedinca. Upravo je čast ona točka u kojoj se privatni i javni život dodiruju jer, iako čast pripada pojedincu, njime vladaju drugi, upravo preko te krhke kategorije.

¹⁰⁸ Vidi i Jean Starobinski, *Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Pariz, Gallimard, nrf, essais, 1989, osobito poglavlje II, „Flatterie“, 1989: 61-90.

jer mnogi počinju pisati upravo u zatvoru, od korespondencije i memoara do matematičkih ili geometrijskih spisa i političkih rasprava odnosno tekstova o reformama financija i budžeta¹⁰⁹. Dapače, Farge (1992:285-286) smatra da bi se trebala napisati studija o tome što je u *Ancien Régimeu* bilo ovo

pisanje u zatvoru i njegov utjecaj na javnost, vođeno dubokim uvjerenjem, književnom ili znanstvenom snagom i potrebom da se izbjegne podlijeganje ludilu. Od Sadea do Beaumarchaisa, uključujući mnoštvo drugih opskurnih likova, primjećuje se živahnost slična onoj vani, ista ona živahnost koju policija nastoji iskorijeniti. Prateći neka od ovih djela, postaje se još više svjesno okrutnosti zatvaranja i njegovih štetnih posljedica čak i na najbriljantnije umove: neki zatvorenici teško odolijevaju fizičkom i moralnom propadanju; njihovi spisi nose trag te evolucije. Pisanje postaje bezoblično, stil isprekidan bijesnim i neurednim digresijama, cijeli odlomci nalikuju jadikovkama. Čak se dogodi da s vremenom određeni tekstovi postanu nerazumljivi, isprekidani kabalističkim simbolima, nerazumljivim crtežima ili izljevima glazbenih nota. Ova patetična očitovanja pojedinaca koji se bore sa svojim poljuljanim razumom dobivaju lakonske policijske bilješke na marginama („Um mu je potpuno poremećen“, „Glava mu je jako bolesna“, „Krv mu se izliva iz grudi, a um luduje“) koje često opravdavaju nastavak pritvora i nastoje potvrditi početne optužbe za ludilo iznesene prilikom uhićenja. U međuvremenu, izvan zatvorskih zidina postoji i „pravo na pisanje i govor o svim državnim pitanjima“.

Markiz de Sade je tako dio izvjesne populacije, možda simbol, ali svakako ne izdvojeni slučaj ovakve sudbine. Javno mnijenje, pa i njegove nužne stranputice, s kojima se borio, više ili manje uspješno, i samo pokazuje da je ono posve logični odgovor na povijesni trenutak. Tračanje, posebno žensko, kako naglašava Farge, ovdje nije samo zabava, traćenje vremena, nego „promišljena i emocionalna navika“ Parižana jer „znatiželja javnosti nije karakterna osobina, nego čin koji svakome omogućuje ulazak u političku arenu“, a „sklonost informacijama i prakse koje se koriste za njihovo prisvajanje proizvod su strukture urbanog prostora, kao i monarhističkog stava koji nerado javno mnijenje smatra valjanim partnerom“ (Farge 1992:289). Tako i slučaj markiza de Sadea pokazuje da u 18. stoljeću „javnost živi, i to zna, između

¹⁰⁹ Farge (1992:285-286) spominje Beaumonta (AB 12351, Le Prévôt de Beaumont, 12. studenog 1768., najava štrajka glada), koji će biti oslobođen tek u rujnu 1789., koji je, pored desetak rukopisa, napisao opsežnu raspravu od 272 stranice pod naslovom *Krici i jecaji potlačenog Francuza u državnim zatvorima* (*Les Cris et les Gémissements du Français opprimé dans les prisons d'État*), upućenu Luju XVI., protiv njegovih ministara, načelnika policije i upravitelja zatvora. Rasprava je napisana 1778., ali je objavljena nešto kasnije i imala je odjeka u javnosti. Ona dokazuje i da Sadeova opetovane pritužbe i prokazivanja sustava iz zatvora nisu usamljena praksa.

istine i laži, mogućeg i neprovjerljivog“, te „ne propada u toj kaljuži, nego se izoštrava i jača“ (Farge 1992:290).

Ma koliko je Sadeova priča već u 18. stoljeću legenda, ona je i platforma koja pokazuje kako se u to doba organizira stvarnost i sadašnjost, kako se u to doba monarhije može još samo zavaravati menuetom figura i sklada prethodnog stoljeća: „‘Relevantnost’ javnog mnijenja u 18. stoljeću možda proizlazi iz jedne stvari: izražavajući se, postali su muškarci i žene i organizirali su sadašnjost. Njihove su izjave potresale izvjesnosti, preokrenule situacije; utjecale su, prije svega, na događaj, i istodobno, odvrćajući se od njega, stvorile su nove oblike drugosti.“ (Farge 1992:290-291)

Javno mnijenje u konačnosti reagira na onodobnu stvarnost i njenu nasilnost, no javno mnijenje nije znak neobjašnjivih skokova u barbarstvo, kako upozorava Farge, kao što to tumači, primjerice, njemački sociolog Norbert Elias u knjizi *Dvorsko društvo* (1969.)¹¹⁰. Jer, njegova teza da povijest Zapada između srednjeg vijeka i 20. stoljeća pokazuje progresivnu transformaciju emocionalne ekonomije podrazumijeva snažnu kauzalnost, pomalo možda i linearnost koja ne daje mjesta nikakvim diskontinuitetima, prekidima, kao da je i samo nasilje samo neka vrst neobjašnjive sile, proboja anarhizma, što u konačnici, ne dovodi ni do kakvog zaključka.

Ako nas je 20. stoljeće bilo čemu naučilo, to je da nasilje može biti i način okupljanja, stvaranje neke vrste zajedništva koje se suprotstavlja državi¹¹¹. Tako nasilje, nered, pobuna (ali i slavlje i svetkovina) potiču promišljanje o stvaranju modela društvene regulacije koja postaje i početna točka i cilj organizacije društva. U tom svjetlu i nasilje postaje prekid koje konsolidira ove moguće regulacije, no ono kao da zaziva svoju poziciju prema redu, poretku te ponovno, kao i povijest sama, „zaglađuje“ sve ono što remeti ovu dijadu. Jer, zajednica nasilje promatra isključivo kao prijetnju, te ga ugrađuje u neku vrst funkcionalističke interpretacije na koju nas i povjesničare upozorava već Foucault govoreći o najslabijem zajedničkom nazivniku na koji se sve svodi¹¹².

¹¹⁰ Vidi Norbert Elias, *La Société de cour*, Pariz, Flammarion, coll. »Champs«, 1985, predgovor Roger Chartier / Calmann-Lévy, 1994. / Poche, *champs, essais*, 2026. i Norbert Elias, *La Dynamique de l'Occident*, Pariz, Calmann-Lévy 1975 / Pocket, Agora, Sociologie 2003 (prijevod Pierre Kamnitzer).

¹¹¹ U tom se svjetlu može čitati, negdje na razmeđu etnologije i antropologije, knjiga Renée Girarda *La Violence et le Sacré* (Pariz, Bernard Grasset, 1972), koja nasilje vidi relativno pozitivno, kao neki oblik integracije, kao i knjiga Michela Maffesolija i Alaina Pessina, *La Violence fondatrice*, Pariz, Éditions du Champ urbain, 1978, koja ima u svojim osnovama dvostruku perspektivu uništavanja i utemeljenja društvenog poretka.

¹¹² Michel Foucault, „Nietzsche, la généalogie, l'histoire“, u: Michel Foucault, *Dits et Écrits*, I, 1954-1975, 2001:1018.

Kako promišljati nasilje koje postaje barbarstvo, okrutnost, u kojem „nema logike“, i to ne ono društveno, koje bi imalo barem neku vrst društvenog cilja, ma koliko nejasno bio utvrđen?

Michel Foucault pokazuje da, kada se konflikt stavi u srž društvenog postojanja, čovjek može početi izmišljati, graditi iz ovog disparatnog nereda („discorde“)¹¹³. Štoviše, da se iz dominacije ljudi nad ljudima „rađa diferencijacija vrijednosti“, a iz dominacije klasa nad drugim klasama „ideja slobode“, pa „pravilo omogućuje da se nasilje može izvršiti nad nasiljem“ (Foucault, I, 2001:1013). Nasilje nije više društvena posljedica, nešto što se *a posteriori* promatra kao događaj koji je omogućio konsolidaciju društva, nego objekt, odnosno subjekt politike. Tako i nasilje, i barbarstvo, i okrutnost prestaju biti fatalni, te postaju organizacije moći ugrađene u političke izjave.

Prvo okrilje nasilja je rat. Rat¹¹⁴ je uvijek ubilački, nepodnošljiv, *ali* neizbježan, odnosno uobičajen, te neminovno kreira stvarnost i u 18. stoljeću, ma koliko tvrdili da tijekom 18. stoljeća nema ratova na francuskom teritoriju, osim onih na granicama koji su zanimali javno mnijenje isključivo kada im se zbog njih povećavao porez. Usprkos nadimku „miroljubivi“, Louis XV. vodio je tri rata¹¹⁵: rat za Poljsku (1733. – 1738.), rat za austrijsku baštinu odnosno austrijski nasljedni rat (1740. – 1748.) i Sedmogodišnji rat (1756. – 1763.), možda najokrutniji i najteži u tom stoljeću. Tako rat kao nered¹¹⁶ u 18. stoljeću pokazuje, prema Farge (1997:58) „svjesne i organizirane odluke, s relativno stabilnim mehanizmima“, jer se „nikada ne pojavljuje kao fatalnost, nego kao deklarirano načelo rješenja sukoba među princovima“. Moguće ga je izbjeći, iako je „političko uobličavanje simboličkog nasilja“. Tako je rat u 18. stoljeću „već odavna konstituiran kao stanje i rezultat neumoljive i divlje ljudske prirode: kao da su drugi kodovi reprezentacije oslobodili rat njegove navodne nužnosti“.

Rat i nasilje uopće postavljaju pitanja prava, pravde i zakonodavstva¹¹⁷, na koje se, još u 18. stoljeću, osvrću i pisci. Voltaire vodi najpoznatiju protu-

¹¹³ Vidi Michel Foucault, „La vérité et les formes juridiques“, u: Michel Foucault, *Dits et Écrits*, I, 1954-1975, 2001: II, 1406-1514.

¹¹⁴ Vidi Michel Foucault, *Volja za znanjem (La Volonté de savoir)*, posebno poglavlje V, « Droit de mort et pouvoir sur la vie (Pariz, Gallimard, 1976:174-211).

¹¹⁵ Arlette Farge, *Des lieux pour l'histoire*, Pariz, Éditions du Seuil, La Librairie du XX^e siècle, 1997: 54-57.

¹¹⁶ Farge (1997: 36, 58) povjesničara naziva »čitateljem nereda«, prema tezama Joxea (Alain Joxe, *Voyage aux sources de la guerre*, Pariz, PUF, Pratiques théoriques, 1991).

¹¹⁷ Jacques Vergès u *Justice et littérature* (Pariz, PUF, „Questions judiciaires“, 2011:114-115) inzistira da je jedini tužitelj koji se izdvaja iz skupine neelokventnih, osrednjih konformista kao što su bili Fouquier-Tinville (Teror), Pinard (Flaubert, Baudelaire) ili Mornet (Pétain),

istragu u slučaju Calas, kako bi pokazao ludu logiku i zakonodavnu pogrešku, jer se uzda samo u krik javnosti da se postigne pravda¹¹⁸.

18. stoljeće, ma koliko samosvojno bilo, u nekim svojim notama najavljuje 19. stoljeće, pa i romantizam. Ako govorimo o onim tamnim tragovima, tužitelj Saint-Just, čiji čak i fizički izgled i hod postaju tema naklapanja, piše svoje djelo bezumnika, aforizme obojene mračnom emfazom i krvlju, lakonske i guste, koji neminovno stvaraju posve teatralni efekt. Jedan od najpoznatijih je: „Ništa ne nalikuje vrlini kao veliki zločin“¹¹⁹.

No mrak je vladao i prije 19. stoljeća, i prije Revolucije¹²⁰ i Terora, i u književnosti. Sade ga je iskusio u zatočeništvu, no još je važnije da ga je *pročitao*, osobito u engleskim gotičkim romanima.

onaj kojeg on naziva „tužiteljem odmetnikom“, Saint-Just, koji, u procesu protiv Luja XVI., kaže: „Treba ga ubiti, više nema zakona koji bi ga sudili, on sam ih je uništio. Treba ga ubiti kao neprijatelja. Sudi se samo građaninu; da bi se sudilo tiraninu, treba ga najprije pretvoriti u građanina. Treba ga ubiti kao krivca uhvaćenog na djelu, s rukom u krvi.“ Njegov je govor, govor koji pada „kao teški nož giljotine“ (Jules Michelet, *Le Procès de Louis XVI*, predgovor Alain Boureau, Pariz, Éditions complexe, Pariz, 1999:67-68), začudno odjeknuo i svjedočio o pravom fanatizmu.

¹¹⁸ Voltaire, „Lettre à M. Damilaville“ (8. srpnja 1762.) i „Lettre à M. le Comte d’Argental“ (7. kolovoz 1762.) u: Voltaire, *Œuvres complètes*, Pariz, Firmin Didot, 1823., u: Vergès 2011: 82. Voltaire piše i d’Alembertu 15. rujna 1762.

¹¹⁹ Vidi Marie Lénéru, *Saint-Just*, uvod Maurice Barrès, Pariz, Bernard Grasset éditeur, 1922.

¹²⁰ Bilo je nezamislivo da se ubije kralja. Smrt Luja XVI. bila je neviđeni šok: „Revolucionari su, ubivši kralja u skladu sa zakonskim postupcima, obuzeti apsolutnim bezdanom zla; okrenuli su pravo protiv prava, poredak protiv poretka i činilo se da se svijet izvrće [...] kao u onim Shakespeareovim dramama gdje kraljevu smrt najavljuju zlokobni znakovi, kiše krvi i žaba krastača, groblja koja se izvaljuju otkrivajući blijeda lica leševa.“ (Bernard Edelman, *La Maison de Kant*, Pariz, Payot, 1984:16 u Farge 1986: 209)

Prostori želje: gotičko (glazbena sugestija: *Cranberries, Zombie*)

F

F est femelle

seins vulve taille par la hanche fesses – glabre

F est féminine

fards parures la rehaussée robe voix – charme

F est féministe

cerveau santé habileté égalité

(Michel Deguy, *La vie subite*,

Poèmes, Biographèmes, Théorèmes, 2016:82)

[...] car l'Histoire est une pure terreur. Et cette terreur nous attire comme un aimant. C'est que nous sommes des hommes, Monsieur ; et que les hommes du haut en bas, les lettrés et les gueux, aiment passionnément l'Histoire, c'est-à-dire les terreurs, les massacres ; [...] (Pierre Michon 2014:127)

Ova opsjednutost noću, tamom, ulicom,¹²¹ koju potvrđuju i Sade, i La Bretonne i Mercier, koje se sjećamo u praskozorje, u polusnu, u snatrenju, one fantazme koje prizivaju slike koje plaše i opsjedaju, zavode strahom, progovaraju i o našim željama i tjeskobama, osobnim predodžbama koje si ne možemo objasniti. Svatko putuje sam na ovom putu. Nije riječ samo o tematskim okvirima jednog žanra onkraj osobnih preferencija, nego i onoj opsjednutosti tamom koja progovara kroz zavodljivost nečega što neki nazivaju gotičkim, izvjesnu atmosferu koja prožima povijest Zapada od 18. stoljeća kao prostor i trenutak u kojem se nešto može dogoditi.

Ovo nije laboratorijski inducirano zadovoljstvo proživljavanja traume ili anksioznosti, niti pokušaj psihologizacije, već posve suprotno, nastoja-

¹²¹ Arlette Farge u *Živjeti na ulici u Parizu u 18. stoljeću (Vivre dans la rue à Paris au XVIII^e siècle*, Pariz, Gallimard, Folio, Histoire, 1992: 11) odmah na početku kaže da „(č)itanje dokumenta pokazuje jedan koherentni predmet, živi entitet: ulicu kao mjesto gdje se prakticiraju aktivnosti [...] [koje] opisuju i estetske i emocionalne uporabe grada; boja odjeće, predmeti koje ljudi nose na sebi, načini dozivanja i sukobljavanja odražavaju seksualno ponašanje, načine muškog i ženskog prisvajanja prostora i odgovaraju na ekonomsku krhkost obiteljskih grupa. Mehanizmi regulacije i iznenadna ukidanja zabrana skiciraju simboličku između mjesta i događaja, i čine vidljivima čak i minimalne razlike među dijelovima stanovništva“.

nje da se iz tekstova izvuku znakovi koji perpetuiraju ovu atmosferu koja i danas nalazi svoje čitatelje i nameće pitanja: ne samo zašto su u gotičkim romanima češće junakinje od junaka, nego i zašto su često čitatelji ovakve literature žene?

Od engleskog gotičkog romana s kraja 18. stoljeća¹²², koji stvara tu „crnu estetiku“, strast prema nadnaravnom, noćni ambijent, preko 19. stoljeća (sestre Bronte, E. A. Poe, Robert Louis Stevenson, Bram Stoker), pa sve do 20. stoljeća, kada u SAD-u pišu William Faulkner, Harriet Ann Jacobs ili Toni Morrison, gotički roman za sobom je ostavio izvjesne motive kao što su uklete kuće, utvare, vampiri, dvojnici (*Doppelgänger*), okrutni despoti i hrabre heroine, od kojih dobar dio nalazimo i kod markiza de Sadea.

Svi su ovi motivi motivirani jednom željom, da se proizvede izvjesni dekor, atmosfera koja je ključ svega¹²³. Atmosfera¹²⁴ je ono što ukazuje na to da sama mjesta utječu na nas, da su ona središta silnica, od mirisa do zvukova, od nesnosne tuge, dotučenosti ili nelagode koja iritira, primjerice, u *The Fall of the House of Usher* Edgara Allana Poea (1839.) kojeg prevodi Baudelaire¹²⁵, do delirija. Sadeov izmišljeni dvorac Silling, naopaka utopija, distopija ili heterotopija, iz *120 dana Sodome* mogao bi odgovarati i svim zatorima, pritvorima, tvrđavama, bolnicama i hospicijima koje je i sam prošao kada ne bi u tekstu postojala upravo ova atmosfera. Gotički roman, u kojem je atmosfera sinestezija svega što podsjeća na prisutnost tajanstvene prošlosti, koji radnju pretvara u nešto što se ne treba shvatiti, nego osjetiti, funkcionira kao strah, predskazanje, loš predosjećaj ili intuicija o nečem zlokobnom. Tama je ovdje da bi potresla i potaknula čitatelja da osjeti ono što ističe Edmund Burke, ključni autor za pisce gotičkih romana kraja 18. i

¹²² *The Castle of Otranto* (1764.) Horacea Walpolea inaugurira gotički roman kroz ono neobično, fantastično i zabrinjavajuću napetost, ulogu dvorca koji je istinsko središte teksta, iako se najprije čini kao izvučen iz šekspirijanskog repertoara.

¹²³ Kako naglašava Coulombe (2024: 10), već je Robert D. Hume to naglašavao krajem 1960-ih u tekstu „Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel“, *Modern Languages Association*, svezak. 84, broj 2, ožujak 1969, 282-290.

¹²⁴ Atmosfera ili ambijent, tjeskoban i mračan, opisuje afektivni ton koji stvara izvjesni prostor (Jean-Paul Thibault, „Petite archéologie de la notion d’ambiance“, u: *Communications*, 1, n° 90, 2012:155-174. Gernot Böhme, „Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics“, *Thesis Eleven*, n° 36, 1993: 113-126 u Coulombe 2024 : 114). Ambijent je tako „efekt prisutnosti, način na koji kontekst, estetika dopiru do nas : zvuk, svjetlost, miris, tekstura, čine cjelinu kako bi stvorio dojam“. Ambijent „mnogo češće boja nego što znači, više se naslućuje nego što se pokazuje“, te ne doseže uvijek samu svijest (Coulombe 2024 : 115). Proturječni gotički ambijent „opasan“ je jer povezuje strah sa željom, fascinaciju s terorom, strah s onim „pikantnim“.

¹²⁵ Edgar Allan Poe, „La Chute de la maison Usher“, u: *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. Charles Baudelaire, Pariz, A. Quantin, 1884.

početka 19. stoljeća (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757./1759.): bol i opasnost, sve ono strašno što postaje izvor sublimnog, te uspijeva stvoriti najsnažniju emociju koju duh može osjetiti¹²⁶.

Kakve to veze ima s markizom de Sadeom? Kod njega se sublimno, kako ga definira Burke, susreće ne samo u prijeljama povlaštenih, od kojih su najpoznatija četvorica iz *120 dana Sodome*, nego i u svim rezultatima djelovanja prirode, od potresa do vulkana, kojemu je posvetio dio svog putopisa *Putovanje u Italiju*.

Sva ova tama, zasljepljujuća snaga Prirode koju Sade neprestano spominje (kao protutežu vjeri i religiji), dočarava sublimno i odvaja ga od iskustva lijepog. Burke (2009: 120) inzistira da je moć sublimnog upravo u tome da anticipira naša promišljanja i da nas odvuče onkraj dobra i zla. Coulombe (2024:15) govori o sublimnoj tami koja je i vrtoglavica jer omogućuje „klizanje“ morala i dvosmislenost percepcije i namjera. Tama je i mjesto pojavljivanja antagonističke figure u gotičkom romanu, čudovišnog, bilo ono fizičko ili psihičko. Kod Sadea je ono česta kategorija, no najočitija je svakako figura

¹²⁶ Vidi Coulombe 2024:14 i Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Pariz, Vrin, 2009:94. Da je sublimno pridjev koji i danas može biti prijeporan dokazuje slučaj Marguerite Duras koja je u *Libération* 17. srpnja 1985. objavila članak „Sublimna, upravo sublimna Christine V.“ („Sublime, forcément sublime, Christine V“ u: Roux, Roux 2023:71), povodom slučaja dječaka Grégoryja, koji je otet, ubijen i bačen u rijeku Vologne 16. 10. 1984. godine. Sedamdesetogodišnja Duras, koja je dobila Goncourta za najbolji roman za *Ljubaonika (L'Amant)* mjesec dana nakon dječakovog ubojstva, čak je jednog dana i otišla u Lépanges-sur-Vologne, u kuću Jean-Marie i Christine Villemine, dječakovih roditelja. U članku ona kaže da je, čim je vidjela kuću, znala da se ondje dogodio zločin. Duras je tvrdila da joj je postalo bjelodano, kao neka vrst objave (otkrivenja?) da je Christine ubila sina u kući. Tako zauzeti poziciju tijekom kriminalističke istrage bilo je nezamislivo za pisce u Francuskoj, koji su se obično mobilizirali da bi prokazali kakvu zakonodavnu pogrešku i podsjetili na pravna načela, kao Voltaire u slučaju Jeana Calasa, protestanta iz Toulousa koji je smaknut 1762. jer je ubio sina koji se navodno htio preobratiti na katoličanstvo, povodom čega objavljuje svoju *Raspravu o toleranciji (Traité sur la tolérance, 1763.)*. Pisci su znali postati i kroničari suđenja, kao Giono u aferi Dominici, porotnici kao Gide (*Souvenirs de la cour d'assises*), ili Kessel u procesu Pétainu. Duras je, pak, tvrdila da, ako postoji krivac, to je majka. Podsjećajući na Micheletovu *Vješticu (La Sorcière, 1862.)*, Duras pridjevom označava manje estetski sud, a više ideju nečuvenog čina, transgresije koja autora vodi onkraj svakog poznatog iskustva. Prema Duras, ova transgresija oslobađa ženu fatalnosti rađanja, odnosno muškaraca, to jest ruši društveni poredak u ime emancipacije podčinjene žene, te, prema Barthesu u njegovom komentaru o Micheletu, sazda je mit „Vještica“ („La Sorcière“ u: *Kritički eseji (Essais critiques, u: Œuvres complètes, II, Livres, textes, entretiens, 1962-1967, Pariz, Seuil, 2002, II:371)*). Kombinirajući Christineinu priču s figurom vještice, Duras vrši jednu vrstu rehabilitacije koja dokida kriminalnu dimenziju u ime ideje sublimnog.

diva Minskog, čudovišta koje ubija žene u svom dvorcu, kojeg smo obradili za *Rječnik o markizu de Sadeu (Dictionnaire Sade)*¹²⁷.

Primarni osjećaj koji potiče gotički roman je tjeskoba, kao iznenadni osjećaj da se i prostor i vrijeme mijenjaju zbog neočekivanog, neobjašnjivog fenomena prisutnosti¹²⁸. No tjeskoba je mnogo više od straha, jer znatiželjni junaci i junakinje gotičkih romana često ne posustaju, kao da, usprkos svim upozorenjima, uvijek iznova srljaju u propast, kao Sadeova Justine. Kod Justine to nije samo nezadovoljstvo vlastitim položajem kao djevojke bez roditelja i zaštite koja je predodređena ovisiti o drugima, ponajprije muškarcima, pa svoju zahvalnost i vjernost može izraziti samo uvijek istim prihvaćanjem svega što joj se nađe na putu. Nije ona „glupa“, nju sama struktura romana sprječava da bilo što nauči ili zapamti, da se pomakne s točke savršene žrtve, utjelovljenja vrline, časne djevojke, posve u skladu s kršćanskim, katoličkim vrijednostima okretanja drugog obraza, ma koliko izranjavan on bio.

Tvrđnju da su neki Sadeovi romani gotički mogli smo najlakše poduprijeti tezama Annie Le Brun, koja, nakon *Iznenada gromada ponora, Sade (Soudain un bloc d'abîme, Sade)*¹²⁹, objavljuje *Les Châteaux de la subversion*¹³⁰, gdje inzistira na ovom elementu gotičkog. No, iako je ona stručnjakinja za Sadea, uvijek smo pomalo oprezni pred njenim zaključcima jer su joj analize uvijek nekako obojane nadrealističkom paletom, te iz njih, svjesno ili nesvjesno, izviruje neka vrst pohvale transgresije (primjerice, kada nastoji pokazati zašto kod Sadea nije na djelu „dosada“, nego distanciranje od identifikacijske i moralne perspektive koja, kako kaže, uvijek iznova osuđuje krvnike i zahtijeva tragičnu empatiju za žrtve). Le Brun inzistira da su Sadeovi romani

¹²⁷ Maja Zorica Vukušić, „Minski (div)“ („Minski (ogre)“) u: Christian Lacombe, *Dictionnaire Sade*, Pariz, L'Harmattan, 2021: 394-398. Međutim, Minski nije Frankenstein; roman Mary Shelley iz 1818. lik postavlja u grad razvijajući atmosferu koja više podsjeća na Merciera, Restif de la Bretonnea, ili, u 19. stoljeću, na Suea. Noć u gradu, koju sazdaju zločini i strasti, kao kod Edgara Allana Poea, je naličje dana, sve ono što se ne smije pokazati kao neka vrsta „protupolja“ (Coulombe 2024: 41).

¹²⁸ Coulombe (2024:16) spominje Lacanovu definiciju tjeskobe koja se rađa u susretu sa željom drugoga dok istodobno ne znamo što taj drugi želi. Za ilustraciju Lacan koristi neobičan primjer situaciju u kojoj se on, s maskom na glavi (za koju ne zna koja je), nađe licem u lice s divovskom bogomoljkom, koja se, zbog maske, mogla prevariti u njegovom identitetu (Jacques Lacan, *Seminar, knjiga 10. Tjeskoba*. Predavanje od 14. studenog 1962. (*Séminaire livre X. L'angoisse, séance du 14 novembre 1962*), Pariz, Seuil, 2004:14), pomisliti da je mužjak iste vrste. Ovaj strah, neizvjesnost, dvosmislenost želje, po Lacanu, stvaraju tjeskobu.

¹²⁹ Annie Le Brun, *Soudain un bloc d'abîme*, Pariz, Gallimard, folio essais, 2014. / *Iznenada gromada ponora*, Zagreb, Globus, 1989.

¹³⁰ Annie Le Brun, *Les Châteaux de la subversion*, Pariz, Pauvert, 1982.

gotički zbog njihove estetike prostora i granice, budući da su Sadeovi dvorci uvijek prostori potencijalnog poremećaja stanja, muke i fantazmagorije. Oni su i prostori klaustracije koji ipak omogućuju spokojnu okrutnost krvnika, pa sama arhitektura postaje ontologija koja se suprotstavlja etikama, estetikama i politikama.

No pitanje je može li se ono što se naziva sadizmom, kao uživanje u boli, uistinu izjednačiti s atmosferom koja vlada u gotičkom romanu. Juliette, koja postaje krvnica, libertinka, jedina bi mogla biti prava gotička junakinja, jer je Sadeov univerzum, po uzoru na onodobno francusko društvo, visoko kodirano, izopačena čudovišta su muškarci, a žene su obično mučenice. No i Justine je zanimljiva, jer ne samo da ne uči, nego je neka vrst besmrtnice: nju se ne može raniti, na njoj nema ožiljaka, tragova; ona je idealno, uvijek *prazno* platno koje poziva na vječno obeščašćivanje, kaljanje u svijetu u kojem se time uspostavlja i specifična temporalnost.

Međutim, iako Sade prisposobljuje gotički prostor, s obzirom na naoko vječna mučenja koja iščekuju Justine ili kojima se naizgled odaje Juliette, Sade nije autor koji će pomoći definirati specifičnu temporalnost gotičkog romana. I Coulombe (2024:119) ponavlja ono što su prije nje istaknuli i Quignard, i Deleuze¹³¹: kategorija vremenitosti kategorija je Sacher-Masocha¹³², želje mazohista koji ključno ovisi upravo o iščekivanju. Dapače, po Deleuzeu, mazohist je onaj koji živi iščekivanje u posve pročišćenom stanju. On izmišlja scenu u kojoj ponovno izmišlja sebe, neku drugost koja upravlja svime kroz ugovor koji nameće onome drugome koji njime vlada, kao i *kôd*, „ples“ želje. Vlast ovog drugog je prividna. Užitek je tim intenzivniji što se više odgađa. No nemoguće je biti na visini fantazme. Stoga iščekivanje omogućuje tom drugom da utjelovljuje želju mazohiste bez ikakvog djelovanja, bez govora, te ga čini prijemčivim za rastakanje kategorije vremena. Mazohist pati onoliko koliko mu radi mašta. Tjeskoba i želja funkcioniraju na isti način, one daju vremenu „teksturu“ (Coulombe 2024:121).

¹³¹ Vidi Gilles Deleuze, (1967/2007). *Présentation de Sacher-Masoch, Le froid et le cruel*, Pariz, Les Éditions de Minuit, 1967/2007 i Pascal Quignard, *L'être du balbutiement, Essai sur Sacher-Masoch*, Pariz, Mercure de France, 1969/2014.

¹³² Vidi Maja Zorica Vukušić, „Les Mythes de Sacher-Masoch : Des Femmes Slaves de Sacher-Masoch au masochisme décadent et contemporain, du carnaval et théâtral au comique et sentimental“, u: *SRAZ (Studia romanica et anglica zagrebiensia)*, Facultas philosophica Universitatis Studiorum Zagrebiensis, Zagreb, god. LXI (2016), 2016:117-132 i Maja Zorica Vukušić, „Bob Flanagan, notre prochain?“ u : Philippe Daros, Alexandre Gefen, Aleksandre Prstojevic (ur.), *La non-fiction, un genre mondial? – Compara(a)ison, An International Journal of Comparative Literature*, Bern, Peter Lang Group AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, I-II/2016 (2021), 2021:143-153.

Davnoosporena cjelina sadomazohizma, i s njime povezana teza o mazohizmu kao pretvaranju boli u sladostrast, kazne u užitak dovodi u zabludu. Sve se vrti oko iščekivanja, poželjnijeg i intenzivnijeg od bilo kojeg trenutnog užitka. Jer, iščekivanje naznačuje potencijal, mogućnost beskrajnog užitka, što mazohist umnaža. Onaj drugi, njegov „gospodar“, mora skriti nerazumijevanje tuđe želje šutnjom, scenografijom; on stvara ogledalo koje je nužno da bi mazohistička želja mogla cirkulirati po tom prizoru. Stoga gospoda u dvorcima pomalo nalikuju psihoanalitičarima koji to ne znaju, kako šaljivo zaključuje Coulombe.

Zaustavljeno vrijeme, „smrznuti“ trenutak ispunjava se strepnjom jer, u ovakvoj ekonomiji želje, i kazna hrani intenzitet iščekivanja, a bol je neka vrst najave užitka koji dolazi i ona ga potvrđuje. Iz svih ovih razloga, Sadeova Justine nije mazohist, ona je tek plijen.

U ovoj ekonomiji želje, i fetišizam sudjeluje u iščekivanju, funkcionira kao supstitut, jedna vrst odlaganja, *mise à distance*. Fetiš, kao objekt, ovjekovječuje posljednji trenutak prije gubljenja iluzija, kao blagoslovljeni (zaustavljeni) trenutak totaliteta, koji omogućuje da čovjek „nastava“ prostor želje. Po Coulombe (2024:125), fetišist niječe, ali ne sam događaj, gubitak ili nedostatak. Kao sofisticirano biće, on zna da se ne može vratiti, da ne može zaboraviti trenutak kada je shvatio da njegova želja nikada neće moći biti zadovoljena. On samo želi maštom uvijek iznova uprizoravati onaj trenutak prije gubitka. Fetiš je i oznaka odsutnosti i znak želje za reparacijom. Kao dio zajednice koja dijeli taj senzibilitet, čije oznake nosi na tijelu, on *uspostavlja* autoritet podređujući mu se. Fetiš uspijeva stvoriti, u mašti, samu stvar kojoj stremi. Tako i *goth* kultura, i jučer, i danas, po raznim tumačenjima, nije stvar odijevanja u crno, nego stvaranja tame, anomije kao preispitivanja normi, pravila i vrijednosti. Nije riječ o izbjegavanju normi, to bi bilo suviše naivno; riječ je o pokušaju davanja smisla, vraćanju u trenutak prije praznine i šutnje, pokušaju da se udahne neki život simboličkom poretku reorganizirajući ga oko nekog načela. Fantazija pokušava nadomjestiti tišinu simboličkog dajući neki *raison d'être*, podajući željama forme. Tako fantazija nije primarno stvar seksualnosti, ni za mazohistu, kako dokazuje Quignard, ni za psihoanalizu, koja od Lacana više ne tvrdi da je sve seksualno, dapače, prije ono suprotno. Seksualnost je tek kazalište u kojem se otkriva i izražava sve ono što organizira naš život želje, kako tvrdi i Lacan¹³³, po kojem bi seksualna fantazma bila, u intimnom kontekstu, samo znak onoga što već organizira psihički život subjekta. Tako bi mazohizam bio manje jedna vrst specifične erotike, a više paradigma same fantazme, želje da se simboličkom dadne legitimitet.

¹³³ Vidi Jacques Lacan, *Le Séminaire: Livre V. Les formations de l'inconscient (1957-1958)*, Pariz, Éditions du Seuil, 1998.

Kako anomija sprečava subjekte da im operira fantazija, oni više ne vjeruju vlastitim željama. Mazohist uspijeva pronaći rješenje za anomiju, a to je iznalaženje „gospodara“ koji će fantazmi podariti legitimitet. Time je želji ponovno udahnut život, te sve funkcionira dok postoji uprizorenje. Kako mazohist moć crpi iz logika fikcije, scenariji postaju nužan kontekst.

Gotički romani stvaraju svijet u kojem je stvarnost napukla, te iz njega izranjaju čudne aberacije koje nisu samo zabava, nego i hrana. U svijetu u kojem je tama rješenje, gotička junakinja stvara model kroz znatiželju, želju, ali i emancipaciju, te pokazuje da *goth*, kao stil života, uči i otvaranju svijetu. Kao svaka estetika, on je i etika koja implicira otvaranje novih horizonata, želja, u prostoru fikcije, mašte i fantazme, kako bi se zamislili novi načini percepcije.¹³⁴

No, nije riječ o čitanju gotičkog romana kao psihologizacije ili suočavanja s traumom, jer je on ponajprije napetost, tjeskoba, trenutak destabilizacije, odnosno žanr koji stremlji krajnostima, ekstremu. Još Edmund Burke u *Reflections on the Revolution in France*¹³⁵ u padu Bastilje vidi najavu društvene propasti, destabilizaciju i moguće urušavanje svih tekovina zbog posljedica revolucije, što preuzimaju engleski gotički romani pokazujući cijenu koja se treba platiti da bi se srušilo carstvo¹³⁶.

Osim toga, gotički roman tumači se i kao reakcionarni žanr, zabava za povlaštene, koja utjelovljuje strahove buržoazije od povratka u svijet krvi¹³⁷,

¹³⁴ Uspostavu analogija između gotičkog romana i dvaju romana o sestrama markiza de Sadea možda bismo mogli započeti i preusmjerenom uporabom figura koje Carol Clover u knjizi *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Films* identificira kao vrste žena u horor filmovima. One su, kao i Sadeove sestre, simplifikacija, no možda se putem kinematografije može pokazati njihova gotovo arhetipska pozicija. Kod Clover prve se nazivaju *slashers*, među koje bi spadala i Sadeova Justine, žene koje se u kinematografiji pojavljuju 1970-ih, kada film miješa napetost s očitom *gore* estetikom u paroksizmu okrutnosti i krvi, u kojima protagonistice progone psihopati. Iako su filmovi brzo prokazani zbog mizoginije, nasilja i stereotipizacije, oni su posredno potaknuli rađanje još jedne kinematografske figure, tzv. *final girl*, posljednje preživjele, koja odbija svoj status žrtve, te ubija čudovište i dokida ciklus nasilja. I iako bi Sadeova Juliette prije bila *final villain* nego *final girl*, upravo bi ova njena pozicija, koja ostaje upražnjena kod Clover, mogla biti znakovita, za gotički roman, ali, u negativu, i za horor filmove. Vidi Carol Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Films*, Boston, Princeton University Press, 1992.

¹³⁵ Vidi Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France*, ur. Frank M. Turner, New Haven, Yale University Press, 2003.

¹³⁶ Kraj 18. i početak 19. stoljeća u Engleskoj obilježen je i razvojem novinarstva, koje počinje donositi i vijesti iz crne kronike, koja bilježi razvoj nasilja u gradovima, kojima se nadahnjivao i Sade.

¹³⁷ Vidi Valérie de Courville Nicol, *Le Soupçon gothique: l'intériorisation de la peur en Occident*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004:87.

dok neki, poput Annie Lebrun, smatraju da gotičko otkriva nasilje i tamu koja čami u srcu prosvjetiteljstva, kao da se gotička estetika utjelovila u idealima revolucije, odnosno, pomalo pjesnički zamišljeno, u želji oslobođenoj društvenih okova koja u tami nalazi svoje mjesto (Le Brun 2010: 13).

No pravi recept za gotički roman, onaj koji je osvojio srednju klasu¹³⁸, i osobito čitateljice, bila je upravo kombinacija drhtaja i romanse, što ga je veoma brzo, već krajem 18. stoljeća, pretvorilo u metu parodija: 1797. recept je već dostupan, „probatum est“¹³⁹.

Gotički roman često upotrebljava junakinje i jer utjelovljuju i jednu vrst nužne zatočenosti, uvjetovanosti ženske sudbine koja ju osuđuje na snove o emancipaciji¹⁴⁰.

Sadeovom je senzibilitetu najbliži gotički roman Matthewa Lewisa, *The Monk* (1796.), koji, nakon Radcliffe¹⁴¹, upotpunjuje žanr strahotama i približava ga hororu: izopačeni junak, redovnik Ambrosio, poklekne pred zavodljivošću zla, svojim putenim željama prema Mathilde, koja na kraju ispadne sukuba koju je poslao Nečastivi, i Antoniom, koju ubija. Ovaj antiklerikalni, antireligiozni roman, sav u krajnostima, koji tematizira i silovanje, i incest, i ubojstvo, kojeg autor kasnije sam cenzurira jer u njemu prepoznaje *poor taste*, a kojeg bismo danas nazvali trivijalnom književnošću. Lewisov „sund“ skriva se iza didaktične poruke, koju često koristi i Sade, jer ukazuje na opasnosti

¹³⁸ Ann Radcliffe tako je najbolje plaćeni autor krajem 18. stoljeća, prisutna i na francuskom putem prijevoda već krajem 18. stoljeća. Dobila je golemu svotu od 800 funti za roman *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents: A Romance* (1796.). Već njeni romani ustrajno predočuju zatočenost, tragičnost ženskih likova koji moraju balansirati između muških želja i crkve, dok se ono što se najprije doima nadnaravnim rastače u posve prozaične pojave, od propuha u zavjesama nadalje, najprije prošavši sve sublimne vrhunce koji čitatelja pretvaraju u jednog od likova.

¹³⁹ „Take – an old castle, half of it ruinous. / A long gallery, with a great many doors, / (some secret ones. / Three murdered bodies, quite fresh. / As many Skeletons, in chests and presses. / And old woman hanging by the neck; / (with her throat cut. / Assassins and desperados ‘quant suff’. / Noise, whispers, and groans, threescore at least. / Mix them together, in the form of three volumes/ To be taken at any of the watering places, / (before going to bed / PROBATUM EST.“ (Anonimni autor, „Terrorist Novel Writing“, *The Spirit of the Public Journals for 1797, 1797* u: Coulombe 2024:26)

¹⁴⁰ Junakinje su čest odabir i dan danas u horor filmovima (*slashers*), bez obzira na to što su scenaristi i režiseri većinom muškarci. Clover (1992) pitanje uspješnosti ženskih likova u žanru kojeg većinom gledaju muškarci, kao i pitanje identifikacije s junakinjama, objašnjava jednostavnom činjenicom da je žena ovdje uvijek pasivna, ranjiva žrtva. To znači da su gotički junaci najprije plijen, a onda žene, što potvrđuje i njihova virilizacija kako postaju poduzetnije.

¹⁴¹ Ann Radcliffe, primjerice, *L’Italien (The Italian)*, u: *Frankenstien et autres romans gothiques*, Pariz, Gallimard, 2014.

dogovora s vragom: Ambrozije umire polako, sam, proklet i ostavljen, šest dana, bačen na stijene¹⁴².

Markiz de Sade divi se romanu u kojem prepoznaje i antiklerikalizam, i fascinaciju zlom, i erotizam. Lewis je, pak, pročitao *Justine ili Nedaće kreposti* (*Justine ou les Malheurs de la vertu*) tijekom svog boravka u Parizu 1791. godine. Obojica su očito djeca svog doba, revolucionarnog nasilja, grozničavosti i okrutnosti¹⁴³.

No i Sade će, u svom *Grofu Oxtiernu* (*Le comte Oxtiern*), jedinoj drami koju će uspjeti prikazati u kazalištu za života (ako ne ubrojimo relativno „privatna“ uprizorenja u dvorcu La Coste), morati, napose zbog zakonitosti dramske umjetnosti i uprizorenja, insinuirati, a ne prikazati silovanje na sceni, koje je onodobnoj publici razvidno jer posjeduje kôd, dok bi ga suvremeni čitatelj danas lako previdio. Sličnu je tehniku tematiziranja zla kao apsoluta u književnosti primijenio i William Faulkner u *Sanctuary* (1931.)¹⁴⁴ opisujući Popeyevo silovanje i otmicu mlade Temple Drake. Pisanje treba moći opisati, a da ne pokaže: traumatični događaji nisu središte priče, scena silovanja jedva da je opisana (impotentni kriminalac siluje ju klipom kukuruza), dok se sam događaj čini neizbježnim i klizavim, te na kraju kao da izmiče. Možda se Faulkneru može prigovoriti ono što se svakako može pripisati Sadeu, a to je da je Temple plošna, „papirnata“, tek instrument koji potiče i obnavlja ovaj obrazac zla. Ma koliko obojica bila uspješna ili neuspješna u ovoj strategiji, još Aby Warburg u *Firentinskim esejima* (*Essais florentins*)¹⁴⁵ pokazuje ono na što podsjeća i Georges Didi-Huberman¹⁴⁶: slika može postati izvor saznanja, antropološki, sociološki i estetski objekt, ali protok vremena nadživi samo ona koju pokreću proturječne želje, ona koju interpretacija ne može iscrpiti.

Uostalom, i slika grada kao da je izvučena iz gotičkog romana: i noć i ulica su spektakl, budući da se u 18. stoljeću, još od Diderota i Voltairea,

¹⁴² Antonin Artaud je veoma slobodno preveo Lewisov roman kojim je bio fasciniran, a potom ga je htio ekranizirati (Coulombe 2024:31).

¹⁴³ Ova drugost gotičkog je u čovjeku, što pokazuje i kasniji *roman noir* u kojem su i nasilje i nemoral dio svakodnevice, a izopačenost neizbježna, „strukturalna“ jer manje govori o istrazi, a više o atmosferi, te otkriva samo dio priče o zločinu (Coulombe 2024:44) : „The great theme of both roman noir and film noir is : ‘you are fucked’” (James Ellroy, u: Clara et Julia Kuperberg, *Los Angeles: City of Film noir*, Wichita Films, 2015, 52 min u: Coulombe 2024:48). I ovdje je grad antropomorfiziran, kao da grad rađa zločin u noći koja je magnet za zabranjene želje.

¹⁴⁴ William Faulkner, *Sanctuaire*, Pariz, Gallimard, nrf, collection Blanche, 1972:132-133.

¹⁴⁵ Aby Warburg, *Essais florentins*, Pariz, Hazan, 2015.

¹⁴⁶ Georges Didi-Huberman, *L’Image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Pariz, Éditions de Minuit, 2002.

sazdala kategorija gledatelja (Lichtenstein 2015:43)¹⁴⁷. S druge strane, strah¹⁴⁸ i panika su uobičajene reakcije na pariške ulice u 18. stoljeću: grad „napada posjetitelja“ (Farge 1992:17), ulice su „konfuzna mješavina zaraze i uzbuđenja“ sa „suviše loše kanaliziranog života“ (Farge 1992:21) i „monotone bijede“ (Farge 1992:22). Otvoreni prostor postaje spas od raznih ćumeza kao „relativno mjesto slobode, djelovanja i slobodnog vremena“ (Farge 1992:33), ali i mjesto promiskuiteta, budući da su granice privatnog i javnog prostora, kuće i ulice zamućene (Farge 1992:36). On je i „prostor užitka i nasilja“ (1992:38)¹⁴⁹, oskudice, prosjačenja i „neobičnog i spektakularnog slavlja gdje se paradoksalno stapaju slabost i užitak“ (1992:56). Grad je mjesto koje okuplja: od napuštene djece do samoubojstava koje policija često prikriva (1992:69), od ološa (*canaille*) u kabareima koji obavezno zatvaraju u jedanaest sati navečer, kao nadzirana mjesta (1992:76) u kojima svjetina nalikuje živinama, kako pokazuje Mercier (1992:72), do krčmi izvan grada gdje se zabavlja sirotinja (*la guinguette*, 1992:77), od kockanja, koje je zabranjeno (1992:77-78), do gradskih proslava, ukupno 32 godišnje u Parizu, ne brojeći nedjelje (1992: 79). Javna pogubljenja krajem 18. stoljeća više se ne shvaćaju kao zabava, spektakl, voajerizam, nego kao užas, pa svjetina počinje vrijeđati krvnika (1992:80)¹⁵⁰.

Tako gotika nije samo književna moda koju bi Sade više ili manje usvojio. Riječ je i o stvarnosti koja ga okružuje, ali i o idejama, *l'air du temps*, atmosferi koja omogućuje da neke pojave, neki događaji postanu vidljivi u nekom trenutku. Smrt i njen „spektakl“, prema predodžbi koju stvaraju arhivi česta je tema u književnosti krajem 18. stoljeća. Farge (1994:108) naglašava specifičnu atmosferu koja, dakle, nije samo „knjiška“, književna moda uvezena iz Engleske, koja se igra leševima, grobovima, kosturima, seciranjem, krvlju, užasom, destrukcijom i okrutnošću. Čak i Diderot u *Salonima* 1763. tvrdi: „Zločin je lijepa stvar i u povijesti, i u poeziji, i na platnu, i na

¹⁴⁷ Vidi Farge 1992:15 i Jacqueline Lichtenstein, *L'argument de l'ignorant, Le tournant esthétique au milieu du XVIII^e siècle en France*, Lyon, Les presses du réel / Presses universitaires de Lyon, 2015.

¹⁴⁸ Vidi i kratki tekst Mone Ozouf o strahu i revoluciji, „Pedagogija straha“ (*„Pédagogie de la peur“*) u: Mona Ozouf, *La cause des livres*, Pariz, Gallimard, folio, essais, 2011:521-524.

¹⁴⁹ Kako upozorava Farge (1992:49), u registru mrtvačnice je zabilježeno da su u Seni plivali i leševi, ali i dijelovi tijela koje bi bacali liječnici, kirurzi i studenti nakon svojih tajnih medicinskih pokusa. Osim toga, Pariz je u to doba i velika luka, koja okuplja mnoštva koja se povremeno zapošljavaju na utovaru i istovaru robe (Farge 1992:51).

¹⁵⁰ Vjenčanje prijestolonasljednika, budućeg Luja XVI s Marie-Antoinette, 1770. spojilo je slavlje i smrt: u rue Royale, na izlasku s trga Place Louis XV, 30. svibnja je u srazu kočija s narodom čije su posljedice tragične: 132 ubijenih (89 žena i 43 muškarca), te stotine ranjenih i pregaženih, kako su utvrdili sudski procesi od svibnja do rujna (Farge 1992:82-83).

mramoru¹⁵¹. Farge spominje i sablasnost Prévosta, ali i Louisa Sébastiena Merciera kojega, kao moralistu koji nastoji prokazati glib i sve što može izazvati gađenje, ipak fascinira smrt, mnogo više nego što ga užasava, te taj osjećaj pretače u gotovo senzualni susret čovjeka i leša: 1785., sanitarni radovi i čišćenja negdašnjeg pariškog groblja Cimètière des Innocents (u četvrti les Halles), koje je trajalo petnaest mjeseci, ma koliko se odvijalo noću, privlačilo je znatiželjnike¹⁵². Farge (1994: 109) govori o „neobičnom dijelu ovog 18. stoljeća kada se smrt, sveprisutna i bliska, uvijek odbija u isto vrijeme dok se guta, upija u užasu svoje trule zavodljivosti“. Sve ovo najavljuje da se može očekivati da će i žene onoga doba morati okusiti svoj dio turobnosti.

¹⁵¹ Denis Diderot, „Salon de 1763“ u: *Salons*, ur. J. Assézat i M. Tourneux, Garnier u: *Œuvres complètes*, 1876: 185. Vidi i René Démoris, „Peinture et cruauté chez Diderot“, u: *Fabula / Les colloques, Littérature et arts à l'âge classique 1: Littérature et peinture au XVIII^e siècle, autour des Salons de Diderot* (ur. René Démoris), URL : <http://www.fabula.org/colloques/document629.php>.

¹⁵² Louis Sébastien Mercier, „Cimetière fermé, Chapitre DCCLII“ u: Louis Sébastien Mercier, *Tableau de Paris, nouvelle édition corrigée et augmentée*, Amsterdam, 1782-1789, I-XII u: sv. IX, 1788:322-326. Vidi i izbor Louis-Sébastien Mercier, *Le tableau de Paris*, predgovor i izbor Jeffry Kaplow, Pariz, Éditions la Découverte, 1998:46-48.

Mračna ženska sudbina?

(glazbena sugestija: David Holmes, No more time outs, 1998 u: Out of sight)

Women, then, are pollutable, polluted and polluting in several ways at once.
(Anne Carson, „Dirt and Desire: Essay on the Phenomenology of Female
Pollution in Antiquity“, „Dirts“, 2000:143)

What makes you so strong./He thought about it./Lust he said./You mean like
Vincent van Gogh. Lust for life./ No he said. Lika a bee./Pollen she said./He
laughed. (Carson, „XXIII. How rich a poor pleasure to a poor man“, 2001:106)

Žena u tom svijetu radi ono što može:

Žensko tijelo, sa svojim ritmovima, privilegijama, svojim vlastitim funkcioniranjem je željeno, prezreno, neshvaćeno i prijeteće. Odakle ponekad izvanredna neumoljivost muškarca koji u ženi udara na njenu razliku: njenu plodnost, seksualnost, majčinsku ili skrbičku ulogu. Topografija nasilja čini ovu zabrinutost čitljivom: muškarac spontano udara ženu ondje gdje mu ona svojim tijelom odražava snažne slike rođenja i života. (Farge 1992:147)

S druge strane, Louis Sébastien Mercier, u svom *Tableau de Paris*, govori o 40 000 žena koje na ovaj ili onaj način prodaju svoje tijelo („filles du monde“) od kojih su 30 000 prostitutke („filles publiques“, „vulgivagues“), a 10 000 uzdržavane žene (danas kolokvijalno nazvane „sponzoruš“) ¹⁵³. Jedan je anonimni autor, koji je 1775. u Londonu izdao knjigu, prostitutke podijelio u dvanaest različitih kategorija (što podsjeća pomalo na Sadeov klasifikatorski delirij), a uzdržavane žene svrstao u prvih sedam. One nisu bile najbrojnije, no kako su namijenjene visokom društvu, bile su donekle zaštićene – većinom je bila riječ o kazališnim glumicama ili opernim pjevačicama. Druga su skupina „donekle uzdržavane“ („les demi-entretenues“), koje muškarci potraže kod svodnice, a bogati muškarci odluče uzdržavati. Potom žene koje se prostituiraju samo kada ne mogu raditi, koje cijene napose bogati libertinici koji ne žele dugotrajne veze. Sve su to prostitutke koje čine zasebni svijet luksuza, koje su odijeljene od onih koje rade na ulici, na rubu gladi, koje bi se moglo smatrati prosjakinjama, a ne razvratnicama (Farge 1992:175-176). No i među njima postoje značajne razlike: „raccrocheuses“ rade za sebe i žive u odvratnim uvjetima, „boucaneuses“ žive kod svodnica, ali rade za sebe, iako plaćaju svodnicama i stanarinu, ali i najam odjeće i rublja.

¹⁵³ Louis Sébastien Mercier, *Le Tableau de Paris*, Amsterdam, 1783, 12 svezaka, sv.III:70 u Farge 1992:174.

„Što se više spuštamo prema bijedi, više pojmovi koje upotrebljavaju autori kako bi opisali djevojke postaju termini koji opisuju gađenje i užas.“ (Farge 1992:176) Najgore su one žene koje se prostituiraju u središtu Pariza, pored klaonica, koje više ne zaslužuju naziv žena, nego ženskih čudovišta (Farge 1992:177).

Međutim, kako ističe Farge (1992:225), nasilje koje žena podnosi u 18. stoljeću nije predmet ismijavanja, ono nije „normalna posljedica“ braka. U 18. stoljeću, žena još nije odsutna iz života zajednice, odnosno stiješnjena u društvenu ulogu domaćice ili radnice.

Siromašne djevojke rade i nisu ograničene, kao ni muškarci, bračnim strategijama kao mlade buržujke. One su posve općinile Merciera koji je, prema Farge (1986:31), jedan od rijetkih pisaca onoga doba koji je toliko o njima pisao, a da ih, ma koliko imao didaktičke ili moralističke nakane, nije smatrao živinama ili dijelom rulje, muškaračama snažne građe, nezgrapnih figura, koje su nužno tupe, poročne i brutalne¹⁵⁴. Dapače, za Merciera je djevojka iz naroda domišljata i slobodna, ona može odabrati i dati ljubav, jer nije sapeta odgojem i obrazovanjem. Tako, po Mercieru, bijeda onemogućuje monetarne strategije i kalkulacije, te omogućuje svježinu i nevinost osjećaja (Farge 1986:35).

Farge (1986:39) upozorava na tvrdokorne stereotipe prema kojima su ljudi u gradu promiskuitetni, osobito s obzirom na to da je Pariz još bio prilično ruralan, no oni zanemaruju brojne dosjee iz kojih su vidljive tužbe koje svjedoče o običajima i ritualima u zavođenju, ali i o postojanju estetskih kodova i kod siromašnih, a ne samo kod društvenih elita (1986:42).

Kada je, u arhivu, riječ o svjedočenjima žena o samom seksualnom činu, one ne znaju ništa, odnosno „gotovo uvijek naglašavaju onu mješavinu brutalnosti i zakletvi, milovanja i otmice“ koja im prethodi. Žena ne objašnjava i ne opisuje seksualni čin jer je u pravilu za to vrijeme *odsutna*, u smislu da je ili izgubila svijest, ili je bila uznemirena, zasljepljena, imala napadaje, no u svakom slučaju, kako je ona doslovce „van sebe“, to istodobno utemeljuje njenu nevinost. Poput Snjeguljice ili Trnoružice, ona je nalik lutki koja od straha i brutalnosti obamre. Njena pasivnost, njena nesvjestica čuva je od uživanja i grijeha, te čini nalik Blaženoj Djevici (Farge 1986:48). Ista će nastojanja motivirati i mladu Eugénie iz *Filozofije u budoaru* u finalnom okršaju s vlastitom majkom. Majka ne smije uživati.

Sama je strast predočena „kao fascinacija, kao začaranost“ koju treba izliječiti, a zahtjevi se uglavnom svode na udaljšavanje jednog od partnera

¹⁵⁴ Na isti će ih način opisivati još braća Goncourt, Edmond de Goncourt i Jules de Goncourt, u svojoj knjizi iz 1862. *La Femme au XVIII^e siècle* (Pariz, Flammarion, Champs classique, 2021, s predgovorom Élisabeth Badinter).

(odlaskom u zatvor, u egzil, na otoke ili u samostan). U to doba vlada uvjerenje da će se čovjek izliječiti ako ne vidi voljenog/voljenu, jer „luda ljubav’ postoji samo u snovima, romanima ili u 19. stoljeću“ (Farge 1986:98).

Uostalom, osobna odgovornost uglavnom se prebacuje na „drugoga“, radikalno drugoga, dakle, ženu¹⁵⁵, koja postaje okrutna po definiciji jer, za razliku od muškaraca, ne odmiče pogled na pogubljenjima ili mučenjima (primjerice Robert-François Damiensa 1757.)¹⁵⁶.

Tako i Sadeove okrutne žene nisu tek bulažnjenje pojedinca, nego odraz uvjerenja jednog doba koje vjeruje da muškarci, u susretu sa smrću ili mučenjem, ne mogu gledati stravu i užas, dok žene navodno u tom spektaklu vide „vrtoglavu priliku za snažne užitke“ (Farge 1986:218). Ova je teza, po Farge, duboko ukorijenjena, kao i isticanje ženskih izljeva nasilja tijekom pobuna, naročito ako je riječ o cijeni žita, kruha ili otmici djece.

Žena, po mišljenju muškaraca onog doba, istodobno osjeća i dobrotu, i zlokobnost prirode, što je čini prijemčivom za ono što je Philippe Ariès u *Čovjeku pred smrću (L’Homme devant la mort)*¹⁵⁷ nazvao „Sadeovim susretom čovjeka i prirode“. Riječ je o uvjerenju koje je proslavio upravo Sade, da su „čovjek i priroda dva neprijateljska svijeta, jer priroda nastoji sve uništiti kako bi više uživala u svojoj sposobnosti da sve obnovi“ (Farge 1986:219).

Tako su sve opačine, svi zločini, sva mučenja, sve nasilje i sav seks koji Sade oživotvoruje načini da se sudjeluje u ovom općem razaranju, odnosno, načini da se prirodi osigura kontinuitet. U ovom svjetlu i Sadeovo oduševljenje vulkanom postaje posve logično. No time se istodobno transcendiraju smrt, jer i leševi služe prirodi. „Čovjek se mora prilagoditi prirodi, a ne obrnuto; u tome on pronalazi zadovoljstvo i sreću u druženju s njom u paroksizmu njenih promjena“ (Farge 1986:219).

Sade nije imao mnogo istomišljenika, jer je, kako ističe Farge (1986:219), bilo lakše identificirati okrutnost kod žene koja navodno ima privilegirane odnose sa smrću, što muškarci, naravno, iskorištavaju skidajući krivnju sa sebe. No ona ovaj privilegirani odnos ipak nije smjela javno iskazivati, čak ni ako je nasilje bilo legitimno, jer ju je to činilo nalik muškarcu.

¹⁵⁵ „Svi oni koji nisu znanstvenici, ni buržoazija, elite ili vladajući slojevi društva, su na strani animalnosti, i svaki mislilac, promatrajući ono što smatra drugačijim od sebe brzo to naziva životinjom. Narod, gomila, žena, stranac, divljak, crnac, Židov, daju misliocima, liječnicima i pravnim stručnjacima priliku da u odnosu na njih razviju bestijarij širokog spektra.“ (Farge 1986:221)

¹⁵⁶ Vidi Farge 1986:218 za primjere među kojima je i tekst o krvniku Louis-Sébastien Merciera, sv. III, poglavlje 279 („Le Bourreau“).

¹⁵⁷ Philippe Ariès, *L’Homme devant la mort*, Pariz, Le Seuil, 1977:393 sq. u Farge 1986:219.

Ako su žene ipak griješile, i u kažnjavanju i mučenju im je bio osiguran drugačiji tretman: primjerice, žene su bile pošteđene mučenja na kotaču (budući da je žrtva trebala biti gola, odnosno ponižena¹⁵⁸), pa ih se vješa u noćnoj košulji, s kapom koja prekriva kosu (Farge 1986:228).

Tako je jedina prilika za otkrivanje tijela drugoga upravo taj trenutak kažnjavanja koji pojedinca pretvara u čudovišni primjer. Mnoštvo podrobnih i čestih bilješki o mučenim pojedincima, o njihovom tijelu, koje spominje Farge (1986:229), pokazuju koliko im važnosti pridaju, te potvrđuju da to tijelo „veoma brzo postaje opsceno i sublimno“:

Društvo tog doba bilo je toliko gestualno (*gestuelle*) da je naviklo čitati čitav niz znakova kroz tijelo, a tijelo je jezik, čak i prije nego što je spektakl. Golo i umiruće, ono je i spektakl i jezik. [...] Ne dati naslutiti ništa o sebi je greška koju javnost teško oprašta: kakav osjećaj možemo onda pripisati ovom mučenom čovjeku, kakav način identifikacije možemo usvojiti? Ne znati ništa o njemu lišava njegovu smrt svakog smisla, kaznu svakog značaja. U ovom finalnom kaosu, patnja ima svoja pravila, a tijelo se ne smije nepotrebno zlostavljati. [...] Odmjerenost u neumjerenosti, poštivanje tijela unutar posvemašnjeg oskvrnuća. (Farge 1986:229-230)

Tako je kazna i jezik, i spektakl koji mora poštivati stroga pravila očevidnog rituala, ako se ne želi suočiti s nezadovoljnom svjetinom. Prizor mučenja polugolog ženskog tijela posebno privlači pozornost, jer pobuđuje mnoštvo proturječnih osjećaja „koji se miješaju i dvosmisleno međusobno potiču“ (Farge 1986:231): od samilosti do zavodljivosti, od gnušanja do maštanja. Mučenje žene potiče maštu, od čudovišne žene koju se mrzi, koja je idealni model za Sadeovu Juliette, do žene koja se kaje, kada mučenje postaje žrtva, što podsjeća na njegovu Justine. Tako ova vrst binarne podjele shvaćanja žena, „dvostruko lice“ žene, koju nalazimo u Sadeovim romanima, danas i smiješna, i nakaradna, nije plod samo njegove mašte, ona je preuzeta iz onodobnog svjetonazora koji potvrđuje i onodobna *littérature populaire* (Farge 1986:232), „šund“ kao književnost za ne-elitu, ne-aristokraciju: žena je i beštija i anđeo, što odjekuje još i danas (Gibonni kaže da je žena „i svetica i kurva, sve po potrebi, kako se namisti u taj čas“). Žena je onaj drugi koji utjelovljuje oba lika, a zavodljivost proizlazi iz tog susreta zločina i ljepota u kojem se zaboravlja na tijelo koje se muči.

¹⁵⁸ Javna golotinja je sve rjeđa, jer od kraja 17. stoljeća policijske uredbe kažnjavaju muškarce koji se goli kupaju u Seni, što se smatralo skandaloznim, iako je ova praksa bila dio narodnih užitaka Parižana. Krajem 18. stoljeća, javna muška golotinja je rijetka: moguće ju je vidjeti, ili za vrijeme izvjesnih slavlja, ili tijekom ljetnih žetvi (Farge 1986:228-229).

Žensko je tijelo i u mučenju „drsko zavodljivo“ (Farge 1986:233), te samo mučenje pretvara u spektakl. Proturječne slike preživljavaju u urednom suživotu jer su vjerna slika muško-ženskih odnosa onoga doba. Jezik odaje, kao i uvijek, no iz ove perspektive, Sadeovi romani o sestrama prestaju biti tek neuvjerljivo štivo, črčkanje lošeg pisca, što je suvremena perspektiva na njegove romane, a puno više tekst u kojem Sade uobličuje ono što je prije njega utjelovilo javno mnijenje u svojim pisanim očitovanjima. Najjednostavnije rečeno, Sade svojim romanima o Justine i Juliette daje svoj doprinos *slummingu*. Bolje rečeno, on je jedan od onih koji utjelovljuje, pa time i uspostavlja, u svijetu fikcije (a ne kronike kao Mercier), ono što upravo 18. stoljeće nastoji utemeljiti, a to je ključno razlikovanje elitne kulture i narodnih uvjerenja, uvjerenja javnog mnijenja-naroda-svjetine-rulje, onih siromašnih i neobrazovanih.

Kako ističe Farge (1986:261-262):

Tek je u 18. stoljeću došlo do prekida sa zajedničkim skupom uvjerenja i pojave elitne kulture koja se nastoji razlikovati od naroda [...]. Taj posve nedavni prekid očitiji je u želji za održavanjem distance, uspostavljanjem definitivne odvojenosti između vrha i dna društvene hijerarhije, te uvjerljiviji u svojoj strategiji uspostavljanja kulturne nadmoći nego u stvarnom sadržaju svog znanja. [...] Sama *Enciklopedija* suočava se sa svojom fascinacijom čudesnim: ona ga odbacuje razumom, iako se ne uspijeva uvijek riješiti onoga što je bio, i još uvijek jest, zajednički svjetonazor [...]. [...] U žeđi za čudesnim, senzacionalnim, „znanstvenim“ (ili barem neviđenim), i elite i „mase“ igraju svoju ulogu. Ali, u diskursu moćnika, upravo se arhaičnim i neotesanim masama pripisuje odgovornost za lakovjernost, pri čemu elita samo slabo i rijetko uviđa svoje vlastito nagnuće istim tim pojavnostima, a još lošije svoj vlastiti dvosmisleni način djelovanja u srži događaja pomažući mu da se konstituirao kao objekt lakovjernosti.

Stoga Sadeove sestre postaju ono što će čitatelji kasnije prepoznati kao „lako štivo“ (zabavno?), no upravo će ovo povezivanje romana sa „šundom“ svjedočiti o tome koliko on duguje onom drugom, ne-kulturnoj rulji i ženama, kao njegovim najčešćim žrtvama bez kojih bi se i Sadeov svijet raspao. On će istodobno utrti put onoj vrsti ključne razlike koja u tom trenutku, osim u svojim programatskim očitovanjima, nije toliko očita koliko bi elite to željele.

Uostalom, žena je dio gomile, ali onaj dio koji, u presudnim trenucima, upravo zbog svoje izloženosti i ranjivosti, ima značaj koji muškarci ne mogu zanemariti. O tome svjedoče brojni opisi ženske grubosti i divljaštva na kojima inzistiraju fascinirani kroničari: žena, majka, koja je po definiciji bliska smrti i krvi, kada se susretne s nasiljem, ne može biti kažnjena, budući da

je slaba i da nije odgovorna, no u trenucima pobune, „koristeći u svoju korist simbole koji je obično umanjuju, drže ovisnom ili čak osuđuju“ (Farge 1986:321), ona najzad može preuzeti vodeću ulogu.

Ključno je da drugi vide ovakvu ženu, da prepoznaju da joj je dopuštena okrutnost i žestina u posve određenim okvirima vremena i prostora pobune. Pobuna, ma koliko bila izuzetni događaj, pokazuje da je to moguće. I pobuna je nalik spektaklu, svetkovini onog drugog, poniženog i zaboravljenog, koja je uvijek obilježena *pathosom*, iako joj je „sintaksa nejasna i složena“, jer promatračima nudi istodobno „odmjerenost i neumjerenost“, kao „racionalni oblik utopije, stoga neizbježan i možda neprobojan“ (Farge 1986:321).

Žena tako u stvarnosti, u pobunama, postaje jedan od glavnih glumaca na pozornici kratkotrajnog sna o promjeni prije Revolucije (ili njena „generalna proba“, kao masakr 1770. povodom vjenčanja koji ju najavljuje), istodobno pokazujući koliko je bremenita scena koja postavlja ženu kao mučeno i izmučeno tijelo na trg da je svi vide. Tako već i stvarnost u vidu kažnjavanja, mučenja, discipliniranja nepovlaštenih u 18. stoljeću, a ne samo libertinska književnost i njihove ložnice, ili gotički dvorci kao vrst pisane zabave za povlaštene, najavljuje načine na koje se o ženi može govoriti u to doba. Obrisu mogućeg potvrđuju i Sadeovi romani koji bi se bez žena rasplinuli. Metafora *theatrum mundi*, od antike i baroka, preko 17. stoljeća, živa je i u 18. stoljeću, ma koliko već u doba Don Quijotea bila klišej, odnosno tek „komedija ovog svijeta“ (II, 12). U ovom kretanju od *tableaua* do scene, do kazališta do pornografije, kod Sadea se bez žene ništa ne bi moglo dogoditi.

Od scene do teatra i natrag: spektakularno

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ako, po njemu,

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

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

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

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

Kako se Sade igra uprizorenjem tijela?¹⁶⁶

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1^{er} Mouvement

(Larghetto)

Faisons-nous voir d'un seul concert

Par ton cul à quoi ma queue sert.

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

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

Sadeova „teatralnost“, ako je uvjetno ovako nazovemo, tako bi bila obilježena barokom koji će joj omogućiti da ukaže na zablude trijumfalnog racionalizma prosvjetiteljstva. Onaj *nabor (pli)* baroka označava istodobno neprestano kretanje između misli i tijela, koje Sade ne zaboravlja, jer je ono i platno za eksperimentiranje, i mjesto za užitek, i iluzija (*trompe-l'œil*), vladavina maske i pretvaranja¹⁹³.

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

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

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

Dirnut iznimnim siromaštvom nasilne i praznovjerne svjetine, koja ipak odiše neobjašnjivom *joie de vivre*, Sade u tom prizoru svetkovine¹⁹⁴ identificira specifični amalgam komedije, tragedije, očaja i spektakla, „sadizma“ i uznemirujuće rezignacije¹⁹⁵. *Cuccagna*, kao scenografska i kazališna, pa čak i karnevaleska konstrukcija, nalikuje „spektaklu“, jer vladar i dvor s prozo-

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

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

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

ra promatraju neku vrstu ogromnog drvenog stratišta urešenog naslikanim siluetama¹⁹⁶, životinjama (teladi, kokošima, golubovima, svinjama), mesom, voćem, povrćem, kolačima koje su pričvrstili za konstrukciju, te koje je čuvala naoružana straža. Na određeni dan, top bi, iz dvorca Sant'Elmo, dao znak narodu da može odnijeti sve što može uzeti. Ona je, dakle, jedna vrsta „nevjerojatnog rituala krvi, okrutnosti i poniženja“¹⁹⁷, koji je konačno ukinut 1779., jer se uvidjelo da je opasan, budući da bi svake godine odnio značajan broj žrtava, ne samo životinja koje bi bile žive rastrgane, nego i „napadača“ koji su strašno vikali prije no što bi umrli:

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

Lazzaroni (prema svetom Lazaru, zaštitniku gubavaca), napuljski narod, jednako su se dojmili Sadea kao i de Brossesa, koji ih je prezirao, ili Michela Guyot de Mervillea, koji je Napulj nazivao „rajem nastanjenim đavlima“¹⁹⁸. O tome svjedoče i neke eksplicitne gravire za izdanje *Juliette* iz 1797.¹⁹⁹, u kojima je Sade, kako se čini, i sudjelovao²⁰⁰.

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

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

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

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

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

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

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

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

Ova scena potvrđuje da Sade još u *Putovanju u Italiju* veliku važnost posvećuje uprizorenju scene koja je i varka: namirnice dovlače svjetinu na scenu, u *tableau*, koja postaje nesvjesni sudionik u iluziji kojom manipuliraju gledatelji-redatelji, začetnici ove drame, koji s distance uživaju. Razlike između dva teksta svode se na detalje: libertinstvo *Pripovijesti o Juliette* radikalizira i sintetizira okrutnost prisutnu u ovoj prvoj inačici²⁰², osobito broj žrtava („više od četristo“), jer je riječ o Sadeovoj prilagodbi, ponovnom ispisivanju („*réécriture*“) jedne eminentno teatralne scene²⁰³.

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

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

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

Tako ova scena, kao mjesto fascinacije, ima i epistemološku funkciju, koju definira Jacques Rancière²⁰⁴ govoreći o teorijskim scenografijama: „Raditi na sceni znači odbaciti čitavu logiku evolucije, dugoročnosti, objašnjenja skupom povijesnih uvjeta ili pozivanja na stvarnost skrivenu iza privida“ (Rancière 2018:11). Scena ima i polemičku vrijednost, koja je povezana s izvjesnom povlasticom mogućnosti govora kao „mjesto gdje se koncept dijeli time što se pokazuje“ (Rancière 2018:12). Ovi polemički pojmovi, uključeni u neku konceptualizaciju, funkcioniraju unutar konstituirane inscenacije, te pokazuju kako dobivaju značenje istodobno razotkrivajući podjelu koja ih prožima (Rancière 2018:13).

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

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

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

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

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

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

Međutim, Rancière nazire mogućnost, jer razlikuje dispozitiv, kao fabricaciju, te scenu kao susret²⁰⁵, koji je uvijek slučajan i podložan promjeni, trenutak kada se stvari mogu preokrenuti: „Za mene se subjektivacija događa kada postoji rekonfiguracija koordinata kakvog iskustvenog polja. I to je ono što je u pitanju na pozornici“ (2018:31).

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

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

Možda bi najbolji primjer ovakvog mjesta u Sadeovom djelu, kojeg se nazivalo i Foucaultovom heterotopijom, bio hospicij, umobolnica Charenton, mjesto gdje je i umro²⁰⁷. Još je važnije, najviše zbog spremnosti glavnog liječnika, gospodina Coulmiera²⁰⁸, da je Sadeu omogućeno da u Charentonu or-

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

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

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

²⁰⁸ Vidi Maja Zorica Vukušić, „Sade dans la poudrière balkanique. Le cas d'Ivo Brešan“, tekst s međunarodnog znanstvenog skupa Sveučilišta Paris Diderot i Paris Sorbonne „Sade en

ganizira kazalište²⁰⁹ u kojem sudjeluju i pacijenti, i medicinsko osoblje, kao i on sam. Tako Sade, kao i njegov liječnik, preuzimaju rizik pokrećući kazalište i kao terapijsku aktivnost, za koju se ne zna hoće li je drugi prepoznati i željeti u njoj sudjelovati i do kada. Sade tako proizvodi učinak koji ne postoji, kako bi rekao Rancière (2018:64), ponudu koja nije postojala, te koja je ubrzo postala stvar prestiža za važne figure pariškog javnog života, koje su iz ovog ili onog razloga željele vidjeti to osebujno kazalište.

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

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

jeu“ 2014., povodom dvjestote obljetnice Sadeove smrti, u: *Fabula.org : Colloques en ligne (Auteurs, œuvres, périodes)*, članak objavljen 4. 1. 2019. (<http://www.fabula.org/colloques/document5878.php>)

²⁰⁹ Sade cijeli život pokušava uspjeti kao dramski pisac, nekako slično kao što je Nietzsche sebe sanjao kao kompozitora. Sade piše pismo upraviteljima Théâtre-Français krajem 1813. („Aux administrateurs du Théâtre-Français, fin 1813, (Vie du., II, 216-217)“ u Laborde 1997:372), u kojem im nudi tragediju u pet činova, „pročitano u ovom kazalištu 14. studenog 1791. i prihvaćenu s ispravicima“ koji su napravljeni. Poslao ju je drugi put u ovom stanju. Prije no što ju je predao odboru, organizirao je nekoliko privatnih čitanja. Rekao im je da, osim kratkih drama, ima i „tri drame karaktera, u pet činova i u stihovima, od kojih je jedna, jednoglasno prihvaćena, osigurala prijem na tri godine (u Théâtre-Français)“. Godine 1814., kada umire, njegovi su rukopisi kružili i preprodavali se (gospodin Branzon ih je kupio od gospodina Laccorda, inspektora u Službi za opskrbu vojske namirnicama („Izvadak iz registara korespondencije Glavnog tajništva pariške policije“ / „Extrait des registres de correspondance du secrétariat général de la Police de Paris“, Pariz, 18. svibnja 1814., (A.N., F⁷ 6294, # 5) u: Laborde 1997:373.

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

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

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

Sade je i sam doživio i „figuratívno smaknuće“, u odsutnosti, i bio je optužen za dizanje pobune u Bastilji²¹², te zatočen sveukupno proveo više od 28 godina života. Arlette Farge, u svojoj knjizi *Dire et mal dire, L'opinion publique au XVIII^e siècle*²¹³ (1992:144) upozorava da su „kazalište i kazna neraskidivo povezani, kao da kazna postoji samo unutar granica ogromne društvene pozornice“. Afera potiče rađanje kazališnog događaja potaknutog upravo onima koji ga progone²¹⁴, kao da je sama policija poticala stvaranje kazališta u zatvoru i pretvaranje junaka u lik i lik u junaka²¹⁵.

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

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

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

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

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

Tako sadovska teatralnost, barokna, od početka ima višeznačnu ulogu: u *120 dana Sodome*, od opisa „sobičaka“ i budoara, u kojima odjekuju dojmovi Baudelairea Philippea Murayja²¹⁶ koji „umiče francuskom zlu nedostatka baroka“, od salona za pripovijedanje do usporedbe pripovjedačica s glumicama, istinskim uprizorenjima nekih strasti i maskama i kostimima, koje djeca moraju mijenjati svaki dan, sve do parodije vjenčanja, pseudo-vjenčanja, koje pokazuje grotesknost takozvane normalne senzualnosti, ali i parodiju moći, farsu prava, pravde i zakona.

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

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

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

„Ozbiljna“ i „neozbiljna“ pornografija (glazbena sugestija: *Nine inch nails, Closer*)

avec ma main brûlée j'écris sur la nature du feu (Anne Carson, „TV Men: Sappho“ 2000:62)

In sex (he told her) the mind evaporates and suddenly / the body is there, / just the body with its reaches. (Anne Carson „TV Men: Tolstoy, III. Corps“, 2000:77)

Je suis un animal amphibie ; j'aime tout, je m'amuse de tout, je veux réunir tous les genres (Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, 1976:40)

Spominjanje pornografije u kontekstu Sadea problematično je na samome početku budući da tada, striktno govoreći, pornografija u modernom smislu te riječi ne postoji, jer se sam termin u današnjem smislu upotrebljava tek od sredine 19. stoljeća, a prije toga je označavao spise o prostitutkama (Dubois 2014:20).

No početni korak bio bi da prihvatimo da su seksualne fantazije glavni sadržaj koji bi trebao omogućiti prepoznavanje žanra. Pornografija (grčki *πορνή* (prostitutka), *γραφω* (pisanje/slikanje)) je samo naizgled „jasna stvar“ koju svatko prepoznaje, po brutalnosti, transgresivnosti i opscenosti. Neki sugeriraju, udvostručujući staru podjelu na erotizam, fin, kulturni i elitistički, te pornografiju, jeftinu, neestetsku i brutalnu („mušku“), da se i pornografija može čitati na dva načina: „literarno“ i „afrodizijački“. Neki govore o „erotskom čitanju“ ili „tjelesnom čitanju“. Pornografija je oduvijek loša savjest ili zla sestra, laki cilj kritika u društvenim debatama, gdje postaje ili područje ideoloških okršaja, ili jednostavno tema o kojoj se ne govori u globalnom društvu gdje je na ovaj ili onaj (merkantilni i lukrativni) način prilično prisutna na posve neslućenim mjestima. Sébastien Hubier govori o „pornologiji“ koja bi preispitivala kompleksnost fenomena pornografskog ne pokušavajući ga ni braniti, ni osuditi na moralnom planu.²¹⁷ Ostavljajući po strani sociokritičku recepciju ovakve literature, ali i sociološka istraživanja samog

²¹⁷ Vidi Sébastien Hubier, *Pornologie*, Neuilly-lès-Dijon, Éditions Le Murmure, Borderline, 2021. Hubierova knjižica, od devedeset četiri stranice, koja „pornologijom“ želi zamijeniti engleski naziv *porn studies*, ipak pati od mnoštva manjkavosti: bliža je eseju nego znanstvenoj publikaciji jer često ne navodi izvore, gomila primjere i navodi statistike bez objašnjenja, te se otvoreno približava „obrani“ pornografije, i to određene pornografije, da bi iz te pozicije napao feminističku, *gender* i *queer* kritiku. Problem jest što on veoma reduktivno prikazuje i jednu, i drugu, i treću, objedinjujući ih kao diskurse koji „osuđuju“ pornografiju, što naprosto nije točno, što ćemo nastojati prikazati u nastavku. Lista mogućih čitanja u tom kontekstu je veoma duga, pa ćemo se usredotočiti na ona koja su ilustrativna za našu temu. Iako je knjiga stimulativna, ona, nažalost, ostaje jednostrana, kao pomalo tipičan pogled bijelog, heteroseksualnog muškarca na pornografiju.

fenomena, preispitivanje koncepta pornografije postavlja pitanje izrecivog i neizrecivog, pitanje vulgarnog i opscenog, transgresivnog i perverznog, dok istodobno njezine doslovnost i performativnost preispituju granice mimetičkog. Ona predstavlja i strategije autora da izbjegnu cenzuru i zabranu, te da izazivaju dominantne ideologije prodajući se ili dijeleći „ispod tezg“ (Francuzi bi rekli, u doslovnom prijevodu, „ispod kaputa“) ili zaodjenuvši se u ruho „erotike“ da ne bi previše šokirala. Upravo ovi eufemizmi, uškopljena imena pokazuju koliko ova literatura ovisi o društvenim normama i o gledištu o njenim čitateljima. Njeno samo definiranje odražava promjene u percepciji onoga što bi bilo subverzivno, transgresivno ili tabu kroz vrijeme, ali i prostor, te postavlja i pitanje „seksualizacije“ kulture i njene štetnosti po mladež ili degradacije žena, koje će sve dati naslutiti poroznost granica, odnosno pitanje miješanja nasilja i pornografije u zaboravu zakona. S druge strane, jedan od najčešćih citata koji se koristi u usporedbama erotizma i pornografije, možda i da bi se, nekako u negativu, dalo do znanja o kakvoj je distinkciji riječ, je citat Glorije Leonard, jedne od američkih zvijezda žanra koja kaže: „Jedina razlika između pornografije i erotizma je osvjetljenje“²¹⁸.

No i neki drugi na prvi pogled pokazuju da je ovo razlikovanje više nego problematično²¹⁹: primjerice, američki sudac Potter Stewart koji kaže: „Ne znam definirati pornografiju, ali znam je prepoznati“ („I know it when I see it“)²²⁰, na što bi se nadvezala poznata definicija Alaina Robe-Grilleta: „pornografija, to je erotizam drugih“²²¹.

Prema Ogienu (2003:30), razlika između „erotskog“ i „pornografskog“ nije deskriptivna, jer je referenca ista, nego evaluacijska ili normativna, te pretvara „erotsko“ u pasivno, a „pornografsko“ u negativno ili pejorativno.

Očito je da „pornografsko“ sa sobom nekako uvijek povlači evaluaciju koje se teško riješiti, te dovodi do ludila relativno arbitrarnih evaluacija koje

²¹⁸ Gloria Leonard u: Ruwen Ogien, *Penser la pornographie*, Pariz, PUF, „Questions d'éthique“, 2003:9.

²¹⁹ Antropolog i filozof Ruwen Ogien u *Penser la pornographie* (2003:30) spominje osudu izdavača Léa Scheera iz iste 2003. godine (19. veljače) zbog izdavanja romana Louisa Skoreckog *Ući će u legendu (Il entrerait dans la légende)* na šest mjeseci uvjetne kazne zatvora i 15 000 eura kazne, kao rezultat tužbe Bernarda Bonneta, koji je prethodno tužio Jean-Marc Bustamantea za instalaciju u Carpentrasu, Virginie Despentes zbog filma *Jebi me (Baise-moi)* i Michela Houellebecqa zbog romana *Platforma*. Houellebecq nije osuđen jer je sud u Carpentrasu utvrdio da je riječ o književnom djelu, dok je roman Skoreckog proglašen djelom s pornografskom i nasilnom porukom.

²²⁰ Potter Stewarr: Jacobellis v. Ohio; 1964, 378, US, 184. Vidi Dubois 2014:17 i Ogien 2003:23.

²²¹ Jean-Jacques Pauvert, *Nouveaux et (moins nouveaux) visages de la censure*, Pariz, Les Belles Lettres, 1994:59 u Ogien 2003:30.

pomalo nalikuje Sadeovom. To ne znači da čovjek promiče ukidanje klasifikacija i zabrana („za svaku publiku“ odnosno „za manje od 12/18/x godina“), nego da postavlja pitanja relativne neučinkovitosti ovog zabranjivanja. I markiz de Sade je mislio da je klasifikacija rješenje.

Neki antropolozi i povjesničari, ugledajući se na Foucaulta, smatraju da je i pornografija „moderno otkriće“, koje se pojavilo u zapadnim društvima krajem 18. stoljeća²²² (Ogien 2003: 35), jer se sam termin u rječnicima pojavio tek u 19. stoljeću, kao i grupa rukopisa („L'Enfer“) koji okupljaju takve spise u Nacionalnoj biblioteci, dok je, primjerice, Restif de la Bretonne 1769. izdao *Le Pornographe* koji je predlagao raspravu o programu društvene kontrole i regulacije prostitucije.

Ova teško dokaziva teza (Ogien 2003:36-37) o recentnom „otkriću“ pornografije inzistira na prijelaznom trenutku krajem 18. stoljeća, početkom 19. stoljeća, nakon Francuske revolucije, jer tvrdi da je eksplicitno predočavanje seksa promijenilo funkcije: umjesto političke, da se izruguje plemstvu ili svećenstvu, ili vjerske, da potiče plodnost, jedina društvena funkcija bila bi „čista seksualna stimulacija potrošača“ (i proizvođača). Iz toga proizlazi da bi pornografija bila „autonomizacija“ eksplicitnih seksualnih predodžbi i njihova redukcija na seksualnu stimulaciju. S druge strane, politička satira u pornografiji nije nikada nestala, iako omiljeni likovi više nisu ni generali, ni suci, ni svećenici, ni učitelji, ukratko, predstavnici vlasti²²³. Malo je vjerojatnije tumačenje „modernog otkrića“ pornografije da se od 19. stoljeća, i to samo u tzv. zapadnom svijetu, „javno opravdanje kontrole i represije produkcije, širenja i konzumacije eksplicitnih seksualnih predodžbi prestalo izražavati u vjerskim ili političkim pojmovima, te počelo uobličavati u *moralnim* terminima“ (Ogien 2003:38). Pojam „opscenost“, koje se u to doba spominje kao razlog kazni, obuhvaća negativne moralne sudove. Tako je razlog kontrola ili zabrana prestao biti vjerski (svetogrđe) i politički (subverzija), da bi postao moralan (opscenost).

No sve su ove pretpostavke problematične, a cirkularnost definicija pornografije neke navodi na ironični zaključak da je današnja pornografija samo buduća erotika (Ogien 2003:48). Već se u *Encyclopaedia Universalis* (Gilles Lapouge) navode zaključci da je pornografija jedan od onih pojmova u koji se može utrpati što god se želi.

²²² Ogien (2003:35) navodi: Stevena Marcusa (*The Other Victorians. A Study of Sexuality and Pornography in the Mid-Nineteenth Century*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1967), Waltera Kendricka (*The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*, New York, Penguin, 1987), Hunta, Arcanda itd.

²²³ Vidi Jacques Zimmer (ur.), *Le cinéma X*, Pariz, La Musardine, 2002.

Upravo zbog toga već Jean-Jacques Pauvert, jedan od najčuvenijih izdavača i pisaca ovakve vrste literature, koji je izdao i Sadea, postavlja pitanje zašto se samo od tekstova seksualnog sadržaja traži da imaju književne ili umjetničke odlike koje se ne iziskuju od većine drugih knjiga kako bi umaknule cenzuri ili moralnoj osudi?²²⁴ Zašto bi uopće isključivi cilj seksualne stimulacije publike bio problematičan ako je dozvoljeno publiku nastojati rasplakati ili uplašiti? Danas se pornografija zabranjuje u ime zdravlja, prava ili sigurnosti, te doprinosi ambivalenciji uporabe i termina *opscenog* koji se u načelu odnosi na sve što šokira, potiče odbojnost, gađenje ili izbjegavanje, iako je najčešće rezerviran upravo za predodžbe seksualnosti.

Ruwen Ogien (2007:25)²²⁵, spominjući Johna Stuarta Milla i njegov *Harm principle*²²⁶, predlaže uspostavu razlike između uvrede („offense“) i štete („préjudice“), s napomenom da „uvredu“ shvaća slično kao što se shvaćala u doba prosvjetiteljstva i prvog francuskog kaznenog zakona, iz 6. listopada 1791., u smislu bogohuljenja, šokiranja i vrijeđanja moralnih ili vjerskih uvjerenja, dakle, u slabijem smislu od današnjeg koji, prema rječnicima francuskog jezika, uvredu definiraju kao povredu pojedinca, njegove časti ili dostojanstva.

Međutim, bilo kakva predodžba seksualnosti, pa i pornografija, postavlja indirektno i pitanje same mogućnosti apsolutne simetrije djelovanja i neprestane recipročnosti želje²²⁷, ali i razlike u promišljanju drugih pojava koje ne smatramo nemoralnima kada ih činimo, ali koje lako proglasimo takvima kada ih se predočuje, u koje, primjerice, spadaju tzv. prirodne potrebe koje se tiču probave.

Uostalom, Ogien (2007:58) sugerira da je i u Aristotelovoj *Poetici*²²⁸, kada Aristotel identificira užitak promatranja stvari koje su nam mučne, od groznih životinja do leševa, iz kojeg proizlazi da je učenje užitak ne samo za filo-

²²⁴ Jean-Jacques Pauvert, *Nouveaux (et moins nouveaux visages) de la censure*, suivi de *l’Affaire Sade*, Pariz, Les Belles Lettres, 1994:53-55. Jean-Jacques Pauvert je prava osoba za pitanje cenzure jer su ga 1956. tužili zbog izdavanja Sadeovih djela. Pauvert je osuđen na prvom stupnju, ali je dobio žalbu, najviše zahvaljujući svom branitelju Garçonu. Vidi Emmanuel Pierrat, *Jean-Jacques Pauvert, l’éditeur en liberté*, Pariz, Calmann-Lévy, 2016.

²²⁵ Ruwen Ogien, *La liberté d’offenser, Le sexe, l’art et la morale*, Pariz, La Musardine, L’attrape-corps, 2007.

²²⁶ Vidi John Stuart Mill, *De la liberté* (1859), prijevod i predgovor Fabrice Pataut, Pariz, Presses Pocket, 1990.

²²⁷ Prisjetimo se iskušenja klasifikacijskih ludila Andree Dworkin i Catharine MacKinnon, koje su pornografiju tumačile kao zlostavljanje žena, ali i teza Marthe C. Nussbaum (Martha C. Nussbaum, „Objectification“, in: *Sex and Social Justice*, Oxford, Oxford University Press, 2000:213-239).

²²⁸ Aristote, *La Poétique*, tekst, prijevod, bilješke Roselyne Dupont-Roc i Jean Lallot, Pariz, Seuil, 1980:43 u: Ogien 2007:58.

zofe, nego za sve ljude, moguće vidjeti jednu vrst prefiguracije teorije sublimnog, prema kojoj ono što je u stvarnosti apsolutno strašno može potaknuti duboki osjećaj kada je predstavljeno, no Aristotel predstavlja kognitivni užitak, užitak intelekta, spoznaju kao prepoznavanje ili širenje spoznaja, a ne užitak senzibiliteta, estetski užitak.

S druge strane, Ogien uočava (2007:60-61) da je moralni i zakonodavni problem predočavanja seksualnih aktivnosti posve različit, u nekom smislu i suprotan, od onoga koje predstavlja predočavanje rasizma, antisemitizma ili drugih vrsta nasilja. U seksu se čini problematična reprezentacija, a ne sam čin, dok su u ovim drugim slučajevima problem djela, a ne reprezentacija. Nismo sigurni koliko je ova vrsta paralele opravdana, no ono što je sigurno jest da se nitko ne pita uči li nas predočavanje probave boljoj „izvedbi“, dok je to konstantno pitanje u eksplicitnom seksualnom predočavanju. Ako se ostavi po strani utjecaj na mlade kao primjer *monkey see, monkey do* logike, trebalo bi pokušati postaviti pitanje razlika u reprezentacijama, jer, čini se da se, s obzirom na dugotrajnu povijest poučavanja seksa u svim dijelovima svijeta, insinuira da „postoji nešto što se treba naučiti“.

Neke *pro sex* feministkinje kao Wendy McEllroy²²⁹, tvrde da samo pornografija, zbog svog apsolutnog odsustva licemjerstva i svoje naivnosti, „kličnosti“ pristupa prikazivanja, može javnosti približiti seksualnost. Slagali se mi s tezom ili ne, možda jedna od ključnih moralnih prednosti pornografije jest da nema eksplicitnog pedagoškog cilja, što znači da nema ni paternalizma.

No jedan dio Sadeovog opusa, osobito *120 dana Sodome*, bez obzira na pornografski karakter, postavlja pitanje povezivanja seksualnih predodžbi sa skatologijom, bez obzira na sablazan koju izazivaju obje kada su prikazane, što ih, prema Ogienu (2007:63), razlikuje od predodžbi nasilja, dok su, iz kognitivne perspektive, seksualne predodžbe bliže predodžbama nasilja jer obje vrste predodžbi mogu utjecati na nas, odnosno, nečemu nas naučiti, za razliku od skatoloških scena. Ova se teza čini proizvoljnom, no može ukazati na to da pitanje slobode seksualnih praksi i pitanje slobode njihove reprezentacije jesu relativno neovisne, jer sloboda predodžbi ne znači nužno i slobodu praksi, ili, naopako, odsutnost seksualnih predodžbi ne znači nužno i odsutnost seksualnih sloboda. Uostalom, nigdje nije rečeno da su eksplicitne seksualne predodžbe uopće nalik realnim seksualnim praksama. Njihova je zanimljivost upravo u tome da one to nisu, jer i one istodobno pronose poviješću obilježene ideje o tome što je uzbudljivo u određenom dobu.

S obzirom na Sadea, pitanje pornografije nas zanima kao mogućnost da se prijeđu granice onoga što se može „estetizirati“. To pitanje na ovaj ili onaj

²²⁹ Vidi Wendy McEllroy, *XXX, A Woman's Right to Pornography*, New York, St. Martin's Press, 1995.

način postavljaju mnogi kao Bob Flanagan²³⁰ ili David Nebreda, jer je riječ o transfiguraciji objekata koji obično rađaju strah, samilost ili bijes u predodžbe koje potiču stvaranje neke vrste estetskog užitka.²³¹

No, što je s gađenjem? Mogu li se degutantne stvari pretvoriti u estetski (a ne kognitivni) užitak? Ako mogu, pretpostavlja se ili manjkavost predodžbe, ili manjkavost senzibiliteta onoga tko gleda?

Uostalom, „abjekcija“, odbojnost, poznata je tema (od 1939. i Jouhandeaua nadalje²³²), iako ne podrazumijeva uvijek iste predmete²³³. Abjekcija je važna kao pokušaj da se ode onkraj onoga što i naš senzibilitet, i naš sustav vrijednosti može podnijeti.

Razvidno je da desakralizacija umjetnosti ne znači njenu devalorizaciju, dapače, čini se da je danas svatko umjetnik u ovom ili onom smislu, ili to želi biti, no, kako inzistira Ogien (2007: 81), desakralizacija čovjeka ne znači devalorizaciju čovječnosti.

„Abjektno“ u umjetnosti, ono „ekstremno“ na tijelu ili s tijelom, može se tumačiti i kao kritika izvjesnog oblika liberalizma, kao kod Orlan, odnosno Mireille Porte ili Alberta Sorbellija²³⁴, iako tijelo često koristi i umjetnost koja ne bi mogla biti smatrana progresističkom, primjerice ona koja tematizira kršćansku tematiku slabog i mučeničkog tijela. No ima i onih koji uvode i pomalo humorističnu distancu, primjerice, Maurizio Cattelan, kojeg današnja publika vjerojatno poznaje kao autora poznate banane zalijepljene na zid²³⁵.

²³⁰ Vidi Maja Zorica Vukušić, „Bob Flanagan, notre prochain?“ u: Philippe Daros, Alexandre Gefen, Aleksandre Prstojevic (ur.), *La non-fiction, un genre mondial? – Compara(a)ison, An International Journal of Comparative Literature*, Bern, Peter Lang Group AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, I-II/2016 (2021), 2021:143-153.

²³¹ Sebastiao Salgado, primjerice, suočio se s kritikama da su njegove fotografije tragedija „suviše lijepe“, što bi potvrđivalo tezu da ono strašno u stvarnosti može postati estetski divno kada se prikaže. Vidi Susan Sontag, *Devant la douleur des autres* (2002), prijevod Fabienne Durand-Bogaert, Pariz, Christian Bourgois, 2003:86-87.

²³² Vidi Maja Zorica Vukušić, *Zatočnici ljubavi: književnost, homoseksualnost, angažman*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2022.

²³³ Vidi izuzetno zanimljivu knjigu Alaina Corbina, *Le Miasme et la jonquille, L'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e – XIX^e siècles* u: Alain Corbin, *Une Histoire des sens*, Pariz, Éditions Robert Laffont, 2016:1-213.

²³⁴ Vidi Dominique Baqué, *Mauvais Genre(s), Érotisme, pornographie, art contemporain*, Pariz, Éditions du Regard, 2002.

²³⁵ Guy Scarpetta u poglavlju „Les transgressions extrêmes“ (u: *Variations sur l'érotisme*, Pariz, Descartes & Cie, 2004:107-118) spominje imena kao što su: Ines Van Lamsweerde, Andrés Serrano, Gunther Von Hagens, Alberto Sorbelli i Bob Flanagan, Romeo Castellucci, Nobuyoshi Araki, Orlan, Paul Mc Carthy, Cindy Sherman, David Cronenberg, usput im pridružujući i Severa Sarduyja i Marilyna Mansona.

Ako umjetnost tijela proglasimo opscenom, to znači da je svodimo na čistu stimulaciju bez ikakve kognitivne ili imalo umjetničke perspektive, što su feministkinje odbacile kao moralistički i elitistički stav (Ogien 2007:107). Ako neko djelo proglasimo pornografskim, to implicira da tvrdimo da ono nema nikakvu estetsku, političku ili društvenu vrijednost, no ono što tvrdimo, prema Ogienu (2007:124), jest da je ono djelo lošeg ukusa, te mi, u biti, kažnjavamo upravo taj nevjerojatni loš ukus.

No znači li to da bi mogla postojati „ozbiljna“ i „neozbiljna“ pornografija²³⁶, između tragedije i perverzije?

Ako nam se dopusti ova usporedba, Pasolinijeva bi verzija Sadeovih *120 dana Sodome* svakako spadala u tzv. ozbiljnu, tragičnu pornografiju jer je i original kompendij „neosobnih“ *tableaua*, sve je transparentno, „vani“, subjektivno ne postoji, sve je utilitarno raspoređeno u svrhu funkcioniranja stroja pripovijedanja. Nema svijesti, nema intrige, nema individualizacije, nema likova, ni drame u klasičnom smislu. Nema ni kraja, strogo govoreći. Postoji samo ekonomija, katalogiziranje, kategorizacija zamjenjivih tijela (Sontag), pokušaj doseganja onog neprikazivnog, ne iz moralnog, nego strukturalnog kuta.

Pasolini, pretvarajući Sadeovu *Sodomu* u metaforu fašizma, pokazuje tragičnost koja je i kršćanskog, i marksističkog podrijetla, a koju on nastoji zatrti. U šutnji Boga jedini je izlaz djelovanje kao odgovor na buržujski humanizam, kao inauguracija budućnosti koja bi omogućila nadilaženje tradicionalnog ideala filozofije – prisjetimo se Adornove *Negativne dijalektike!* Jer, Pasolini promiče negaciju apsolutno svega. Njegov je film radikalizacija koja podsjeća i na predgovor Foucaultove *Povijesti ludila*, jer spominje nedostupnu prvotnu čistoću ludila koje postaje arhaiski poredak svijeta, neka vrst nepomične strukture tragičnog koja bespovratno uništava dijalektike povijesti.

No sveprisutno ludilo koje obuhvaća sve i pretvara u neku vrst impersonalne strukture svijeta kod Pasolinija postaje djelovanje, dok je kod Foucaulta ludilo nedostatak djela. Kod Pasolinija se može govoriti o odsutnosti djela samo u vidu radikalne dokolice i smrti koja psihološki ne reducira događaj na osobne strasti, individualizaciju (Marty 2011:394). Povijest je jednostavno nedokučiva, pa je bilo kakva medijacija i komunikacija samo varka. Pasolini tako uprizoruje tragediju radikalnog rastakanja ljudskog subjekta.

²³⁶ Primjerice, Agamben u tekstu „Parodie“ (*Profanations*) djelo Else Morante, i spominje *L'Isola di Arturo*, „ozbiljnom parodijom“ (2006:44).

Barthes, koji u tom trenutku izgleda kao „sretni“ marksist, kritizira *Salò* i Pasolinija zbog dehistorizacije i irealizacije fašizma, i historizacije i realizacije Sadea (Marty 2011:394), što i danas ostaje jedna od najčešće spominjanih kritika.

Usprkos Adornovim primjedbama, Pasolini će reprezentirati nacizam/fašizam, i to će biti njegova novina (opscenost?). Pasolinijev odgovor na estetsko, političko i metafizičko pitanje je perverzija, jer se perverzni subjekt, kako zaključuje Marty, može igrati s ovom apsolutnom neslobodom.

Odgovor je totalna i totalizirajuća, besciljna, nedovršena tragedija koja može uprizoriti nacizam/fašizam, sadizam, perverziju, ludilo, tjeskobu i smrt. Smrt postaje ključni strukturalni element svijeta, želje i govora, onaj posljednji, nakon ciklusa manija, ciklusa govna i ciklusa krvi. Nakon približavanja fašizma i perverzije, sve je drugo posve lako, kao u nekoj naopakoj bajci, u kojoj su žrtve neindividualizirani mladi kao simbol naroda, koji gotovo uopće ne govore.

Jedna od rijetkih prilika da neka žrtva progovori jest ona, kada, on, gol uronjen s ostalima u ogromnu kantu ispunjenu izmetom, što je mučenje koje je Sade preuzeo od Dantea (iz 28. pjevanja *Pakla*), ponavlja Kristove riječi s promjenom zamjenice „ja“ u „mi“: „Bože moj, Bože moj, zašto si nas ostavio?“ (Matej 27,46)²³⁷.

Ovakva prisutnost kršćanstva, krhka, omogućuje ironiju, koju je, uostalom, identificirao i Deleuze. No ironiju vidi i Barthes u odveć očitim, nezgrapnim, simboličkim političkim znakovima, koji podsjećaju na Eisensteina²³⁸, jer uzdignuta šaka jedne od žrtvi, njegovo mlado tijelo probijeno mecima koje simulira pozom i izrazom lica svetoga Sebastijana izgleda kao još jedna pobjeda sadiste i njegovog užitka²³⁹.

No kod Pasolinija je ironija teško primjetna: ako kod Sadea naziremo ironizaciju kršćanstva i politike, kod Pasolinija se možda samo sadizam može smatrati ironičnim, zbog njegove fašističke *allure*. Dakle, film je moguće shvatiti na drugačiji način pod uvjetom da Pasolinijev sadizam shvatimo kao pro-

²³⁷ Mladi je Giorgio Agamben, što navodimo kao kuriozitet, izgovorio riječi „Sono Io, Signore?“ (Ja sam taj tko će te izdati) u Pasolinijevom *Evandjelju po svetom Mateju* (1964.) kao apostol Filip. Pasoliniju će se vratiti u svojoj knjizi *Profanations*, Pariz, Rivages poche, Petite Bibliothèque, 2006.

²³⁸ Vidi Georges Didi-Huberman, *Peuple en larmes, Peuple en armes, L'Œil de l'histoire*, 6, Pariz, Les Éditions de Minuit, 2016, naročito poglavlje III. „Appel aux larmes“ i IV. „Montages des affections“.

²³⁹ Vidi Daniele Carluccio, „Barthes et Pasolini, détour et frontalité“, u: *Po&sie*, 2018/3 N° 165-166, 2018:175-188.

kazivanje samog sadizma, ne iz moralne, ili moralističke vizure, nego da bi se u njoj ogledali svi oni koji su navedeni kao reference u foršpanu: Blanchot, Barthes, Sollers, Beauvoir i Klossowski, kao neka vrst naopakog čitanja koje povezuje Sadea s nacizmom i rastače ono što je većina teoretičara nastojala ostaviti po strani.

Jer, Pasolini ne nudi nacističku ili fašističku fantazmagoriju s kojom se igra Marilyn Manson, nego tek figuru libida, a politiku uvodi kako bi je dekonstruirao i „prokazao anarhiju moći i nepostojanje Povijesti“, kako sam autor kaže²⁴⁰.

Marty (2011:407) identificira Pasolinijevu ironiju kao ironiju druge naravi, i to u *Écrits corsaires*²⁴¹ (1973-1974) et *les Lettres luthériennes*²⁴² (1975), koje Pasolini ne posvećuje „čudovišnoj Rousseauovoj sjeni“ nego „prezrivoj sjeni markiza de Sadea“, jer on, kao radikalni marksist i komunist (možda bi ovi pojmovi trebali biti shvaćeni na pomalo osebujan način, ili stavljeni u navodnike), mrzi malograđanina i otuđenost suvremenog konzumerističkog društva, sjećajući se i Adornovih *Minima moralia* i Barthesovih *Mythologies*. Za Pasolinija je suvremena konzumeristička ekonomija genocid, odnosno posljedica nacizma, gora i okrutnija od Mussolinija²⁴³, kao „novi fašizam“ generaliziranog hedonizma koji vodi programiranom uništenju duha (Pasolini 1976:54). Nije novina to što Pasolini mrzi malograđane, sitnu buržoaziju, kao i Blanchot, i Barthes, osobito onu lijevu i (neo)ljevičarsku.

Tako bi, po Martyju (2011:403), Pasolinijeva ironija bila upravo u onom odmaku od *vulgate* progresističkog marksizma i u odabiru ljevičarske sitne buržoazije kao mete, „tragične ironije“ koju predstavlja i njegov *Salo*. Ta bi ironija bila vidljiva i u njegovom protivljenju abortusu i tzv. slobodnoj seksualnosti (mислеći na heteroseksualni čin koji naziva „normalnim“, 1976:175), na koji se nadovezuje sakralizacija homoseksualnog odnosa, kult falusa (Marty 2011:405) i arhajskog, pogansko-kršćanskog društva koje uspijeva očuvati čistoću, bit koja mu se ne može oduzeti. Odatle Pasolinijeva mistifikacija Trećeg svijeta u kojem se može očuvati taj arhajski svijet tragedije (film *Bilješke za afričku Orestiju / Notes pour une Orestie africaine*, 1968. – 1969.), no i njega se može iskvariti, pa je jedini preostali model tog arhaičnog svijeta perverzne zajednice, Sadeova zajednica (Marty 2011:407).

²⁴⁰ „Sur *Salo ou les 120 Journées de Sodome*“, DVD, Éditions Carlotta, u: Marty 2011:399.

²⁴¹ Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*, prijevod P. Guilhon, Pariz, Flammarion, »Champs«, 1976.

²⁴² Pier Paolo Pasolini, *Lettres luthériennes. Petit traité pédagogique*, prijevod Anna Rocchi Pulberg, Pariz, Points-Seuil, 2000. (*L'Ultima intervista di Pasolini*, Allia, 2010).

²⁴³ Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*, prijevod P. Guilhon, Pariz, Flammarion, Champs, 1976:49 i 185 i *Lettres luthériennes. Petit traité pédagogique*, prijevod Anna Rocchi Pulberg, Pariz, Points-Seuil, 2000:27 i 49.

Ako je zajednica pretvorena u „menuet“, u svijet fiksiranih, kodiranih odnosa nalik onima u plesu, u kojima se jednom za svagda zna tko vlada, a tko sluša, nema mogućnosti da čovjek utječe na povijest.

Dapače, Pasolinijeva ironija ide do toga da se žali na medicinski i društveni napredak spominjući Swiftov pamflet, vezano za smanjenje dječjeg mortaliteta i stvaranje „poslušnika“ (Pasolini 2000:71), ironično podsjećajući na nacističko učenje, da predlaže ukidanje obaveznog školovanja (Pasolini 2000:201), da je protiv poboljšavanja zatvorskih uvjeta, gdje se približava i Genetu.

Sve što je Dobro svodi se kod njega na društvenu podčinjenost, mistifikaciju, kojoj Pasolini, i Genet, suprotstavljaju Zlo koje, kada se ironično prenese u politički prostor, perverzni subjekt može iskoristiti, promicati svoju želju za dominacijom na štetu onih isključenih i neposlušnih. Sado-fašistički ceremonijal pretvara uživanje u smrt, te kao možda najekstremnija kritika svijeta, i to ubilačka, koja se ostvaruje „u ime želje, pomoću želje“ (Marty 2011:409), koja se mora i sama uništiti, da ne bi pripadala svijetu kojeg ruši.

Pasolinijev je film ključan i zbog vremena u kojem nastaje, 1974. – 1976., upravo u doba kada se Foucault odriče Sadea kao čistog „disciplinarca“²⁴⁴.

Pasolini je jedan od rijetkih koji *opisuje* nasilje, pa čak i mučenje, od borbi pasa do dječaka koji maltretiraju drugog, nekog dječaka, Piattoletta, koji je zavezan za stup i spaljen. Iz ove perspektive, Sade nalikuje nekom didaktičkom crkvenom autoru.

No kod Sadea,

rječitost negativca nema što zavidjeti rječitosti junaka. Istodobno, sadovski je govornik glumac za kojeg je podij isto što i scena, i čija razmetljiva ironija i očita pristranost jasno pokazuje njegovu dvoličnost. Ova dvoličnost povezana je s heterogenošću tendencija koje njeguje umjetnost uvjeravanja čija su učenja sada široko rasprostranjena u novoj javnoj sferi. [...] Stoga ne čudi da kod Sadea nalazimo izjednačavanje umjetnosti dobrog govora i manipulacije, izjednačavanje pomoću koje se njegovi tekstovi uključuju i ilustriraju prosvjetiteljsku kritiku retorike. Njegovi tekstovi čitatelju nameću da se ponekad identificira s libertincima-govornicima, kao u *Novoj Justine*, a ponekad sa žrtvama o kojima se istovremeno svečano pripovijeda i koje se trga na komade, kao u *120 dana Sodome*. Upravo zato što je sadovsko nasilje retoričko, u najboljem smislu ove riječi, ono ostaje tako izvanredno učinkovito.²⁴⁵

²⁴⁴ Michel Foucault, „Sade, sergent du sexe“ [1975] u: *Dits et Écrits I, 1954-1975*, Pariz, Quarto, Gallimard, 2001:1686-1690.

²⁴⁵ Mladen Kožul, „L'Éloquence sadienne: de la propagande philosophique à la rhétorique de la fiction“, u: Élisabeth Decultot, Mark Ledbury (ur.), *Théories et débats esthétiques au 18^e siècle, Éléments d'une enquête / Debates on Aesthetics in the 18th century, Questions of Theory and Practice*, Pariz, Honoré Champion Éditeur, 2001:121-122.

U ovom „učinkovitom“ svijetu, i tijelo ima značajnu funkciju, ono proizvodi, kako suze, tako i sjeme, pa Sadeova libertinska aksiologija, koja je ključno i fiziološka, biološka, polako klizi, u smislu senzibiliteta, ipak ostavljajući uvijek upražnjeno mjesto za retoriku strasti i tijelo²⁴⁶.

K tome, Pasolini podsjeća na jednu drugu tradiciju, onu kojoj pripada Walter Benjamin s njegovim tekstom *O konceptu povijesti*²⁴⁷ koje Mladen Kožul supostavlja i suprotstavlja Sadeovim tezama²⁴⁸: od kritike političkog nasilja (Benjamin) do kriminalnosti zakona (Sade), pa sve do osjećaja immanentne opasnosti od katastrofe (za Benjamina je to bio Drugi svjetski rat, a za Sadea Francuska revolucija). Kožul kreće od pretpostavke da za Benjamina kulturna baština postaje plijen rođen u krvi anonimnih, a da je kultura samo dio nasilja i njegov rezultat, odnosno, da se dokument kulture izjednačava s dokumentom barbarstva. Za Kožula je *120 dana Sodome* Sadeova demonstracija barbarstva u kulturi, kao i *Nova Justine* (i primjer Italije), jer pokazuju da Sade tvrdi da nije dopuštena nikakva civilizirana uporaba, ali u smislu kako se ovaj koncept civiliziranosti shvaća u 18. stoljeću, kako naglašava autor, pa barbarstvo u kulturi postaje samo načelo organizacije naracije u Sadeovom cikličkom shvaćanju povijesti (Kožul 1996:656).

S druge strane, pornografija je najprije oduvijek „ozbiljna“ kao tržište.

A „ozbiljna“ pornografija kod Sadea? „Ozbiljna“ je ako se misli na opisana mučenja koja su nadahnuta i vjerskom tradicijom, martirologijom, zakonodavnim praksama onoga doba, povijesnim i antropoloških djelima, društvenom organizacijom *Ancien Régime*a, hijerarhijom, prinudom i društvenim, socijalnim kôdom, libertinstvom, Revolucijom i svime onime što je uslijedilo, te njegovim beskrajnim iskustvom boravka u državnim institucijama, u kojima je proveo dobar dio života, kako rekosmo, sveukupno više od dvadeset osam godina.

Vrlo vjerojatno u svijetu u kojem Descartes i La Mettrie ravnaju predodžbama o tijelu, Enciklopedisti pronose ideje o onome što bismo danas nazvali mehanikom i psihologijom, a tiskar-grafoman Restif de La Bretonne uporno zasjenjuje i pljuje Sadeovo djelo, osobito s romanom *Anti-Justine ili*

²⁴⁶ Jean-Marc Kehrès, *Sade et la rhétorique de l'exemplarité*, Pariz, Honoré Champion, 2001; recenzija: Mladen Kožul u: *Eighteenth-Century Fiction*, Volume 16 number 1, october 2003:145-148.

²⁴⁷ Walter Benjamin, „Sur le concept d'histoire“, u: *Œuvres III*, Pariz, Gallimard, folio, essais, 2000:427-443.

²⁴⁸ Vidi Mladen Kožul, „Culture et Barbarie: une pensée radicale entre le marquis de Sade et Walter Benjamin“ u: *Actes du Neuvième congrès international des Lumières*, Münster, 23-29 Juillet 1995, Voltaire Foundation, 1996:653-656 (u: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 346-348).

Ljubavne slasti (Anti-Justine ou les délices de l'amour) iz 1798. u kojem mu se izravno suprotstavlja promičući moralni cilj erotike, Sade „ozbiljno“ shvaća pornografiju.

Alain Corbin u *L'Harmonie des plaisirs, Les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie* (2010:422)²⁴⁹ uspostavlja jasnu granicu između libertinskog romana i pornografskog romana tvrdeći da, da bi pornografski tekst u potpunosti funkcionirao, nikada ne smije prikazivati otpor kopulaciji. Po definiciji, i strasti, i užici, sve je raspoloživo, uvijek željno. Čitatelja iritira i didaktičnost, i „filozofičnost“, ma što obično tvrdili, te preskače sve što prekida njegovo uzbuđenje, što predstavlja i specifičnu vrst čitanja. Imperativ je užitak, pa je i stil usmjeren isključivo tom cilju (Goulemot 1994:94). Transgresija potiče uzbuđenje, pa je gradacija njeno logično načelo. Pornografski tekst mora „zavarati“ čitatelja, „pretvoriti riječ u stvar“, te uspješno ispuniti cilj svog čitanja. Prepričavanje, pripovijedanje u prvom licu, „ono skriveno“ u ono doba, primjerice, ženska masturbacija, „teatraliziranost gesti i podsjećanje na prisutnost glasa naglašavaju učinak stvarnog“ (Corbin 2010:423). Ovakva vrst odabira prvog lica omogućuje i podjelu teksta na epizode, ali i apsolutnu kontrolu svrhe teksta, odnosno očekivanost situacija.

Osim toga, Goulemot (1994:152) ističe jednu stvar koju čitatelj pornografije intuitivno zna: u prirodi je pornografskog teksta/filma da se nikada ne dovrši, što se treba shvatiti u smislu da je on uvijek dostupan kompendij iz kojeg čitatelj izvlači što želi, te staje s čitanjem u trenutku kada je svrha čitanja zadovoljena. Jer, u takvom tekstu nema mjesta „pojašnjavanju“, „podebljavanju“ likova u svrhu uvjerljivosti; ako išta, lik je sveden na fiziku, fiziologiju, morfologiju: kakav je fizički, što voli, te generalni, tipološki epitet (vitez ili vodoinstalater, ovisno o nagnuću, a malo ipak i o povijesnom trenutku). Važno je da psihološka dorađenost likova ne ometa uživanje (Goulemot 1994:153). U libertinskom romanu, užitak očito ometa ono što Michel Delon naziva „ironičnom distancom“ (2000:73). No u diktat žanra, tzv. narativnu nužnost, bi spadala i ona tjelesna hiperbolizacija. Po Goulemotu, pornografija (koju on, a i Corbin, nazivaju „erotskim tekstom“), ne poznaje umjereni ili monotoni užitak, jer je obilježen barem gradacijom. Osim toga, u ono doba, ova vrst literature je aristokratska zabava libertinaca²⁵⁰, koja podrazumije-

²⁴⁹ Alain Corbin, *L'Harmonie des plaisirs, Les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie*, Pariz, Éditions Flammarion, champs, histoire, 2010. Corbin teze preuzima od Jean-Marie Goulemota, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Pariz, Minerve, 1994: 145).

²⁵⁰ Corbin (2010:502), parafrazirajući Goulemota govori o trijumfu aristokratske ideologije trošenja, te optimizmu utemeljenom na uvjerenju u beskonačno poboljšavanje prirodnih sposobnosti, što je suprotno nekoj vrsti mistike utilitarnosti, koja obilježava buržoaziju.

va rasipništvo svake vrste, a naročito energije, *élan vitala*, što je, po Jeanu Mainlinu, suprotno performativnoj ekonomiji *homme-machine* integriranih u progresističku viziju svijeta²⁵¹.

No Mainlin smatra i da opsceni romani, zbog maksimalizacije učinkovitosti na čitatelje, odnosno čitateljice, razdvaja spolove, još od *L'École des filles ou la Philosophie des dames*, anonimnog romana koji je prvi put tiskan u Parizu 1655., koji se smatra prvim francuskim erotskim romanom i prvim romanom o libertinstvu. Već je ovdje vidljiva jasna distinkcija, koja potvrđuje da je ovaj „dimorfizam“ upisan u samu pornografiju. Po Mainlinu (1996:215), pornografija je prije medicine, pomoću jedne vrste „ideološkog prečaca“, veoma rano stvorila ovu razliku. On tvrdi da ženski likovi polako stječu svijest o „ženskoj prirodi“, što potiče želju i užitak. No tako se objašnjava i razlog zašto ovakvi romani u to doba završavaju pobjedom braka, što ih približava medicinskim spisima onoga doba (!). Iako prokreacija nije svrha, ona ipak ovdje veliča energičnost susreta, kao neka vrst „nostalgije za snagom“, koja je ponajprije vidljiva u antičkim referencama.

Međutim, pornografija na neobičan, a opet posve prepoznatljiv način, mobilizira djelovanje, odnosno, ona je povezana s performativnošću uspostavljajući vezu čitanja s uživanjem i na jednom posve drugom planu. Ona nameće i način, i tempo, ali istodobno i dokida analitičnost, lucidnost, da bi napravila mjesta za ono što Francuzi nazivaju *jouissance* (*bliss* odnosno *coming* na engleskom). U 18. stoljeću postoji i stereotipna veza između masturbacije i čitanja u sebi (!), kojeg spominje i Rousseau kod jadnog Saint-Preuxa kada čita Julieina pisma, ali i kod Richardsona, gdje Clarisse Harlowe, u istoimenom romanu, Miss Howes pita o učincima Lovelaceovih pisama na nju (Corbin 2010:426). Utjecaj ovog čitanja (u sebi) posebno se smatra opasnim za žene, a u 18. stoljeću osobito čitanje romana, i zato što se često odvija u krevetu (Corbin 2010:427).

Tako filozofija nije nikakva „srž“ u ovakvim romanima gdje bi pornografija bila „fioritura“, no Corbin ističe da je se ne može zanemariti, budući da je treba suprotstaviti medicinskom diskursu i zahtjevima teološkog mo-

²⁵¹ Jean Mainil, *Dans les règles du plaisir ... Théorie de la différence dans le discours obscène, romanesque et médical de l'Ancien Régime* (Editions Kimé, Détours littéraires, 1996). Iako zaključci nisu uvijek previše uvjerljivi, vrijednost knjige je u predstavljanju romanesknog i medicinskog diskursa 17. i 18. stoljeća koji prate promjene iz kojih će se roditi teza o razlikovanju muškarca i žene kao različitih vrsta. Polariteti tako dovode do „suprotstavljenih spolova“ koju će iskazivati čitavo 18. stoljeće, ali i utjecati na moralno i fiziološko koncipiranje žene u Republici (a onda, u razlici, i homoseksualca). Ovdje je najznačajniji dio knjige koji govori o praksi ženskog „opscenog čitanja“ u *Ancien Régimeu* (1996:31 sq.). Vidi i Corbin 2010:426.

rala. Jer, ovakav tekst uvijek promiče „protu-vrijednosti“ („contre-valeurs“, Corbin 2010:428). Osim toga, apsolutni primat Prirode, kao kod Sadea, kod koje nema transcendencije, valorizira uživanje, što podrazumijeva i negaciju sentimentalizma (Corbin 2010:428). U 18. stoljeću užitak se tako promišlja kao znak autonomije, slobode pojedinca, kao životni cilj koji je svjesno odabran.

Prikaz seksualnosti u fikciji u 18. stoljeću nema veze sa stvarnošću; užitak nema nikakve veze ni s drugim, ni drugošću, ni s komunikacijom, ni sa „stapanjem“. Međutim, on nije ni djetinja želja. Usprkos medicinskim tumačenjima, uživanje je tada čisto trošenje, rasipništvo, „posvemašnji zaborav funkcionalnog karaktera maternice“, te kao da teži dokidanju vrste (Corbin 2010:428). Sade ponovno ide u krajnost, jer kod njega parnjaci postaju muški spolni organ, ali, umjesto ženskog, Sade na njegovo mjesto stavlja anus, iz kojeg Barthes izvodi svoju tezu o ženi kao jedinom pravom „mjestu“ transgresije (kao jedino tijelo s dva tjelesna otvora)²⁵². Tuđe uživanje ima smisla samo ako pridonosi užitku pojedinca. Tako je u 18. stoljeću teološki moral, koji je ipak još uvijek prisutan, kao u negativu, u sjećanju (iako uvijek pod ovom ili onom „kapom“ Lukrecija), zamijenjen estetikom želje i uživanja, što naglašava važnost erotske literature, na kojoj inzistira više teoretičara (među inima i Annie Le Brun). No opisana tijela uvijek nastoje opisati i neku vrst dirnutosti, uzbuđenja, jer ipak više tragaju za dekulplibilizacijom nego za transgresijom (Corbin 2010:429).

No žensko je uživanje u ovoj vrsti teksta, prema Corbinu (2010:495), samodostatno, jer ne povlači za sobom ni drhtaje, ni bilo što što bi dalo naslutiti da je u pitanju stvaranje života. No isto tako, nema ni ravnodušnosti, „tuge“, „druge smrti“, ili gađenja nakon samog čina. Jer, orgazam je ovdje samo preludij, uvod u ponavljanje.

Kod muškarca, pak, sve je usmjereno na svršavanje („décharge“) koje rabi sve moguće supstitute ženskom spolnom organu (pazuhe, grudi, uši, kosa, ruke, oči...) (Corbin 2010:498). Međutim, analni seks (sodomija) često je tek uvod (!), jer se pretpostavlja da čini užitak partnerici, pa i kao način povećavanja vaginalnog užitka (Mainil 1996:106-108). Međutim, ista praksa postaje zločin ako muškarac svršiti tijekom analnog seksa (Corbin 2010:498). Prilično je neobično za današnje pojmove, no uživanje tijekom klasične va-

²⁵² Vidi Barthesovu figuru »Cacher la Femme« iz *Sade, Fourier, Loyola* u: *Ceuvres complètes III, Livres, textes, entretiens, 1968-1971*, Pariz, Seuil, 2002:810. Vidi i 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, 2017:99-115.

ginalne penetracije rijetko je opisano, kao da se smatra tabuom, budući da uključuje „organsku nutrinu“ (Corbin 2010:498).²⁵³

Opisi somatskih očitovanja, analiza osjeta prilikom orgazma su prilično nedorečeni, barem do kraja 18. stoljeća, sve dok se osjeća jak utjecaj sublimnog, koji je kod Sadea više nego očit (Corbin 2010:498). Jer, ejakulacija se smatra očitovanjem Prirode s velikim „P“ u svom svom divljaštvu; kao da je pojedinac tako suočen s posvemašnjim gubitkom kontrole nad organima koji djeluju mehanički i bez ikakve kontrole. Muškarac je posve omandžijan, obuzet-oduzet, uronjen, u potpunosti zaboravljajući sve druge osjete osim cirkulacije i projekcije sjemena. Kao da se, doslovno, ova epizoda ne može opisati (Corbin 2010:498). Goulemot ovu praksu potvrđuje pitanjem: kako trenutak svršavanja učiniti narativno uvjerljivim ako ne nestankom pripovjedačeva glasa.

Kod Sadea je ovaj trenutak često popraćen kricima, urlanjem, zapovijedima, no njegov je opis ipak specifičan jer nalikuje erupciji vulkana. Često zadobiva oblik preplavlivanja, divljanja, pustošenja, natapanja dijelova tijela, ili ga usmjerava, kao u *120 dana Sodome*, po prostoriji u kojoj se nalazi, pa čak i do stubišta. Po Corbinu (2010:499), i svršavanje je potvrda postojanja sjemena, odnosno njegovog razmetanja i razmetljivosti. I ako je ponekad popraćeno zvukovima koji bi trebali uzbuditi čitatelja²⁵⁴, oni ipak naglašavaju da se i sudionici, ali i pripovjedač, suočavaju s nemogućnošću da „shvate sjeme“: primjerice, kada Curval odgovara vojvodi de Blangis koji uzviktne „Kakva je čovjek enigma!“, da ga je „bolje jebati nego razumjeti“²⁵⁵. Ova lakonska izjava neizravno pokazuje i da u to doba ne postoji neka vrst odgovarajućeg znanstvenog diskursa koji bi omogućio da se govori o seksu, što, naravno, ne znači da počeci seksologije u 19. stoljeću nisu izvor raznih bunila i nevjerojatnih zaključaka, kao, uostalom, i razvoj psihijatrije.²⁵⁶

²⁵³ No, među Sadeovim likovima se u ovom kontekstu izdavača Dolmancé, libertinac iz *Filozofije u budoaru*, koji, kao svoju specifičnost, navodi svoju isključivu preferenciju analnog puta, te u jednom trenutku zahtijeva i pokrivanje ženskog spolnog organa, odnosno rado prepušta Mirvelu, vitezu kojeg u određenom trenutku zamijeni Augustin, obdareni vrtlar, u čemu se može iščitati i jedna vrst komentara i izvjesnog svijeta, ali i izvjesne literature. Sadeu je Cervantes ipak najvjerniji pratitelj.

²⁵⁴ Zaseban je problem kod prijevoda leksik (usklici, onomatopeje, vulgarizmi) koji u tim trenucima upotrebljava Sade, koji ide od repetitivnog, ali, naravno, povijesno obilježenog, do vlastitih neologizama koji djeluju i pomalo smiješno, jer sve treba dočarati ove „povišene tonove“ na rubu svega.

²⁵⁵ D.A.F., markiz de Sade, *120 journées de Sodome*, u: *Oeuvres*, I, priredio Michel Delon, Pariz, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade“, 1990:255.

²⁵⁶ Vidi Sylvie Chaperon, *Les origines de la sexologie (1850-1900)*, Pariz, Éditions Payot & Rivages, Petite Bibliothèque Payot, 2012. Vidi i Michel Foucault, *Moć psihijatrije, Predavanja na Collège de France (1973.-1974.)*, Zagreb, Mizantrop, 2023, prevela Maja Zorica Vukušić.

Stoga je, u Sadeovo doba, ključna ta vrsta naboja, sublimnog trenutka kada se cijelo biće pretvara u osjet koji mu nameće priroda, s kojim se „slasno i strašno“ suočava (Corbin 2010:499), bez ikakvog sudjelovanja volje.

Rekli bismo, svakome prema „horoskopu“ (ne zaslugama): kod Sadea svatko svršava prema temperamentu. U *120 dana Sodome* tako se biskup, kako je suviše tankočutan, u ključnom trenutku onesvijesti. Vojvoda de Blangis, sangvinik, bijesni, urla, ruke mu se grče, što uvijek može završiti zločinom. Curval, sudac, viče i razjari se jer gubitak sjemena kod njega znači i gubitak iluzija. Financijaš, Durcet, u tom trenutku može samo pozvati nekog od podčinjenih da ga sodomizira²⁵⁷.

Curval objašnjava vojvodi de Blangisu što se događa u tom trenutku „strašnih potresa užitka“ simulirajući znanstveni diskurs: krici proizlaze iz „ekstremne osjetljivosti organizacije“, „električni fluid“ koji kola živcima toliko se pokreće, a utjecaj „životinjskih duhova koji čine ovaj fluid“ su toliko nasilni, da je „čitav stroj poremećen“, čovjek više nije u stanju suspregnuti urlike, kao što ne bi mogao ni one od boli (Sade, I, 1990:249). Corbin (2010:500) govori o „fiziologiji vremena“, jer je u pozadini uvijek strah, opsjednutost da će se sjeme izgubiti nesvjesno, bez sublimnog užitka, te da će se time ugroziti mogućnost ponavljanja. Vrhunac mora biti vrijedan izgubljenog, to je pravilo Sillinga.

Stoga nije riječ samo o gradaciji, nego i o odlaganju koje mora trajati što je dulje moguće. Nije riječ o poticanju suzdržavanja, nego o početnoj zabrani defloracije i obvezi zadovoljavanja supstitutima. Upravo zbog toga pravi vrhunac završna orgija, nakon dugog putovanja iz ekscesa u eksces, te Sadeovi likovi dolaze do zla i zločina koji mogu kulminirati samo orgijom. Sade je iznimka, jer većina pornografskih romana onoga doba ne tematizira ovo uživanje u vrhuncu koje je, kod njega, po definiciji prožeto nasiljem, nego predstavlja „tek“ ekstazu želje dvaju bića (Corbin 2010:501).

²⁵⁷ Corbin (2010:526) ističe da se samo kod Sadea i u rijetkim pamfletima u doba Revolucije govori o osjetima i užicima u sodomiji. No u pornografskoj se literaturi tada „sodomiti“ ne definiraju nikakvom morfologijom, karakterom, načinom života, pričom ili djetinjstvom. Sodomija kao da se prirodno uklapa u „manije“, „ukuse“, „strasti“, što bi, po njemu, impliciralo da se ona među muškarcima ne razlikuje radikalno od one sa ženama. Često je predstavljena kao posljedica iznurenosti razvratnika koji je prinuđen na pasivnost ako još želi sudjelovati. Mainlin (1996:113), govoreći o *L'Académie des Dames*, ističe da se sodomija prakticira između muškarca i žene (ono što teolozi nazivaju „nesavršenom sodomijom“), a da se mogući odnosi među muškarcima predstavljaju kao „monstruozno silovanje prirode“ (Corbin 2010:649). Naravno da posve suprotno mišljenje zastupaju autori u *Les Enfants de Sodome à l'Assemblée Nationale* (1790), pozivajući se na slobodu raspolaganja vlastitim tijelom, na antiku i druge kulture.

Međutim, svi oni nameću uzastopnost uživanja, odnosno trenutno ponavljanje, zbog čega Delon naglašava nužnost „hiperbolične i repetitivne muževnosti“, „generaliziranog prijapizma“ (Delon 2000:261-262), koji jedini može odgovarati nužnoj ženskoj nezasićenosti.

Krajem 18. stoljeća sve je češći opis „manija“, „ukusa“, „strasti“, koje nalazimo i kod Sadea, a koje ovdje podrazumijevaju „intenzivna afektivna stanja“, koja više nemaju veze s dušom (Corbin 2010:502). Posljedica je to i „autonomije pojedinaca“ koju prati ključni pojam idiosinkrazije, kojeg upotrebljavaju liječnici, koja podrazumijeva, kako ističe Delon, način rasporeda organa i njihovog međusobnog utjecaja kod svakoga. Iz toga proizlazi da se „strasti“ ne mogu mijenjati, na čemu inzistira i Sade.

Sami „ukusi“, ali i načini uživanja, ovise o temperamentu, pa je Delon podijelio Sadeove likove, osobito one iz *120 dana Sodome*, po medicinskoj terminologiji onoga doba. No ma koliko se o njima pisalo, i „manije“, i „strasti“, ostaju nedokučive i često se inzistira na njihovoj iracionalnosti (Corbin 2010:502), što se kod Sadea pretvara u opčinjenost strašnim, prljavim, gadnim, užasnim, ukratko, degradacijom na sve moguće načine.

Četiri glavna ženska lika iz *120 dana Sodome*, četiri Šeherezade, „pripovjedačice“, tako rezimiraju, svrstavaju „manije“ čije su glavno obilježje detalji (Delon 2000:221) koji ostavljaju tragove na tijelu stvarajući enciklopediju libertinstva. No ove „manije“ slične su onima iz policijskih dosjea (Corbin 2010:503), a literatura o prostitutkama („prostitutionnelle“) tog doba daje puno mjesta upravo tim „hirovima“, „fantazijama“ i „ekstravagancijama“ (Sade, III, 1990:1062-1064).

Pornografija se oduvijek služi igračkama i pomagalicama, od onoga što se danas naziva „dildo“, prema engleskom²⁵⁸, dok se u francuskom naziva *godemiché* (*gaude mihi*), kojeg se u 18. stoljeću rado opisuje, i to toliko da se u 19. stoljeću banalizirao (Corbin 2010:511). Njegove pretjerane dimenzije trebale su odgovarati najlascivnijim vaginama i utažiti potrebu za klimakсом, štoviše, oni su trebali zadovoljiti i želju da se njime žena rastrga ili raspoluti.

²⁵⁸ Etimologija pojma „dildo“ (grč. *olisbos*) je dugo bila nerazjašnena, no 3. izdanje Oxford English Dictionary je 2018. zaključio da riječ potječe iz besmislenih slogova koji su se često pojavljivali u narodnim baladama (iako nema veze s uspavankom „hey diddle diddle“). Fraza „Dil Doul“ koja se odnosi na muški spolni organ, pojavljuju se u narodnoj baladi iz 17. stoljeća „The Maids Complaint for want of a Dil Doul“, (pronađena i u biblioteci Samuela Pepysa). Druge su ga teorije povezivale s dijelom opreme za brod, po kojem je dobilo naziv i mjesto Dildo na Dildo Island u Newfoundlandu, u Kanadi. Neki dovode riječ u vezu s talijanskim „diletto“. Možda je najzgodniji španjolski naziv za ovaj predmet: „consolador“.

Uostalom, već tada postoje i pravi strojevi za uživanje, kao dio dekora, koji se koriste pored uobičajenog namještaja ložnica i dvoraca (o čijoj je važnosti govorila i Annie Le Brun, a kasnije potvrdio i Sacher-Masoch) koji je važan koliko za stvaranje gotičke atmosfere, toliko i za raspirivanje mašte libertincima. Čitatelji *Enciklopedije*, kojima su već automati Jacquesa Vaucansona (1709. – 1782.) sugerirali analogiju tijela i stroja, te kvantifikaciju performansi i osjeta (Corbin 2010:514), spremno će ih dočekati. Delon (2000:63-66), nalazeći uporište u analogiji koji je uveo empirizam između živaca i žica, sve ove instrumente uspoređuje s glazbenim instrumentima (primjerice, orguljama), podsjećajući posebno na poznatu metaforu živog čembala.

Sade je, pak, najpoznatiji upravo po tome da je proširio uporabu biča, koji se koristio u terapijske i medicinske svrhe, ali i u odgoju djece, mladih u internatima, ali i vojnika, i slugu, kao i za trapljenje. Uobičajen je u bordelima, te njegova uporaba nije ništa izuzetno, bez obzira na to koliko nas to danas iznenađivalo (Corbin 2010:515). Bič potiče uzbuđenje, pa već tada crkveni dostojanstvenici shvaćaju da je on dvojbena sredstvo, jer potiče ekstazu.

Međutim, Sade koristi i mnoga druga pomagala, uz ova dva prethodna, jer spominje ubode iglama, paljenje svijećama, željezom ili žarom. Svrha ovdje nije samo uzbuđivanje sebe ili drugoga, nego i dominacija, odnosno podčinjavanje, te užitak koji se produbljuje usporedbom svoje i žrtvine situacije, te sviješću o nejednakosti pozicija. Osim toga, sve ovo omogućuje ostavljanje neizbrisivog traga na drugome, što će onemogućiti zaborav (Delon 2000:217,223).

Vrhunac je na kraju ovjenčan orgijom²⁵⁹, koja je i sama vrhunac koji joj daje smisao. Orgija je i ekstravagantna stvar, po mnoštvu oko sebe, na sebi i u sebi. No orgija nije mjesto apsolutne slobode, jer uspjeh kod Sadea ponovno ovisi o poštivanju pravila.

Naravno, ni orgija ne „garantira“ ništa, kako nas podsjeća jedan od onih za koje nikada ne bismo rekli da je šaljiv, Gérard Genette, u „Des genres et des œuvres“²⁶⁰:

Jedan sultan koji je nedavno još bio jako aktivan sa svojih pedeset žena već neko vrijeme pokazuje znakove manjeg žara, čak štoviše, kronične odsut-

²⁵⁹ Sadeu bi se, u orgiji, i libertinstvu, mogao suprotstaviti jedino Charles Fourier (1772. – 1837.) svojim hedonizmom, no on se suprotstavlja i svojoj epohi, jer odbija izopačenost, potkupljivost, a naročito nasilje i okrutnost. I on uprizoruje kao i Sade, i on uspostavlja red, serijalnost, i on je opsjednut brojanjem, katalogiziranjem (do besmisla), no kod njega nema algofilije, uživanja u tjelesnoj boli (Corbin 2010:561). Njegov je „novi ljubavni poredak“ sav transparentan, iskren, suprotan laži, licemjerstvu i civilizaciji uopće. Fourier tako odbija merkantilizaciju tijela iz bilo kojeg razloga, od novca do preljuba, te promiče utopiju koju bi, po njemu, trebalo isprobati u nekom pomalo zabačenom gradiću.

²⁶⁰ Gérard Genette, „Des genres et des œuvres“ u: *Figures, V*, Pariz, Éditions du Seuil, 2002:39.

nosti. Zaprepaštenost kod zapostavljenih konkubina. Jedna od njih, smjeli-ja, napokon se usudila pitati vladara o motivima ove hladnoće. Posramljen, ovaj najprije počne nijekati ovu činjenicu, zatim se pozivati na državne bri-ge, pa na zdravstvene razloge. Istina se, kako to često biva, ukaže na kraju: „Avaj, priznao je prilično posramljen sultan, volim jedan drugi harem“.

U orgiji je riječ o umijeću „aranžiranja“, rasporeda, nečuvjenih kombina-cija. Goulemot (1994:162) ističe da svi sudionici u orgiji čine jedno tijelo koje treba doći do vrhunca istodobno, te omogućiti cirkulaciju tjelesnih tekućina. Čini se kao da je riječ o hrpi strojeva koji prenose gibanje. Corbin (2010:517) ovaj užitak naziva milosrdnim, jer se razmjenjuje. Cilj orgije je olakšavanje vraćanja rezervi sjemena, psovki i svetogrđa. Neprestano preoblikovanje kombinacija trebalo bi omogućiti gotovo neprekidno ponavljanje ejakulaci-ja. Stoga je orgija i svetkovina pojedinca. Oživotvorene „figure“ pretvara-ju seks u scene, mjesta cirkulacije i točke konvergencije (Corbin 2010:517). Najpovlaštenija je pozicija „između“, kada je tijelo, koje je povezano i spri-jeda, i straga, istodobno i aktivno, i pasivno. Tako je kod Sadea uživanje ve-zano uz zakone mehanike, kako pokazuje Corbin. Ono je uvijek posljedica trljanja, kretanja i stiskanja uda, a u toj povlaštenoj poziciji „između“, čitavo tijelo ima priliku osjetiti upravo to, pa se identificira s udom. Ova pozicija omogućuje skupljanje i prihvaćanje sve energije, te ona zamućuje razlikova-nje nutrine od vanjštine.

No specifičnost Sadeove orgije koju ističe Corbin (2010:518) jest da nije jedini cilj zadovoljavanje čula. Kod Sadea orgija uvijek ovisi o društvenoj hi-jerarhiji, pa su i seksualne uloge (aktivne/pasivne) strogo podijeljene, ovisno o moći. Međutim, onodobni čitatelj se boji gubitka sigurnih referenci, a naro-čito pomutnje među spolovima. Jer, u ono doba najveći je skandal muškarac koji želi uživati kao žena (Delon 2000:272sq.).

Međutim, pornografija ima jedan strukturalni problem: budući da se osuđuje zbog eksplicitnog seksualnog sadržaja koji je imoralan/amoralan i opasan²⁶¹, govoriti o pornografiji ipak se svodi na ono što radi i otkriva i sama pornografija, pa se svaka moralna osuda počinja i samocenzurirati. Time ona

²⁶¹ Kao jedan od ilustrativnih primjera dovođenja u pitanje pornografije u SAD-u, koji na- vodi François-Ronan Dubois u *Introduction aux Porn studies* (Les Impressions nouvelles, 2014:68-69), jest onaj da se izbjegne Prvi amandman. Naime, treba se dokazati da porno- grafija nije diskurs, na čemu je počivao njujorški zakon koji je definirao opscenost (Kazneni zakon Države New York, 235.01, temeljen na procesu Miller v. California iz 1973.) prema kriteriju nepostojanja bilo kakvih književnih, umjetničkih, političkih ili znanstvenih od- lika u predlošku. To znači da bi pornografski materijal trebao reći više od seksa, stilom ili sadržajem. Ovaj kriterij povezan je s koncepcijom koja pornografiju smatra kultural- nim proizvodom koji je mjera učinkovitosti. Jedina funkcija pornografije bila bi da olakša

uprizoruje i dilemu koja je tipična za svaku cenzuru: ona je istodobno i spoznaja, i nepoznavanje onoga što treba sakriti. Stoga takva osuda ne može stvoriti diskurs o diskursu kojim pokušava ovladati. Tako je pornografija uvijek istodobno i nužnost i nemogućnost. Jer, „diskurs koji brani pornografiju brani izvjesnu pornografiju“, kako ističe François-Ronan Dubois u *Introduction aux Porn Studies* (2014:14).

Međutim, ima i žena koje ozbiljno shvaćaju pornografiju. Među njima je, u okviru *sex wars*, prijepora oko seksa odnosno pornografije, aktivno sudjelovao i feminizam od 1970-ih godina.

uzbuđenje/erekciju, a potom orgazam/ejakulaciju. Ona bi stoga imala sličnu funkciju kao i, primjerice, Viagra. Jer, ako pornografija nije diskurs, pornografi se ne mogu pozivati na ustavno pravo slobode govora, te paradoksalno, njihov se govor može kontrolirati. Uspjeh ove strategije je bio neujednačen, no omogućio je opstanak zakona o opscenosti, pa time i osuda, ovisno o slučaju.

Reakcija ženskog, feminizam i queer studies

(glazbena sugestija: *Linking park, Faint i Depeche Mode, A Pain that I'm used to*)

Es gab sich Dir in die Hand:
ein Du, todlos,
an dem alles Ich zu sich kam. Es fuhren
wortfreie Stimmen rings, Leerformen, alles
ging in sie ein, gemischt
und entmischt
und wieder
gemischt. (...)

Paul Celan, *Die Silbe Schmerz, Die Niemandrose*, 1963.²⁶²

Je suis très amoureux des mots et en tant que quelqu'un qui est amoureux des
mots, je les traite comme des corps qui contiennent leur propre perversité.
(Jacques Derrida)²⁶³

Ce rapport, on ne peut le compter ni le conter (c'est tout le problème de la littérature érotique). (Jean-Luc Nancy 2001:17)

Reakcija žena, feminizma i *queer studies* na Sadeova djela uglavnom nastaje u dijalogu s onima koji su u 20. stoljeću Sadea „ozbiljno shvatili“: Adorno, Klossowski, Blanchot, Bataille, Foucault, Lacan, Deleuze (kroz Sacher-Masocha), Sollers ili Barthes.

Prvi kritički komentar je očekivano primjedba na *skotom*, slijepe pjege autora kada je riječ o ženskom subjektu. Primjerice, Blanchotovom čitanju Sadea²⁶⁴, koje je utemeljeno na pojmovima negacije, granice, smrti i apsolutne slobode, i feminizam i *queer* teorija zamjerat će da je žensko pitanje izgubljeno negdje između apsolutne slobode i izbrisanog tijela, odnosno da on sustavno apstrahira žensko iskustvo pretvarajući njezino tijelo i glas u ontološku funkciju filozofskog eksperimenta. Dakle, usprkos prepoznavanju subverzivnog potencijala Sadeovog

²⁶² Francuski prijevod stihova citira Jean-Luc Nancy u tekstu „La vie est cruelle“ („Život je okrutan“ u: Jean-Luc Nancy, *Cruor*, Éditions Galilée, 2021:81).

²⁶³ Jacques Derrida, „Les arts de l'espace. Entretien avec Peter Brunette et David Wills“, prijevod Cosmin Popovici-Toma, u: *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979' 2004*, Ginette Michaud, Joana Masó i Javier Bassas (ur.), Pariz, Éditions de la Différence, Essais, 2013: 35 u: Cotton 2019:446.

²⁶⁴ Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Pariz, Éditions de Minuit, 1949.

pisma, Blanchotova teorija bi, prema njima, bila najprije rodno slijepa, dakle, problematična u perspektivi pretpostavke tzv. apstraktnog, neutralnog subjekta.²⁶⁵ Osim toga, iako Blanchot Sadea ne čita kao pornografa, psihopatološku anomaliju ili moralni skandal, nego kao graničnog mislioca modernosti, jer promišlja slobodu do njezinih krajnjih konzekvenci, raskida vezu između zakona i smisla, te otvara prostor „pisma bez subjekta“, njegov subverzivni potencijal nije ostvaren do kraja. Po njima je „neutralno“ rodno asimetrično, te se u praksi oslanja na žensko tijelo kao tihi medij apsolutne negacije i ontološke demonstracije²⁶⁶. Glavna primjedba, pak, tim i takvim feminističkim i *queer* čitanjima jest da su „neutralno“ shvatili isključivo kao „sadržaj“ i kao rodno obilježen pojam. Jer, po Blanchotu, Sadeovo pismo jest „okrutno“, ali ova se okrutnost tumači metafizički, a ne materijalno, što znači da nasilje postaje filozofska gesta, eksperiment mišljenja i znak raskida sa smislom²⁶⁷.

Prvo pitanje koje postavlja feminizam Blanchotu je: tko je subjekt „čiste volje“ u svijetu u kojem je rod unaprijed hijerarhiziran? Nasilje, iz ove perspektive, nije apstraktno jer se ponavlja na istim tipovima tijela, ono se strukturira kroz rod i naturalizira kroz filozofski diskurs. No Blanchot ne tematizira asimetriju jer njegova filozofija književnosti teži onom *neutralnom* (*neutre*), prostoru izvan identiteta, psihologije i društvene uloge.

Feministička kritika, od Beauvoir, preko Irigaray²⁶⁸ do Butler pokazuje da neutralni subjekt gotovo uvijek podrazumijeva muški subjekt kao normu.

²⁶⁵ Vidi, primjerice, Huffer, Lynne, „Blanchot’s Mother.” *Yale French Studies*, no. 93 1998:175-195. Ovaj je članak nastao kao prerada poglavlja iz knjige *Maternal Pasts, Feminist Futures: Nostalgia, Ethics, and the Question of Difference*, Stanford, Stanford University Press, 1998. Vidi i Rosi Braidotti, *Thinking With an Accent: Françoise Collin, Les cahiers du Grif, and French Feminism, Signs*, vol. 39, n° 3, 2014:597-626. Vidi i zbornik Eric Hoppenot (ur.), *L’Oeuvre du Féminin dans l’écriture de Maurice Blanchot*, Pariz, Complicités, 2005.

²⁶⁶ Za Blanchota, Sade ne zagovara hedonizam, nego ontološku slobodu, i to onu koja se ne temelji na užitku, nego na negaciji svih granica: zakona, Boga, drugoga, pa i samoga subjekta. Sade tako postaje figura „čiste volje“, subjekt koji ne traži priznanje, te glas koji govori izvan društvenog poretka.

²⁶⁷ Vidi definiciju okrutnosti kod Jacquesa Derride (*États d’âme de la psychanalyse*, Pariz, Galilée, 2000:12), koju komentira i Jean-Luc Nancy u *Cruor*, Pariz, Éditions Galilée, 2021:76.

²⁶⁸ Luce Irigaray, *Ce Sexe qui n’en est pas un*, Pariz, Éditions de Minuit, 1977. Engleski prijevod: *This Sex which is not one*, prijevod Catherine Porter i Caroline Burke, Ithaca/New York, Cornell University Press, 1985. Vidi osobito 10. poglavlje, „Frenchwomen’, Stop Trying” (1985:198-204), aluzija na Sadeov pamphlet iz *Filozofije u budaoru*. Vidi i Catherine Malabou, *Le plaisir effacé, Clitoris et pensée*, Pariz, Éditions Payot & Rivages, Bibliothèque Rivages, 2020., kao pregled filozofskog mišljenja (odnosno njegovog relativnog zanemariivanja) o klitorisu kao ključnom dijelu ženske seksualnosti kroz povijest, i osobito poglavlja o Beauvoir („seksualno postojanje“ 2020:43-51), Françoise Dolto i Lacanu vezano za „odnos“ (2020:51-63), Carli Lonzi (2020:63-71), Luce Irigaray („Žena nije ni zatvorena, ni otvorena“, 2020:71-79), pa sve do Paul B. Preciada i transfeminizma (2020:93-99).

Ona kritizira ovu rodnu neutralnost diskursa, čak i onoga koji se analizira kao apstraktna struktura, odnosno, umjesto pitanja *kako* diskurs funkcionira, ona postavlja pitanje *na kome* se on provodi. Jer, u Sadeovim tekstovima diskurs se upisuje u rodno obilježena tijela, nasilje nije ravnomjerno distribuirano, te žensko tijelo funkcionira kao primarno mjesto eksperimenta.

Simone de Beauvoir se u eseju *Treba li spaliti Sadea? (Faut-il brûler Sade?)*²⁶⁹ izravno suprotstavlja implicitnoj neutralnosti. Ona priznaje Sadeovu filozofsku dosljednost, no inzistira da sloboda koja se ostvaruje kroz negaciju drugoga nije univerzalna, te da žene u Sadeovom svijetu rijetko imaju ontološki simetričnu poziciju. Tako Sadeova transgresija nije jednako dostupna svima, pa Beauvoir postavlja pitanje može li se transgresija misliti iz pozicije povijesno podređenog subjekta?

Sadeov libertinac može nestati kao identitet, ali žensko tijelo ostaje prisutno kao materijal pisma. Paradoks koji nastaje jest da sloboda nema tijela, ali se demonstrira na tijelima. Blanchot, uostalom, rijetko diferencira Sadeove ženske likove i spominje ih kao figure patnje, figure radikalne slobode i funkcije diskursa. Iz feminističke perspektive, Justine je reducirana na primjer tzv. apsolutne pasivnosti, a Juliette na primjer tzv. apsolutne afirmacije zanemarujući činjenicu da Justine trpi jer poštuje normu, a Juliette preživljava jer internalizira logiku dominacije. Iz svega proizlazi da Blanchot vidi ontologiju, a feminističko čitanje vidi rodnu ekonomiju.

Blanchot i šutnju, odsutnost i neizrecivo pretvara u teorijski problem: šutnja je kod njega metafizička, ontološka i univerzalna. No iz feminističke perspektive, šutnja nije uvijek filozofski izbor, nego je često povijesno nametnuta i rodno specifična. Ženski likovi kod Sadea rijetko posjeduju diskurzivnu autonomiju i obično govore unutar okvira koji ih već ugrožava.

Queer teorija, od Kosofsky Sedgwick, preko Butler, do Berlant²⁷⁰, pokušava nijansirati ovaj pristup, otići dalje od Sadea koji destabilizira heteronormativni moral, ali ne destabilizira hijerarhiju moći, i od Blanchota, koji slavi destabilizaciju, ali zanemaruje pitanje tko plaća cijenu, to jest, ostavlja netaknutu distribuciju ranjivosti. Tako Blanchotovo čitanje Sadea iz feminističke perspektiva pati od nekoliko ograničenja: žensko tijelo kod njega ostaje sredstvo ontološke demonstracije, ženska patnja je apstrahirana, a rodna asimetrija nije tematizirana.

Blanchot bi nam tako pomogao razumjeti što Sade čini mišljenju, ali ne i što Sade čini ženama, ni kao likovima, ni kao čitateljicama, ni kao povijesnim

²⁶⁹ Simone de Beauvoir, *Faut-il brûler Sade?*, Pariz, Gallimard, Idées, 1972.

²⁷⁰ Vidi Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, Duke University Press, 2011, *Desire/Love*, Punctum Books, 2012 I *On the Inconvenience of Other People*, Duke University Press, 2022. Vidi i Lauren Berlant, Lee Edelman, *Sex, or the Unbearable*, Duke University Press, 2013.

subjektima. Stoga je prilog suvremene feminističke i *queer* kritike najviše u tome da precizira cijenu njegovog „neutralnog“.

No feministička i *queer* teorija se puno više od Blanchota bavila Foucaultom, pa se ovdje njegov odnos prema Sadeu stavlja u kontekst teorije diskursa, moći, seksualnosti i granica transgresije.

Polazeći od Foucaultovih teza u *Povijesti seksualnosti, Riječi i stvari*, te eseja o transgresiji posvećenog Georgesu Batailleu, jasno je da Foucault ne čita Sadea kao marginalnog pornografskog autora, skandaloznog književnika ili filozofa zla, nego kao epistemološku figuru prijelaza između klasičnog i modernog režima znanja, simptom epistemološke promjene u zapadnoj misli²⁷¹. No za razliku od prvotnog zanošenja transgresijom Sadeovog pisma, koje radikalizira govor o seksualnosti i tijelu, Foucault ga, od teksta „Sade, sergent de sexe“, jasno identificira kao autora koji ostaje duboko upleten u disciplinarne i normativne strukture koje naizgled razara. Tako Foucaultovo čitanje otkriva ambivalentnu dinamiku između transgresije i moći, te problematizira ideju emancipacije kroz govor.

Nije, dakle, riječ o tome da Sade govori o seksualnosti, nego što Sade omogućuje diskursu da kaže o tijelu, moći i zakonu. Tako Sade kod njega postaje figura koja testira granice jezika, zakona, racionalnosti, ali i dopuštenog znanja.

U *Povijesti seksualnosti I* Foucault odbacuje tzv. represivnu hipotezu, prema kojoj je potisnuta seksualnost oslobođena u modernitetu. On, dapače, tvrdi da je upravo modernitet proizveo eksploziju govora o seksualnosti, te tako i Sade, u ovakvom shvaćanju diskursa kao produktivne sile, postaje autor koji radikalno uključuje seksualnost u poredak diskursa. Sadeov tekst, prema Foucaultu, postaje hiper-govor unutar moći. Foucaultovo razumijevanje moći nije represivno, nego produktivno: moć proizvodi subjekte, tijela i znanja. Sadeovo djelo bi, prema tome, savršeno ilustriralo upravo tu dinamiku: tijelo postaje objekt analize, želja se klasificira, čin se racionalizira, a nasilje se normira kroz govor. Sadeov libertinac nipošto nije subjekt anarhije, nego figura disciplinirane racionalnosti.

Kada Foucault u *Riječima i stvarima* Sadea smješta na rub klasične episteme, to znači da Sade označava trenutak kada reprezentacija gubi stalno uporište, odnosno, bolje rečeno, kada se jezik okreće samome sebi.

²⁷¹ Sade se kod Foucaulta pojavljuje u više ključnih tekstova kao strateška referenca, a među inima i u dvije relativno recentno izdane knjige, osobito prvoj: *La Sexualité, Cours donné à l'université de Clermont-Ferrand*. 1964, suivi de *Le Discours de la sexualité, Cours donné à l'université de Vincennes*, 1969, Pariz, Seuil - Gallimard, Hautes Études / EHESS, Gallimard, Seuil, 2018., te u *Généalogies de la sexualité*, Pariz, Vrin, Foucault inédit, Philosophie du présent, 2024.

U tom smislu, Sadeov tekst ne opisuje svijet, nego testira granice onoga što se može reći. On je manje moralni provokator, a više epistemološki eksperimentator.

U *Predgovoru transgresiji, Hommageu Georgesu Batailleu (Préface à la transgression, Hommage à Georges Bataille)*²⁷², koji je primjenjiv na Sadea, Foucault definira transgresiju ne kao ukidanje granice, nego kao njezinu neprestanu reprodukciju i potvrđivanje. Sade ne uništava zakon, nego ga neumorno priziva da bi ga prekršio. Transgresija bi tako bila moguća samo ondje gdje zakon i dalje ostaje na snazi. Trangresija, kao ideja prolaska kroz i prolaska s onu stranu nečega, „passer outre“ i „passer au-delà“, moguća je samo ako i dalje postoji zakon. Budući da se Sadea često čita kao autora apsolutne slobode, Foucault jasno upire prstom u paradoks koji se svodi na to da Sadeova sloboda zahtijeva veoma stroga pravila, i kataloge, i klasifikacije, i rituale, te preciznu regulaciju tijela i vremena. Tako je Sadeov prostor slobode, ma koliko totalan bio, duboko normiran.

Sadeov tekst multiplicira govor, ali ne razgrađuje hijerarhije, nego ih racionalizira. Sadeov je govor tako destabilizacija moralnog poretka, ali stabilizacija diskurzivnog režima *seksualnosti*, odnosno, Sadeov govor proizvodi normu.

Foucaultovo čitanje Sadea precizno pozicionira, ne kao revolucionara želje, nego kao figuru modernog diskursa o tijelu i moći. Sade kao da je neka vrsta testa Foucaultove teorije, jer pokazuje da transgresija ne postoji izvan moći, da govor proizvodi normu i da sloboda može biti novo discipliniranje. Tako Sade nije iznimka, nego upravo paradigmatički slučaj Foucaultove teze da moć i znanje ne suzbijaju seksualnost, nego je proizvode.

Kasnija su feministička i *queer* čitanja Foucaultovog tumačenja Sadea uočila nekoliko ograničenja:²⁷³ Foucault rijetko tematizira rodnu asimetriju, odnosno činjenicu da se Sadeov diskurs gotovo uvijek upisuje u rodno hijerarhizirana tijela. K tome, ovaj fokus na diskurs neizravno potiskuje pitanje iskustva patnje i ranjivosti, gotovo estetizaciju asimetrične patnje. No postavlja se pitanje i političkog učinka, jer, ako je Sade samo funkcija diskursa, kako čitati njegovu povijesnu i političku odgovornost? No, ako Foucaultova analiza Sadea polazi od temeljne pretpostavke njegove teorije moći, da je ona difuzna, relacijska i produktivna, a ne koncentrirana u jednom subjektu,

²⁷² Michel Foucault, *Préface à la transgression, Hommage à Georges Bataille*, suivi de *Ceci n'est pas une préface* de Francis Marmande, Pariz, Gallimard 1994/Nouvelles Éditions Lignes, 2012.

²⁷³ Vidi Maja Zorica Vukušić, „Dominacija i nepokoravanje ili Postoje li ‘dobri muževi’? – Bourdieu, Foucault i feminizmi“, u: *Književna smotra, Časopis za svjetsku književnost*, Zagreb, Hrvatsko filološko društvo, XLIX/2017 n° 183 (1), 2017:3-13.

Sade tako postaje primjer diskurzivne proizvodnje seksualnosti, a nikako nekakav moralni ili rodni problem.

Angela Carter, za razliku od Beauvoir, prihvaća Foucaultovu tezu o produktivnoj moći, ali dodaje da je pornografija diskurzivna praksa, te da je diskurs uvijek ekonomski i rodno strukturiran. To znači da tzv. ženska *agency* u Sadeu funkcionira samo po cijenu internalizacije iste logike dominacije, odnosno, ako Foucault opisuje proizvodnju subjekta, Carter pita kakve subjekte ta proizvodnja omogućuje.

Iako je Foucault temelj *queer* teorije, neke teoretičarke kao Sedgwick, Butler i Berlant kritički revidiraju njegov odnos prema transgresiji. Prema njima, Foucaultovo čitanje Sadea implicitno pretpostavlja da destabilizacija normi ima subverzivni potencijal, te da govor protiv zakona proizvodi nove mogućnosti subjektivnosti, no ne vodi svaka destabilizacija emancipaciji.

Judith Butler²⁷⁴, unutar svoje teorije performativnosti roda, omogućuje precizniju kritiku Foucaulta u smislu da, u Sadeovom svijetu, rodne uloge doista jesu performativne, ali su performativi prisilni i asimetrični. U njenom čitanju tzv. održivi subjekti postaju i oni koji su nužno osuđeni na propast. Ona nadopunjava Foucaultovo čitanje uvođenjem diferencijalne ranjivosti subjekata unutar struktura.

Eve Kosofsky Sedgwick, u svojoj kritici binarnog mišljenja (normalno/devijantno)²⁷⁵, ukazuje na to da razaranje moralne binarnosti ne znači nužno stvaranje novih epistemoloških mogućnosti. Dapače, ako Sade može biti i neka vrst poticaja Foucaultu za „tout dire“²⁷⁶, „franc parler“, za iskušenje „istinogovora“²⁷⁷, jer se on iskazuje kod Sadea, Sedgwick postavlja pitanje: tko si može priuštiti takvu potpunu vidljivost? U ovoj prilici ostavit ćemo po strani činjenicu da je ponovno riječ o *iskušenju*, a ne realnoj mogućnosti,

²⁷⁴ Vidi Judith Butler, *Ces corps qui comptent – De la matérialité et des limites discursives du „sexe“*, Editions Amsterdam, 2009. Vidi i Judith Butler, *Le Pouvoir des mots: Politique du performatif*, Amsterdam, Éditions Amsterdam/Multitudes, 2004.

²⁷⁵ Vidi Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990.

²⁷⁶ Ovaj „tout dire“ spominje Sade u *Juliette*: „- Ta zašto bismo se onda bojali to obznaniti, reče Juliette, kada sama istina razotkriva tajne prirode, ma koliko se ljudi nad tim zgražali? Filozofija mora sve izreći.“ (D.A.F., Markiz de Sade, *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*, Pariz, Union Générale d'Éditions, 10/18, sv. 3, 1976:503)

²⁷⁷ Vidi Michel Foucault, *Moć psihijatrije, Predavanja na Collège de France (1973.-1974.)*, prevela Maja Zorica Vukušić, Zagreb, Mizantrop, 2023.; Michel Foucault, *O vladanju živima, Predavanja na Collège de France (1979.-1980.)*, prevela Maja Zorica Vukušić, Zagreb, Sandorf/Mizantrop, 2019.; Michel Foucault, *Rođenje biopolitike, Predavanja na Collège de France (1978.-1979.)*, prevela Maja Zorica Vukušić, Zagreb, Sandorf/Mizantrop, 2016.

budući da je u pitanju jezik, jer nam je važno što s ovom posvemašnjom vidljivošću čini Sade. Kod Sadea ona podrazumijeva izloženost nasilju, no nisu svi jednako izloženi.

Lauren Berlant uvodi korektiv onome što ona promišlja kao implicitni optimizam proliferacije diskursa²⁷⁸: transgresija može postati oblik okrutnog optimizma. Jer, obećanje slobode, autonomije, emancipacije kroz kršenje zakona proizvodi nove oblike afektivne i tjelesne iscrpljenosti. U susretu s Foucaultovom dinamikom moći, Berlant postavlja pitanje: kakav nam život ta dinamika omogućuje? Tako Sade, od epistemološke figure, postaje jedna vrst pisca rodno strukturiranih praksi.

Uostalom, feministička i *queer* teorija ne odbacuju Foucaultovo čitanje Sadea, no u njega unose niz korektiva²⁷⁹. Ako Foucault pokazuje kako Sade funkcionira unutar diskursa i kako transgresija proizvodi normu, feministička i *queer* teorija nadopunjuju teze dodajući pitanja: koga transgresija autorizira, a koga uništava, te čija tijela podnose cijenu epistemološkog eksperimenta. Ako je Sade test Foucaultove teorije moći, feministička i *queer* kritika test su onoga što neki od kritičara ovih određenja nazivaju Foucaultovom „neutralnošću“, koja se, međutim, često svodi na to da oni naprosto govore o različitim stvarima.

Međutim, sve bi to bilo „uredno“, posloženo u imaginarne police teza i filozofija, da nema teksta, koji se po definiciji opire načelnim ili tezičnim čitanjima.

Jer *Predgovor transgresiji, Hommage Georgesu Batailleu*, kako naglašava i Francis Marmande u svom tekstu „Ovo nije predgovor“ („Ceci n'est pas une préface“) upozorava da bi se Foucaultove intervencije o transgresiji moglo osloboditi na tridesetak načina, počevši sa samim pojmom transgresije, što se redovito čini, jer smo uvjereni da smo ga se riješili. Najgori je način, po

²⁷⁸ Vidi Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, Duke University Press, 2011., ali i *Desire/Love* (Punctum Books, 2012.), te *Sex, or the Unbearable*, zajedno s Lee Edelman (Duke University Press, 2013.), koji strukturalno upotrebljavaju razlikovanja pomalo i na Barthesovoj liniji razdvajanja „plaisir“/„jouissance“, a mnogo više na tradiciji Derridinog, odnosno Nancyjevog problematiziranja psihoanalize, uz veoma jasan naglasak na negativnosti koja je proizvod političkog u najširem smislu.

²⁷⁹ No, ako postoji jedan Foucaultov tekst koji bi doveo u pitanje ova osporavanja o nespoimanjanju ženskog, odnosno neke od pretpostavki pomalo sumarnih ili tezičnih čitanja Foucaulta kod nekih kritičara, to bi bio slučaj *Herculine Barbant* koji se tek treba pročitati u svjetlu Foucaultovih teza (Michel Foucault, *Herculine Barbant, dite Alexine B.*, Pariz, Gallimard, 2014. – prvo izdanje 1978.), napose u vezi s njegovom nedavnom izdanom knjigom *Les hermaphrodites*, tekst priredili Henri-Paul Fruchaud i Arianna Sforzini, predgovor Ariana Sforzini, pogovor, Éric Fassin, Pariz, Gallimard, nrf, 2025.

njemu, smatrati ga „poetskim“, a najništavnije „zastarjelim“ (Marmande u: Foucault 2012:77). Jer, kada se istina suoči, kako kaže, s onim što ju nadilazi, postaje jasno da je riječ o pitanju nemogućnosti istine:

Transgresija negira svoj cilj kada ga ovo načelo osporavanja dotakne, a da ne dosegne ono što mu ni na koji način nije superiornije, nego je nešto sasvim drugo: iskustvo. Iskustvo je u konačnici i samo poremećeno viškom koji otkriva. To prazno profaniranje, lišeno ičeg negativnog, pripada području iskustva. To iskustvo, od Nietzschea do Bataillea, otvara se prema svetom, čije profaniranje sazda erotiku kao *drugo* seksualnosti i sjaj na granici razuma (Marmande, u: Foucault 2012:82).

Tako sam Foucaultov tekst svjedoči da je transgresija o kojoj govori, i onkraj činjenice da je riječ o *hommageu* Batailleu, ali i onkraj Batailleovih teza, nešto s čime se nismo „obračunali“, dapače, s čime se ne možemo „obračunati“, i to strukturalno.

U modernoj seksualnosti, kako nas upozorava na samom početku (Foucault 2012: 8), nije riječ o tome da je ona pronašla „od Sadea do Freuda, jezik svog razuma ili prirode“, nego da je, zbog nasilnosti svojih diskursa „denaturalizirana“, da se samo suočava s granicom, te da je njen jedini put, izlaz, nastavak, proširenje samo „mahnitost koja ju razbija“. Foucault ne govori o tzv. sadržaju transgresije, ni o onima koji bi je vršili. On samo tvrdi da seksualnost nismo oslobodili, nego da smo je doveli do granice:

granice naše svijesti, budući da ona u konačnici diktira jedino moguće čitanje, našoj svijesti, našem nesvjesnom; granice zakona, budući da se pojavljuje kao jedini apsolutno univerzalni sadržaj zabrane; granice našeg jezika: ona povlači liniju pjene onoga što se jedva može dosegnuti na pijesku tišine (Foucault 2012:8).

Ako transgresiju tako shvatimo kao gestu – Foucault govori o pukotini („scissure“ 2012:8), dolazimo do onoga što je ključno, do mjesta koje je indicalo sveprisutni identitet, a ne identifikaciju, sveprisutni *sadržaj*, a ne *gestu*: „ne [...] da nas izolira ili označi, već da ocrta granicu u nama i da nas same nacрта kao granicu“ (Foucault 2012:8-9).

Mi smo svi granica, ma kakvi bili, mi svi osjećamo i granicu u sebi. Jer, ako profanacija više nije moguća, kako tvrdi u nastavku, transgresija je jedino što još možemo podijeliti kao „profanaciju bez objekta“ (Foucault 2012:9).

Nije riječ o ponovnom pronalaženju svetog u svijetu koje ga odbacuje, to bi bio jednostavni patetični, politički reakcionaran potez, nego o mogućnosti da uspijemo prepoznati da je transgresija tek „gesta koja se tiče granice“, samo linija „koja bi mogla biti čitav njen prostor“ (Foucault 2012:16).

Foucault ponavlja: transgresija i granica nisu međusobno u crno-bijelom odnosu, odnosu zabranjeno-dozvoljeno, vani-unutra, isključeno-unutra. Riječ je o spiralnom odnosu („rapport en vrille“), pa ga jednostavni upad ne može prevladati (2012:18). Tako se transgresija, da bi se uopće mogla promišljati, po njemu (2012:19), treba odvojiti od gadnih poveznica s etikom, sa skandaloznim i subverzivnim, i svim onim negativnim.

Prema Foucaultu (2012:19), transgresija ne suprotstavlja ništa ničemu, ne izruguje se, ne dovodi u pitanje temelje, ne ukazuje na drugu stranu ogledala, ona nije nasilje u etičnom svijetu, ni nadrastanje granica koje briše u dijalektičkom ili revolucionarnom svijetu. Ona nije negativna, nego pokazuje ograničenje i otvara prema egzistenciji, što nije pozitivno jer nema ni sadržaja, ni granice koja je može spriječiti (2012:20).

Stoga, ako prihvatimo osnovnu tezu da je seksualnost za našu kulturu bitna samo zato što o njoj neprestano govorimo, to ne znači da nam se jezik „erotizirao“ nego je (2012:47) „naša [...] seksualnost, od Sadea i smrti Boga, apsorbirana u svemir jezika, denaturalizirana njime, smještena njime u ovu prazninu gdje uspostavlja svoju suverenost i gdje neprestano kao Zakon postavlja granice koje krši“. Čovjek se tako sada kao nužno govorno, govoreće biće ne *izražava*, nego *izlaže* sebe u tom prostoru iskustva u kojem na kraju samo susreće vlastitu konačnost i smrt (2012:49).

Tako za ovu prvu primjedbu Foucaultu od strane feminizma jednostavno ne možemo reći ni da nije „točna“, jer se ona odnosi na nešto o čemu Foucault ne govori. On ne govori ni o kakvom specifičnom subjektu, pa čak ni o neutralnom, da bi onda bio eventualno rodno diskriminirajući. Ova vrst zamjerke najviše podsjeća na Derridin tekst „Fourmis“²⁸⁰ („four/mis“ odnosno „four/me“) o „davanju riječi“ drugome (1994:70-71), na onom putu od insekta, mrava, seciranja, preko sna Hélène Cixous do „neutralnog“, Maeterlincka, Micheleta i Barthesa u okviru „seksualne razlike“ i koji završava zaključkom da je jedini zadatak seksualne razlike upravo to da se preispituje („se demander“) i preispituje drugoga. Derrida citira Cixous iz *Jours de l'an*²⁸¹: „Među nama, gdje je istina? Ona je između nas. Ona je uhvaćena u ovom spletu udaraca i milovanja o kojima ne mogu ni razmišljati bez užasa“ (1994:102).

No jedan bi Derridin koncept mogao biti analogan Foucaultovoj „transgresiji“: *performativ*²⁸² (kao sklop „pervers“ i „performatif“), koji nalikuje

²⁸⁰ Jacques Derrida, „Fourmis“ u: Anu Aneja, Anne Berger, Mireille Calle-Gruber, Hélène Cixous, Francine Demichel, Jacques Derrida, Daniel Ferrer, Antoinette Fouque, Mairéad Hanrahan, Jean-Michel Rabaté, Michèle Ramond, Catherine Rihoit, Sonia Rykiel, Nadia Setti, Dominique Stein, *Lecture de la différence sexuelle*, Pariz, Des femmes, 1994:69-102.

²⁸¹ Hélène Cixous, *Jours de l'an*, Pariz, Des femmes, 1990:162-163.

²⁸² Vidi Jacques Derrida, *Marx & Sons*, Pariz, Galilée, 2002 i Jacques Derrida, *La Carte postale, De Socrate à Freud et au-delà*, Pariz, Flammarion, 1980/2014. Vidi i Nicholas Cotton,

na jeftinu dosjetku, ali je ključno iskustvo granice, jer upućuje i na to da je sam performativ perverziji od onoga što pretpostavljamo, uvijek već uklet, od samog početka, već strukturiran *perverformativom*. Nije riječ o (ne)autentičnosti performativa, nego o problematizaciji i fikcionalizaciji odnosa govornika, u našem slučaju Foucaulta, te čitatelja (ovdje u okviru feminističkih i *queer* čitanja), koja ide dalje od samog Austinovog pojma performativa. Naime, *perverformativ* je kod Derrida i „sila loma sa svojim kontekstom“²⁸³. Što to znači? To znači da bi takav iskaz uvodio kod Derrida svoju vlastitu mogućnost transgresije. Naime, ni *perverformativ* nije tek suprotnost, negativ performativa, odnosno njegovo „izopačivanje“. Ovdje nas zanima transgresija kakvu opisuje Foucault, a kakva se nalazi i kod Derrida u *La Carte postale*, ne samo generička transgresija, ni transgresija u sadržaju. Derridin je tekst nalik Foucaultovom upravo zato što i on pokazuje neuspjeh transgresije pokazujući i njegov odnos prema jeziku i njegovo uprizorenje. Primjerice, u *Marx & Sons* Derrida će ovaj problematičan pojam ponovno upisati u ono što naziva repolitizaciju političkog.

Ovdje nam je važno da se Foucault i Derrida tako sastaju oko koncepta transgresije, Derrida preko *perverformativa*, zato što pokušava iznutra promijeniti, dekonstruirati teoriju performativa, pokrenuti je i postaviti „u neku drugu logiku“ (Derrida 2002:27).

Feministička čitanja Sadea kao da, barem u prvo vrijeme, inzistiraju na performativnim učincima Sadea, u nemogućnosti da nadiđu ono što smo nazvali sadržaj, da uvide da je u Sadeovim romanima prije riječ o uspješnoj partiji šaha, potezima na šahovskoj ploči, koji su se kao takvi i čitali u 18. stoljeću, nego o romanima kojima je primarna funkcija identifikacija s likovima. Kao da se zaboravlja povijest i književnost u kolopletu ideja...

Od klasičnih feminističkih pristupa do kritičkog feminizma druge polovice 20. stoljeća i suvremenih ambivalentnih čitanja, feministička čitanja neće se svesti na rješavanje pitanja je li Sade feminist ili mizogin muškarac, nego će svoju plodnost pokazati upravo u ambivalenciji, kontradikciji i nelagodi u kojima ona vide heurističku vrijednost osobito likova dviju Sadeovih sestara.

Feministička čitanja Sadea najčešće se mogu svesti na tri osnovne pozicije: kritika koja podrazumijeva mizoginog pisca, jer po njima Sade reproducira patrijarhalne pozicije i fantazije muške dominacije²⁸⁴ i objektivizaciju

„Derrida à la lettre: éthique et politique du ‘perverformatif’ dans *La Carte postale* et au-delà“ u: *Revista Filosófica de Coimbra*, vol. 28, n.o 56, 2019:433-458.

²⁸³ Jacques Derrida, „Signature Événement Contexte“, u: *Limited Inc*, prijevod Elisabeth Weber, Pariz, Galilée, „La philosophie en effet“, 1990:30 u: Cotton 2019:442. Vidi Jacques Derrida, *Limited Inc*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1988.

²⁸⁴ Vidi Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Pariz, Seuil, points, essais, 2002.

ženskog tijela; subverzija koja toliko radikalno razotkriva nasilje patrijarhalnog sustava da ga čini neobranjivim, te ambivalentno, odnosno dijalektičko čitanje koje je najpodobnije za dvije sestre, jer istodobno kod Sadea prepoznaje razotkrivanje i reproduciranje struktura moći, prisjećajući se Foucaultove konačne ocjene Sadea kao savršenog apologete discipline, dok su ženski likovi istodobno i žrtve i instrumenti ove teorije.

No i Justine i Juliette na prvi su pogled savršeno integrirane žene, od kojih se samo jedna tijekom romana mijenja obrazovanjem (!)²⁸⁵. No njihova integriranost kao pripadnica „slabijeg spola“ za neke također znači izdaju.

Naime, Justine je figura „idealne žene“, patrijarhalni ideal ženstvenosti kao strukturalne žrtve koja utjelovljuje normativni model ženskog subjekta u patrijarhalnom diskursu: čednost, poslušnost, moralnu dosljednost, pasivnost i potpuno povjerenje u autoritet (muškarca, crkve i države). Feminističke perspektive inzistiraju da Justine nije „slaba“ karaktera, već radikalno dosljedna društvenim očekivanjima. Njena je tragedija upravo u savršenom ispunjavanju svega onoga što se od žene traži²⁸⁶. Justineino stradanje, njena patnja tako se čita i kao naturalistički prikaz ženskog iskustva u patrijarhatu i kao kritika ideologije koja ženi obećava zaštitu ako je „dobra“. Justine kao da anticipira tezu da moralna poslušnost ne znači zaštitu od konstitutivnog nasilja. Tako neka feministička čitanja u tezi da je Sade po nekima dosadan autor, sav u ponavljanjima, vide najjasniji znak da on ne romantizira patnju, nego je mehanički ponavlja, čime pokazuje njezinu sistemsku prirodu. Stoga Justine nije individualna, nego strukturalna žrtva sustava i koncepta roda. Uostalom, Justine nema mogućnost artikulirane pobune. Njen je glas prisutan u romanu, ali je posve neučinkovit, njena se subjektivnost iz stranice u stranicu zatire. Jer glavni Justinein problem iz feminističke perspektive je njena pasivnost koja istodobno, kako tvrdi većina suvremenih teoretičarki, roman pretvara i u kritiku patrijarhata, i u ponavljanje ženskog mazohističkog tropa.

²⁸⁵ U kontekstu „spašavanja obrazovanjem“ u francuskoj tradiciji, vidi vezano za Édouarda Louisa Maja Zorica Vukušić, *Zatočnici ljubavi: književnost, homoseksualnost, angažman*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2022.

²⁸⁶ Neki francuski pisci 20. stoljeća posegnuli su za sličnim primjerima, te ih samo ironijska čitanja mogu odvojiti od posve „papirnatih“, tipološke konceptualizacije žene: primjerice, Gideovi kratki romani *Uska vrata* i *Pastoralna simfonija*. „Papirnatost“ ovih ženskih likova kod Gidea proizlazi iz njegovog ideala ženstvenosti koji podrazumijeva mirenje sa sudbinom, zbog čega mu Madeleine Rondeaux, sestrična i supruga, ostaje ideal žene, barem na papiru, i nakon što se rastanu, te on započne novi život koji podrazumijeva angažman. Kod njega je instrumentalizacija žene preduvjet za njegove postavke tzv. grčke ljubavi, što će, na drugačiji način, kroz koncept braka, aktualizirati i Daniel Guérin. Vidi Maja Zorica Vukušić, *Zatočnici ljubavi: književnost, homoseksualnost, angažman*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2022.

Juliette je, pak, „nemoguća žena“ patrijarhata i postavlja ključno pitanje: je li ona emancipirani subjekt ili patrijarhalna apropiacija? Juliette je sve ono što patrijarhalni sustav ne dopušta ženi: seksualno aktivna bez krivnje, racionalna, moćna u javnoj i privatnoj sferi djelovanja, indiferentna prema moralnoj osudi, te savršeno adaptirana uspješnim strategijama društva. Iz feminističke perspektive, Juliette je ženski subjekt koji je preuzeo alate moći rezervirane isključivo za muškarce jer odlučuje, instrumentalizira i kalkulira.

Juliette tako ne postavlja pitanje je li protagonistica slobodna, već po čijim pravilima igra, budući da koristi nasilje, reproducira hijerarhije, te iskoristava druge, često žene, i one slabije. Iz svih tih razloga feministička čitanja Juliette ne smatraju emancipatorskom figurom seksualne autonomije, nego ženom koja je internalizirala logiku muške dominacije i patrijarhat kao tzv. muški subjekt u ženskom tijelu. Iz perspektive liberalnog feminizma, Juliette je uspješna, autonomna, te ekonomski i seksualno neovisna, no prema radikalnom i materijalističkom feminizmu, njena sloboda ne mijenja strukturu, jer ona uspijeva individualno, kao iznimka, ali ne kao transformacija, budući da sustav ostaje isti.

Stoga iz ove perspektive čitanje oba romana ima feministički potencijal kritike strukture (*Justine*) i kritike subjekta (*Juliette*), od kojih svaki nosi sa sobom svoju opasnost: idealizaciju patnje (*Justine*) i glorifikaciju dominacije (*Juliette*).

Možda je ključna feministička teza upravo ta da je riječ o lažnoj alternativu, jer *Justine* i *Juliette* nisu stvarne alternative jedna drugoj, budući da predstavljaju samo dvije strategije preživljavanja u patrijarhatu: *Justine* preživljavanje kroz poslušnost, što donosi neuspjeh, a *Juliette* preživljavanje kroz usvajanje logike moći, što znači da se uspjeh mora platiti. Nijedna, u biti, ne ostvaruje alternativu. Već Beauvoir naglašava da Sade ženama omogućuje da budu subjekti želje, ali im ne dopušta etičku alternativu. Tako *Justine* pokazuje što se događa „dobro ženi“, a *Juliette* pokazuje koliku cijenu plaća „slobodna žena“. Prema tome, obje su sestre kritika sustava, ali ne i izlaz iz njegovog okvira.

Feminističko čitanje tako ni u *Justine*, ni u *Juliette* ne može naći heroje, ali može ih promatrati kao dijagnostičke figure, jer *Justine* razotkriva nasilje inherentno idealizaciji izvjesne tradicionalne ženstvenosti, a *Juliette* ograničenja individualne emancipacije unutar hijerarhije.

Iz svih navedenih razloga Sadeovi tekstovi su plodno tlo za feminističku kritiku jer razvidno pokazuju da moral ne štiti žene, te da moć bez etike nije emancipacija.

Feministička čitanja su *Justine* i *Juliette* nastojala usporediti s drugim ženskim likovima, nastavljajući ovu vrst čitanja-kritike preko *sadržaja* (a ne forme) književnosti. *Justine* su, u okviru tradicije žene-žrtve, često uspoređi-

vali s Richardsonovom Pamelom²⁸⁷, no riječ je o posve površnoj usporedbi, budući da je presudna razlika između dvije žene da je Pamelina vrlina na kraju nagrađena brakom i društvenim usponom. Uostalom, još je Diderot, u *Pohvali Richardsonu* (*Éloge de Richardson*), objavljenoj 1762., jasno pokazao da kod Richardsona cijeni upravo ono „ne-romaneskno“, ne više frivolne događaje koji su opasni „za ukus i za običaje“, nego kada se roman približava filozofskom eseju i omogućuje stjecanje *iskustva*, kako kaže Diderot. Dapače, Sade ovdje prije razbija ideološku podlogu sentimentalnog romana, jer Justine pokazuje što bi se Pamelini dogodilo bez autorove moralne intervencije. Iz feminističko-kritičke perspektive, Justine je tako demistifikacija književne pedagogije ženstvenosti.²⁸⁸

Kada Alain Corbin govori o onim drugim djevojkama, koje čuvaju djevičanstvo, u istoimenoj knjizi *Les filles de rêve*²⁸⁹, on spominje Richardsonovu

²⁸⁷ Na to ih navodi sam Sade koji u svojoj posveti originalnom izdanju *Justine* iz 1791. ističe originalnost svog romana, za razliku od moralnih priča kao što je Richardsonova *Pamela*, kako bi izvukao „jednu od najsublimnijih moralnih lekcija“ u kojoj pobjeđuje porok, a vrlina biva poražena.

²⁸⁸ Ako se Justine usporedi s Tess Durbeyfield Thomasa Hardyja (vidi npr. Vasiliki Karra, *Ideology and Gender: Thomas Hardy 'Tess of the D'urbervilles' and Angela Carter 'The Passion of New Eve'*, LAP LAMBERT Academic Publishing, 2013), one su obje strukturalno nevine, no izložene su kažnjavanju i moralnoj rigidnosti okoline. Međutim, Hardy zadržava neku vrst etičke empatije u kritici društva, dok Sade stvara hladan i indiferentan svijet u kojem nema transcendentnalne pravde. Tess je tako tragična junakinja, dok je Justine eksperimentalni objekt. Kada već imaginiramo, na razini sadržaja, povodeći se za posve krivim pretpostavkama koje književnost izjednačavaju sa sadržajem, Justine kao da anticipira kafkijansku poziciju subjekta u kojem krivnja postoji bez zločina dok je zakon po definiciji arbitraran i nemilosrdan. Iz te perspektive, Justine je gotovo proto-modernistički lik, a ne tek anakroni moralni simbol. Među ženskim likovima koji imaju moć i želju, Juliettein bi parnjak najprije mogla biti Lady Macbeth jer obje odbacuju normativnu ženstvenost, instrumentaliziraju moral i koriste strategiju umjesto pasivnosti. No Lady Macbeth se slama pod simboličkom krivnjom, dok Juliette ne poznaje krivnju kao kategoriju. Ona bi, prema tome, bila radikalnija jer ne krši moral, nego ga ukida kao relevantni okvir. I Juliette, i Emma Bovary su, pak, nezadovoljne normama, kao žene obilježene željom, no Emma internalizira romantičarske iluzije jer je žrtva ideologije ljubavi, dok je Juliette cinično lucidna. S druge strane, Pierre Michon (2002: 40) kaže da je gospođa Bovary „sve žene“, odnosno „pukotina podno trbuha zakomplicirana plačem. *Mulier dolorosa*“, što plastično problematizira ovakve ahistorijske usporedbe. Možda bi ipak najizravnija paralela mogla biti uspostavljena s markizom de Merteuil iz *Opasnih veza* Pierrea Choderlosa de Laclosa, Sadeovog suvremenika, s kojim je istodobno bio i zatočen u jednom od zatvora, no koji ga nikada nije spomenuo, kao ni Laclos Sadea. Obje su junakinje racionalne, dominantne u diskursu i razvoju strategija, no Merteuil mora skrivati svoju moć i na kraju je kažnjena, dok se Juliette ni ne skriva, niti je kažnjena, pa ostaje radikalni, pomalo bajkoviti primjer nepokorene libertinke.

²⁸⁹ Alain Corbin, *Les filles de rêve*, Pariz, Flammarion, Champs histoire, 2016:104.

petnaestogodišnju Pamelu koja, navodno, nije nikada ljepša nego kada plače, kako kaže roman, kao djevojku koja se suprotstavlja svim Sadeovim junakinjama. Ako se neku literaturu čita jednom rukom, jer se u njima djevičanstvo gubi, one supostoje (ne nužno kao „reakcija“) s onom drugom, tzv. sentimentalnom, pedagoškom i moralizatorskom epistolarnom literaturom koja „nagrađuje vrlinu“, kako kaže Richardsonov naslov (1740.), ogromna uspješnica koja je već u godini dana nakon izdavanja imala pet izdanja, koju prevodi, te za nju piše predgovor Prévost.

Pamela je uzor kreposti, seoska služavka koju četrdeset dana njen gospodar zatočuje u dvorcu zbog njene prirodne ljepote koju ona prezire. Kada je treći puta napadne, ona padne na tlo i onesvijesti se, dok ostali misle da je umrla. Kada se probudi, misli da je silovana dok je bila u nesvijesti, međutim, ništa se nije dogodilo. Ovdje kreće bajka („conte bleu“): gospodar joj ponovno izjavljuje ljubav, i usmeno, i pisanim putem, pa se užas pretvara u idilu. On je zaprosi, a ona uviđa da ga voli. Kako ističe Corbin (2016:111), ona sama priznaje da je njena priča bajka, koja podrazumijeva preobrazbu gospodara, navodnog silovatelja, u junaka kraljevića, uz zaključak: život je lijep.

Nije stoga nelogično da uz ovakvu uspješnicu, koja će svoje nasljednike naći i u literaturi koju čita Emma Bovary, supostoji i ona druga, ništa bolja, ništa „dublja“, ali posve suprotna literatura koja je uvela žene kao Sadeove junakinje. Od Justine do Juliette, ženski likovi u toj literaturi nisu nimalo „revolucionarni“ u svakodnevnom smislu, ne mogu ni biti, po diktatu žanra. Oni se samo savršeno prilagođavaju, pomalo podsjećajući na neke okorjele mehanizme koje i dan danas susrećemo.

Gayle Rubin²⁹⁰ u svom članku iz 1984. „Penser le sexe. Pour une politique radicale de la sexualité“ analizira seksualnost kao specifično mjesto opresije, naročito žena, no istodobno ističe jednu vrst kruga kreposne seksualnosti, koja je relativno autonomna prema sustavu „roda“, koja određuje „dobre“ i „loše“ seksualne subjekte, te opravdava nasilje, stigmatizaciju i šutnju koja okružuje izvjesne želje i prakse. No seksualne politike, iako mogu problematizirati utjecaj rase, klase, roda, religije, nacionalnosti, dobi ili zdravlja, ovdje su nam važnije kao stratifikacije koje pokazuju kako seksualnost proizvodi hijerarhije koje su relativno autonomne od ostalih društvenih odnosa.

Eleni Varikas²⁹¹, prisjećajući se Arendt, predlaže kategoriju izopćenika („paria“) koji bi možda odgovarao ženi, koji nije ni buntovnik, ni rob, ni

²⁹⁰ Gayle Rubin, *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*, ur. Rostom Mesli, Pariz, EPEL, 2010.

²⁹¹ Vidi Eleni Varikas, *Les rebuts du monde. Figures du paria*, Pariz, Stock, 2007 i Eleni Varikas, Isabelle Clair, „Généalogies d'une enquête sur les 'étrange-re-s du dedans'“, *Genre, sexualité et société*, n° 7, 2012 [en ligne: <http://gss.revues.org/index2384.html>]

jednostavno isključen. Izvjesna ambivalencija u pojmu u srži je plastičnosti koncepta, primjerice, topološka, jer izopćenik nije u potpunosti ni unutar, ni izvan društva. Izopćenik se javlja u kontekstu promidžbe jednakosti, jer je on zakonski integriran, ali zapravo isključen, i iako može tvrditi da pripada zajednici, on nije njezin punopravni član. On se ne suprotstavlja onima koji ga isključuju, možda i jer se može pozivati na pripadnost većinskoj zajednici i ne dovoditi nužno u pitanje norme. Upravo je ovaj granični položaj izopćenika ono što mu daje heurističku moć. Jer, i u okviru prihvaćenog kriterija pristanka preživljava seksualna stratifikacija. Izopćenik na sebe preuzima abjekciju, što pokazuje i značaj kategorije srama²⁹². No ova kategorija omogućuje kako preispitivanje stigmatiziranih manjina, tako i većinskih (neproblematiziranih) skupina, ali i samog izopćavanja, koje nije uvijek izravno, nego može biti i jedna vrst uvjetnog prihvaćanja, kao simbolička kontrola različitosti.

Što se, pak, *queer* teorije tiče, ona u Sadeovom djelu uglavnom identificira destabilizaciju kategorije roda, želje i normativnosti²⁹³. Iz ovog gledišta, Sade postaje relevantan jer sustavno razgrađuje heteronormativni moral, radikalno razdvaja seksualnost od reprodukcije (gotovo do fobije ili načela, neki bi rekli), te kategoriju roda dijeli od etičke funkcije.

Kako Sade prikazuje rasap heteronormativnog poretka? Ponajprije činjenicom da brak prestaje biti moralni ideal, da reprodukcija prestaje imati privilegirani status, te da je želja polimorfna, a ne teleološka, što odgovara tezama i Sedgwick i Butler o tome da seksualnost nije esencija, priroda, nego niz praksi i diskursa.

U okviru *queer* čitanja, Justine bi utjelovljivala normativni rodni narativ, no njezino stalno stradanje ukazivalo bi na njegovu nefunkcionalnost, odnosno ona bi bila znak neospornog neuspjeha heteronormativne ženstvenosti, jer njena „normalnost“ nije nagrađena, nego je bespovratno krhka, opasna i neodrživa.

²⁹² Vidi Maja Zorica Vukušić, *Zatočnici ljubavi: književnost, homoseksualnost, angažman*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2022. Vidi i Didier Eribon, *Une morale du minoritaire. Variations sur un thème de Jean Genet*, Pariz, Fayard, 2001., te David D. Halperin, *Saint Foucault*, Pariz, EPEL, 2000 [1995], *Que veulent les gays? Essai sur le sexe, le risque et la subjectivité*, Pariz, Amsterdam, 2010 [2007].

²⁹³ Ključna je knjiga Williama F. Edmiston, *Sade:queer theorist*, Oxford, Voltaire Foundation for Enlightenment studies, 2013., koja postavlja pitanje *queer* čitanja Sadea, no možda se pomalo očekivano bavi kategorijama sraza suvremenosti i 18. stoljeća, ponajviše govoreći o incestu i homoseksualnosti, i to na primjeru *Aline i Valcour*, dok smatramo da je plodniji put pokušaj ulaska kroz povijest, ili na tragu Foucaultovih konstrukcija. Naravno, treba uzeti u obzir i činjenicu da je knjiga tiskana 2013. godine, što isključuje i naknadne uvide *queer* teorije.

Međutim, usprkos svom nepristajanju uz stabilni, dodijeljeni identitet i *habitus*, odvajanju želje od očekivanog narativa i mogućnosti adaptacije vlastite uloge situaciji, čini nam se krivim Juliette proglasiti nekom vrstom *proto-queer* subjekta, jer ona nije utjelovljenje nikakve fluidnosti, ona instrumentalizira kategorije, prilagodljiva je jer funkcionira isključivo u okviru ekonomije koristi i štete, te prisvaja jednu vrst esencijalizacije, samo ne one namijenjene njenom tijelu. Glavni, pak, prigovor Sadeovoj Juliette ovdje je, naravno, da subverzija nije emancipacija. Juliette destabilizira norme, no ne dovodi u pitanje hijerarhiju, nego ju reproducira i ne iznalazi alternativnu etiku.

Teze Judith Butler o performativnosti roda veoma se lako prepoznaju u ova dva Sadeova romana: rodne su uloge maske, moral je scenarij, a identitet nizanje i ponavljanje praksi. Tako bi, da pokušamo pomalo nakaradno sumirati, Justine nesvjesno „performirala“ normu, a Juliette svjesno „performirala“ moć, pa obje postaju dokazi za tezu da rod nije prirodna, nego prisilna ili strateška kategorija.

Queer teorija Sadea čita tako kao kritičkog saveznika, radikalnog destabilizatora, ali ne kao model, jer on razara, a ne rekonstruira: Justine kao preteču modernih figura žene žrtve i normativnog neuspjeha, te Juliette kao anticipaciju etički ambivalentnih ženskih subjekata u modernoj književnosti. Objе su tako teorijski „lakmus-papir“ za feminizam, *queer* teoriju i kritiku moći, ne kao „rane feminističke junakinje“ nego proto-figure nenormativne subjektivnosti koje se mogu čitati kao preispitivanje i dislokacija normi, ali ne i kao potraga za promjenom dispozitiva.

No ako govorimo o Justine i Juliette iz pozicija *queer* teorije, pretvaramo ih u granične pozicije (ne identitete) koje pokazuju i kako i gdje se norma (heteronormativna, moralna i rodna) lomi i instrumentalizira. U tom smislu, Justine i Juliette nisu *queer* u identitetskom smislu (to bi bilo apsurdno iz više razloga), nego su eventualno nekima *queer* kao neka vrst epistemološkog poremećaja.

Justine bi tako postala figura „normalnosti“ koja ne funkcionira, utjelovljenje neuspjele norme.

Dapače, ona bi bila radikalna jer ne odstupa, ne odbija normu, ali odbija transgresiju, jer svaki put iznova savršeno utjelovljuje tradicionalni ideal ženstvenosti, moralnu pasivnost i afektivnu poslušnost. Time je ona istodobno i psihološki nevjerodostojni lik, pomalo iritantan jer vječno savršeno zaboravlja, nikada ništa ne nauči i tijelo joj je svaki put idealno platno za svaku vrst mučenja i patnje. Iz toga se, naravno, ponovno zaključuje da norma ne propada zato što je kršena, nego upravo zato što je dosljedno prihvaćana.²⁹⁴

²⁹⁴ Justine su već pokušali usporediti s junakinjama iz svjetske književnosti, primjerice, s Katjom Maslovom iz Tolstojevog *Uskrsnuća* (Veronika Altashina), no čini nam se da je

Sade nije queer utopist, nego prije negativni genealog koji pokazuje da norma proizvodi nasilje, a transgresija hijerarhiju. Sade kao da pokazuje da nema izlaza, te je njegova važnost teorijska, a ne etička. Sade izaziva nelagodu i danas jer ne nudi emancipaciju, no upravo iz ovih razloga on je neka vrst „negativa“ queer genealogije jer ne pokazuje načine življenja i postizanja slobode, nego prije zašto su naši modeli slobode toliko krhki.

onda, na toj razini, takva usporedba moguća i s nizom Zolinih junakinja, što navodi na niz zaključaka koji su krivi jer u potpunosti izuzimaju povijesne i geografske razlike. Na toj razini onda možemo usporediti i Justine s Woolf ili Duras, jednako je besmisleno, ako je njihova jedina dodirna točka da ne posjeduju jezik koji bi zajamčio emancipaciju.

Angela Carter, The Sadeian Woman i kulturalna povijest

(glazbena sugestija: Johnny Cash, Hurt)

Je passe pour le loup-garou ici.

Les pauvres petites poulettes avec leurs mots d'effroi!

Mais pourquoi s'en plaindre?

C'est l'usage, on aime à prononcer le sentiment qu'on inspire.
(Sade, Lettre à Gaufridy, svibanj 1775. u: Farina 2016:73)

Le texte de plaisir n'est pas forcément celui qui relate des plaisirs, le texte de jouissance n'est jamais celui qui raconte une jouissance. Le plaisir de la représentation n'est pas lié à son objet: la pornographie n'est pas *sûre*. (Roland Barthes, *Le plaisir du texte* u: OC, IV 2002:253)

[...] [le] langage **rêve de jouir** et/ou d'engendrer la chose même (« *fiat lux* ») et sexe rêve de se transporter comme idée: joie, amour, extase. (Jean-Luc Nancy 2017:105)

Žene su nesumnjivo dale doprinos čitanju Sadea, od Simone de Beauvoir do Annie Le Brun. Većina ga je shvatila veoma ozbiljno. Jedna među njima, Angela Carter, napisala je knjigu o „sadovskoj“ ženi. U knjizi *The Sadeian Woman, An Exercise in Cultural History* (1979.)²⁹⁵ Carter predlaže radikalnu, ali analitičku tezu kada tvrdi da je Sade prvi autor koji žene u pornografiji tretira kao racionalne agente želje, a ne isključivo kao objekte muške želje. Ovdje nije cilj Carter reducirati na „obranu“ Sadea, nego testirati njenu teoriju.

Carter tvrdi da je pornografija politički diskurs, a ne tek fantazija, te da upravo Sade razotkriva ekonomske i političke temelje seksualnosti. Emancipacija, po njoj, nije u moralnom mitu žene (Justine), nego upravo u svijesti o postojećim strukturama, koje Juliette otkriva i čiju cijenu plaća.

Carter kritizira mit o „dobraj ženi“ jer kaže da funkcionira kao ideološki mamac koji jamči sigurnost u zamjenu za poslušnost. Justine bi bila heroina patrijarhalne bajke, savršeno utjelovljenje mita, da njezina sudbina ne pokazuje, i to sustavno, upravo suprotno. Tako bi Justine mogla biti gotovo anti-heroina, jer nije žrtva zato što je slaba, nego zato što je ideološki kondicionirana i disciplinirana.

²⁹⁵ Angela Carter, *The Sadeian woman, An Exercise in Cultural History*, London, Virago Press, 1979/2023.

Carteričina provokativna teza jest da pornografija može razotkriti stvarne odnose moći koje književnost skriva ako ju shvatimo kao estetsku vrijednost, jer tako pornografija postaje demistifikacija. No iz tog gledišta, Justineina patnja nije estetski užitak nego neka vrsta didaktičke okrutnosti koja razotkriva laži moralne pedagogije (slično kao i Eugénie u *Filozofiji u budoaru*), kao da pokazuje što se događa ženi koja vjeruje da će je moral spasiti.

Međutim, ono što se naziva Carteričinim optimizmom ima jasne granice, kako upozorava suvremeni feminizam: Justine nema stvarni prostor subjektivnosti i njezina se patnja ponavlja bez mogućnosti ikakve artikulirane pobune. Ovdje se stvara napetost između činjenice da Carter smatra Justine kritikom mita, ali da tekst i dalje reproducira sliku ženskog stradanja, što je ključna točka osporavanja u recepciji Carteričine knjige.

Juliette bi, prema Carter, bila „sadorska žena“, njezin najbliži književni pandan, jer razumije strukture moći, koristi želju kao resurs i odbija iluzije romantičnih i moralnih stereotipa, djeluje racionalno, ne internalizira krivnju, ne traži opravdanje u ljubavi, te koristi tijelo i diskurs kao alate. Tako bi Juliette, prema Carter, bila žena koja zna da je seksualnost politička.

Međutim, Carter ne slavi Juliette kao feminističku heroinu, jer je ona figura mogućnosti, ne rješenja. Ona uspijeva individualno, ali ne mijenja strukturu i reproducira nasilje koje joj omogućuje društveni uspon. Stoga je ključno njeno upozorenje da *agency* nije emancipacija, odnosno, djelovanje bez etike lako postaje nova dominacija. Juliette, pak, razara povezanost ženstvenosti i pasivnosti, razdvaja seksualnost od reprodukcije i destabilizira vladajući moral, no njen potencijal je i dalje i hijerarhijski, i ciničan, odnosno, nema nikakve kolektivne solidarnosti ili odgovornosti.

Ove bi dvije „sadorske“ žene trebale biti čitane zajedno, u paru, jer tek onda postaje vidljiva struktura koja pokazuje kretanje ideološke pozicije od mita o vrlini (Justine) do svijesti o moći (Juliette), od statusa tijela koje je objekt (Justine), do tijela resursa (Juliette), od potisnute (Justine) do instrumentalizirane (Juliette) želje, od učinka pomoću kojeg Justine razotkriva laži, a Juliette cijenu, te završavaju, jedna u posvemašnjoj bespomoćnosti, a druga u moralnoj praznini. Prema Carter, Justine pokazuje što patrijarhat traži od žene, a Juliette pokazuje što žena mora postati da bi preživjela. Niti jedna od ove dvije alternative nisu održive.

No Carter se i jasno razlikuje od Sadea: ona uvodi feminističku svijest, zahtijeva mogućnost nenasilne seksualne imaginacije i inzistira na historijskom čitanju pornografije. Ona vidi potencijal u dekonstrukciji, ali svjesna je opasnosti glorifikacije moći. Tako *The Sadeian woman* nije Sadeova obrana, nego njegova *uporaba* protiv patrijarhata, jer obje Sadeove junakinje čine ne-

gativnu mapu ženskog položaja u patrijarhalnoj ekonomiji želje i u okviru ideološkog mita o ženstvenosti²⁹⁶.

Carter pokazuje da pornografija može biti kritički alat, no bez etike, ona ostaje reprodukcija sile. Stoga su Justine i Juliette nelagodne, ali nužne i po njoj i političke figure.

Koliko Carter i sama u fikciji preispituje vlastite teze pokazat će po-najprije u zbirki priča *The Bloody Chamber*²⁹⁷ koja funkcionira kao fikcionalni pandan teorijskim tezama iz *The Sadeian woman*.

The Sadeian woman (1979.) i *The Bloody Chamber* (1979.) tako su lice i na-ličje, ili teorija i fikcija istog problema: žanrovska razlika samo naglašava istu opsesiju ili isto nagnuće, pomalo kao kod Camusa (*Stranac i Mit o Sizifu*, od-nosno *Kuga i Pobunjeni čovjek*).

Ako je *The Sadeian woman* bio polemički tekst koji uspostavlja pornogra-fiju kao politički diskurs, te Sadea pretvara u dijagnostičara moći, *The Bloody Chamber* su fikcionalne prerade bajki²⁹⁸ u kojima želja, nasilje i rod postaju ključne narativne strukture.

²⁹⁶ Postoji i muški pandan istog mita, onaj od muževnosti, od kojeg pati i dobar dio francuskih autora još u 20. stoljeću, koji bi po drugim parametrima spadali u manjinske diskurse (od Gidea nadalje). Vidi *Povijest muževnosti* u 3 sveska, koje su uredili Alain Corbin, Georges Vigarello i Jean-Jacques Courtine, posebno *Histoire de la virilité*, sv. 1, *L'Invention de la viri-lité, De l'Antiquité aux Lumières*, Pariz, Points, 2015.

²⁹⁷ Angela Carter, *The Bloody Chamber and Other Stories*, uvod Kelly Link, Penguin Classics, Deluxe edition, 75-th Anniversary edition, 2015.

²⁹⁸ Ova zbirka od deset kratkih priča, koja je objavljena iste 1979. kada i *The Sadeian woman*, temeljena je na narodnoj predaji i bajkama. No njene bajke nisu inačice poznatih priča, ni „baj-ke za odrasle“, kako su ih predstavili u Americi, nego tradicionalne priče iz kojih je poku-šala izvući, kako sama kaže, latentni sadržaj, inspirirana i prevođenjem Charlesa Perraulta (1977.): bajku o Modrobradom („The Bloody Chamber“, koja je i najduža); „Ljepoticu i zvi-jer“ („The Courtship of Mr Lyon“, ali i „The Tiger's Bride“ koja se, za razliku od klasične verzije bajke, na koju se oslanja prethodna bajka, ovdje mijenja jer se junakinja pretvara u tigricu, prisposobivu partnericu, koja odbacuje masku čovjeka i prihvća svoju priro-du); „Mačka u čizmama“ („Puss-in-Boots“), koji podsjeća na *Seviljskog brijača* u kojem je mačka varalica; lik goblina iz germanske legende („The Erl-King“), kao „kralj vilenjaka“, personifikacija same šume (prisjetimo se Ivane Brlić-Mažuranić!), koji žrtve pretvara u pti-ce, kojeg zalutala djevojka ubija davljenjem vlastitom kosom, te se tako spašava; „Snow child“, priča koja podsjeća na posve izopačenu varijantu „Snjeguljice“; „The Lady of the House of Love“, koja se temelji na Trnoružici, ali i radijskoj drami *Vampirella* Angele Carter (1976.), te je više neka vrst vampirske priče nalik onima Anne Rice, nego bajka, jer je glavni lik transilvanijska vampirica koja zavodi mladiće. No posljednji u nizu je čista srca, te joj poljupcem zaliječi mjesto na koje se porezala. Mladić na kraju uspijeva otići, jer vampirica umire, a on se pridružuje postrojbi zbog izbivanja Prvog svjetskog rata. „The Werewolf“ je vezana za „Crvenkapicu“, pa, iako brutalna i kratka, nema seksualnih motiva: djevojčica

Obje knjige pokazuju što se događa kada žena shvati kako funkcionira seksualna moć. Ove bajke neprestano variraju isti Sadeov par koji se sastoji od naivne junakinje, posve u skladu s normativnim okvirom, i lucidne, strateški orijentirane žene. Presudna je razlika ipak u tome da Sade ne nudi nikakav izlaz iz ove strukture, dok je kod Carter on uvijek estetski trasiran, čak i kada jest ambivalentan.

Sama priča „Krvava odaja“, koju se krivo reducira na samo još jednu reaktualizaciju bajke o Modrobradom²⁹⁹, ili na njen feministički potencijal, istodobno je i mračno erotična i subverzivna. Ovo nije bajka „za odrasle“, ispolirana gotička priča, okrutna i strašna. Ona, kao, uostalom, i sve ostale priče u zbirci, tematiziraju i žensku seksualnost i želju iz ženske perspektive, što je i u znaku vremena, jer je 1979., kada je zbirka objavljena, u Velikoj Britaniji Margaret Thatcher izabrana za premijerku, kao prva žena na toj poziciji.

Ova je priča, kao i sve ostale, jedna vrst eksperimenta, pretvaranje poznatih motiva u priču o seksu, nasilju, ali i nasilnom seksu i smrti, iskorištavajući ono što u zametku postoji u izvorima. Carter bajke pretvara u platformu mogućeg, onoga što se moglo drugačije dogoditi. Preko bajki je iskoristila i utopijske fature (SF) i spekulativno mišljenje, pisala o kontroverznim idejama koristeći bajke kao „buffer zonu“ istodobno im dajući radikalnu misiju koja ih ne shematizira, nego pokazuje i užitak pisanja.

„Krvava odaja“ najavljuje gotičku atmosferu od samog početka, pa i kroz likove starijeg, bogatog francuskog markiza koji u dvorcu ima zbirku pornografskih grafika i slika mrtvih žena od Moreaua, Ensora i Gauguina, i najnovije markizove supruge tinejdžerice. Tijekom priče se saznaje da je on usmrtio tri supruge čije je leševe izložio u tajnoj sobi prepunoj bijelih ljiljana,

koja ide u posjet baki sretno vukodlaka kojem nožem odsiječe šapu. Jeziva lakonska priča se nastavlja jer se pred bakinom kućom šapa pretvara u ljudsku ruku s bakinim prstenom, što znači da je baka vukodlak, pa je kamenovana kao vještica, dok djevojčica naslijedi bakinu kuću i imovinu. „The Company of Wolves“ bliža je adaptacija Crvenkapice (koja je pretvorena i u film Neila Jordana), iako kombinira više uvodnih, prilično krvavih vinjeta iz kojih je jasno da je vuk zlo biće, utjelovljenje mesoždera. Djevojka i lovac se natječu tko će prije stići do bakine kuće. Ona pusti lovca da dobije okladu, on se pretvori u vuka i proždre baku. Djevojka uvidi, po bakinoj kosi koja gori u kaminu, da je vuk ubio baku, ali odbija osjećati strah, smije se jer zna da nije „ničije meso“, zavodi ga zaboravljajući gađenje, skida odjeću i završava u krevetu spokojno spavajući „među šapama nježnog vuka“, što je posve suprotno od Perraultove bajke u kojoj ju vuk proguta. Posljednja priča je „Wolf-Alice“, koja zaokružuje tročlani ciklus o vukovima i vukodlacima, ali i referencu na Crvenkapicu.

²⁹⁹ Vidi Maja Zorica Vukušić, „La violence dans le roman québécois contemporain : le cas d’Audrée Wilhelmy (*Les Sangs*) et de Paul Kawczak (*Ténèbres*)“ u: Bogdanka Pavelin Lešić (ur.), *Francontraste 4 : Conceptualisation, contextualisation, discours*, sv. 2, Mons, Éditions du CIPA, 2025:337-346.

što pomalo podsjeća na *legendu* o markizu de Sadeu. Najnovija markizova supruga, pak, vlastitu radoznalost plaća crvenim otiskom ključa na čelu.³⁰⁰ Ova gotička priča, posve u skladu sa žanrom, prepuna je opisa luksuza, bogatih, posve vizualnih interijera uronjenih u atmosferu francuskog društva s kraja 19. stoljeća i početka 20. stoljeća³⁰¹, koji se na neki način istodobno pretvaraju u apstrakcije. Kao da se, u negativu, opisuje povijest francuske književnosti, od Pétrusa Borela i njegovih *Imoralnih priča* (*Les Contes immoraux*, 1833.) do Musseta i Gautiera, od Baudelairea i Barbey d'Aurevillyja do Octavea Mirbeaua i Jeana Lorraina sa svojim *Gospodinom de Phocas*, *Očima* (*Monsieur de Phocas. Les Yeux*, 1896.) ili *Propos d'âmes simples* u kojima i sam Sacher-Masoch postaje lik, ili Rachilde s *Monsieur Vénus* i *La Marquise de Sade* ili Joris-Karla Huysmansa, sve posuto Maupassantovim uzusima kratke priče koji svijet pretvaraju u fatalno mjesto iz kojeg nema bijega. Ova precioznost pisma koja podsjeća na Parnasovce čini priče pomalo nalik artefaktima, gotovo shematičnim tvorevinama koje su ipak, prema autoričinim riječima, i *hommage* Colette u liku sedamnaestogodišnje bezimene junakinje u školskoj odori, koja pomalo podsjeća i na seriju romana o Claudine, koje je Colette pisala kao „ghost writer“ za svog tadašnjeg supruga, izdavača, kritičara i Henryja Gauthier-Villarsa, zvanog Willy, koji je mogao biti reklama za razvratnika, i to u *camp* gesti, ali i neka vrst predložka za neimenovanog muža u Carteričinoj bajci.

Sve su ove bajke prepune simbola, znakova, pomalo nalik Baudelaireu, kojeg je osobito voljela (kao i simboliste, nadrealiste i strukturaliste). Međutim, njeno bavljenje Sadeom nije zaiskrilo samo 1979.: ona je prethodno napisala dva romana od kojih prvi predstavlja „strojeve za želju“, podsjećajući na ulogu mehanike i stroja kod Sadea, dok je drugi doslovce uronjen u sadističko-mazohistički svijet (*The Infernal Desire Machine of Dr Hoffmann* iz 1972. i *The Passion of New Eve* iz 1977.).

Carter odbija navodnu problematičnost njene znatizjelje da otkrije muške fantazije o ženama, pa teoriji pridružuje „Polemički predgovor, Pornografija

³⁰⁰ Njegovu namjeru da joj odsiječe glavu u dvorištu, kako bi je kaznio zbog radoznalosti zbog koje je otkrila tajnu sobu, osujetila je majka (!) koja mu puca u glavu i omogućuje sretan završetak. Majka se pojavljuje nenadano, pomalo kao i lovac u „Crvenkapici“, da bi promijenila tijek njene sudbine. Ona, na kraju, postaje mlada udovica (koja je otvorila glazbenu školu na periferiji Pariza, a dvorac pretvorila u školu za slijepce), koja živi s majkom i slijepim ugađačem klavira. Jedino što je još podsjeća na nemilu epizodu je crveni trag ključa koji joj ostaje na čelu. Očita je i subverzija tradicionalnog obrasca jer junakinju spašava majka, a ne muškarac.

³⁰¹ U „Krvavoj odaji“ postoji transatlantski telefon, što upućuje na razdoblje i nakon 1930. godine, dok spominjanje Gustavea Moreaua i Odilona Redona, modnog dizajnera Paula Poireta, potvrđuju isto razdoblje, dok se, primjerice, „Gospa iz Kuće ljubavi“ odvija krajem Prvog svjetskog rata.

u službi žena“, dok u fikciji jasno naglašava da pasivnost nikada nije vrlina, napose kod žena: od Sadeove Justine kao figure ženskog mazohizma, kako je naziva, bez statusa i mjesta u svijetu, prepune samosažaljenja, do „Krvave odaje“ koja pokazuje da bivanje objektom želje znači definiranje pasivnošću, a sukladno tome, i takvo umiranje, od tuđe ruke. „Savršena žena“ završava ubijena. Neimenovana junakinja iz „Krvave odaje“ posve je nalik Justine, djeva u bijeloj haljini namijenjena žrtvovanju, no ona se mijenja i uspijeva pobjeći od sudbine. Uostalom, Carteričin markiz pomalo podsjeća i na Sadeovog diva i kanibala Minskog i njegov dvorac, sa svojom prostorijom za mučenje i zarobljenim djevicama. Od Perraultove poruke da se ženska znatiželja uvijek plaća (kao upozorenje na opasnosti povezane s rađanjem, u doba kada je mortalitet pri porodu, i djece, i žena uopće bio veoma visok), do Carter koja ovdje prepoznaje „tamnu stranu“ seksualnosti, sadizam, mazohizam i ludilo fatalne strasti.

Kako sama svoje bajke približava *artefaktima*, jasno je da će one biti prepune intertekstualnih referenci i aluzija. Gotovo je nevjerovatno koliko neimenovani markiz postaje parodija zlog razvratnika i estete, s bradom i monoklom, koji daruje cvijeće i *marron glacé*, citira Baudelairea i Sadea, sluša Wagnerov „Liebestod“, finalnu Izoldinu ariju iz opere *Tristan i Izolda* (1859.), puši Romeo y Julieta cigare, „debele poput dječje ruke“, a knjižnica mu je puna sadističke pornografije koju nadopunjava tamnicom s izmrcvarenim leševima i spravama za mučenje.

No Colette se provlači ovim stranicama i kroz sve one putene opise, mirise i okuse, od ljiljana, koji podsjećaju na pogrebnu atmosferu, mirišući na meso, sa stabljikama poput „raskomadanih ruku“, do kože i krvi. Markiz miriše na kožu, a onda se, na kraju, otkrije da je više puta spominjana „cuir de Russie“ mješavina oderane kože i izmeta.

„The Courtship of Mr Lyon“ i „The Tiger’s Bride“ su priče o metamorfozi, na temelju „Ljepotice i zvijeri“, osobito druga, u kojoj se junakinja pretvara u tigricu oslobađajući se tereta povijesti, ideologije, ali i biološkog kondicioniranja i esencijalizma.

Sve su ove bajke dosljedno krvave, natopljene leševima i seksom, te pomalo nalikuju Tarantinu, u smislu igre sa žanrovima (primjerice, *westerna*), koji koketira sa šundom da bi iz njega izvukao neku svoju, eklektičnu poetiku. U ovim varijacijama „Ljepotice i zvijeri“, Carter se posebno posvećuje opisu snježnih krajolika, ali i kože i krzna, podsjećajući pomalo na Sacher-Masochovu *Veneru u krznu*. Međutim, ova vrst putenosti pisma omogućuje čitatelju da ove priče čita i bez dekodiranja simbola, koncepata i referenci, pojačana aluzivnošću i laganim ironičnim odmakom, koji, uostalom, najavljuje preokret koji će uvesti s „Mačkom u čizmama“ („Puss-in-Boots“). Ova je

bajka najmanje „gotička“, te je samo mjesto radnje, Bergamo, ključ atmosfere na način *commedie dell'arte*, farse u kojoj seks postaje nalik skeču, na sagu, jer je u postelji lež Signor Pantaleonea, muža, koji je slomio vrat spotaknuvši se o mačku. Mačka koja ovdje postaje pripovjedač priču pretvara u retoričku vježbu, karneval pitanja i usklika, spletki i domišljatih rješenja, sve zaodjenu-to u onu felinijevsku atmosferu i prepoznatljivu talijansku lakoću.

„The Snow Child“, najkraća priča koja zauzima samo jednu stranicu, više podsjeća na romantičarsku poetiku, ili ono što Francuzi nazivaju *romantisme noir*, „crni romantizam“, jer ljubav i seks nužno vode u smrt.³⁰² No, nije riječ o bilo kakvoj smrti: djevojka strada od trna, što još uvijek nije njen kraj. Jer smrt nije ono najgore što se ovoj djevojci desi. Naime, grof siluje njen lež, nakon čega se tijelo rastopi u snijegu, ostavivši za sobom samo krvavu mrlju, crno pero i ubranu ružu. Ovu su bajku, kao splet silovanja i seksualnog suparništva odnosno ljubomore koja završava ubojstvom, braća Grimm odlučili izostaviti iz svog izdanja bajki zamijenivši je prihvatljivijom inačicom. Posljednja priča, „Wolf-Alice“, povratak je u gotičko, ponovno utemeljeno i na davnoj priči koja je predložak „Crvenkapici“ („De puella a lupellis servata“, 11. stoljeće) i na Lewisu Carrolu. U dvorcu vojvode-vukodlaka živi divlje dijete, koje časne nisu uspjele „civilizirati“. Dijete s vremenom uviđa da je čovjek, odnosno žena, te razvija suosjećanje prema Vojvodi kada ovaj biva ranjen: ona mu, bez imalo gađenja, liže krv i prljavštinu s lica, podsjećajući i na „The Lady of the House of love“ i na „Tiger’s Bride“.

Zbirka *The Bloody Chamber* nije tek skup disparatnih priča, jer je unutrašnja spona osigurana *lajtmotivima*, ali i formom kratke priče koja, za Carter, kako tvrdi u intervju nakon izdavanja knjige, nije minimalistička, nego upravo rokoko, komorna glazba, a ne simfonija. Makabrična morbidnost zbirke naglašava povezanost zbirke s gotičkim hororom i Edgarom Allanom Poeom³⁰³.

Carteričine bajke ipak idu i protiv tradicije gotičke fikcije, jer su joj protagonistice često snažne, seksualno emancipirane, ali smještene unutar tradicionalnih okvira bajke, gdje su žene ranjive i pasivne po definiciji. Preispitujući arhetipove i stereotipove ženskih uloga (primjerice, majka je u bajkama često

³⁰² Iako korijene vuče iz više narodnih priča, ova je priča možda najkrvavija. To je priča o grofu i grofici od kojih on, zbog snijega na tlu, a onda i rupe u snijegu ispunjene krvlju i gavranu, poželi dijete upravo takve puti. Želja mu je uslišena, jer uz cestu susreću djevojku kojoj grof posvećuje značajnu pažnju, na nezadovoljstvo grofice. Grofica naredi djevojci da ubere ružu, ona se ubode na trn i umre, što je tek uvod u strahote koje će joj se dogoditi.

³⁰³ Neki Carterovo pisanje povezuju s magičnim realizmom, ponajviše zbog uvođenja nadnaravnih elemenata u relativno realističnu priču, no ovo nam se tumačenje čini površnim, jer se zadržava isključivo na tematskoj razini, bez ikakvih pojašnjenja upotrebljenih pojmova.

odsutna, a u „Krvavoj odaji“ upravo ona spašava kćer), Carter tematizira i ljubavne odnose, i brak, i žensku seksualnost, te osobito njihovu nasilnost, destruktivnu i neuravnoteženu prirodu. Međutim, Carter koristi gotičko da bi likove i događaje, uvijek „veće od stvarnosti“, pretvorila u simbole, ideje, strasti, kako kaže autorica, gdje su predmeti artefakti koji postaju anticipacija, indikatori sudbine (krvavocrveni okovratnik kao vjenčani dar u „Krvavoj odaji“). Međutim, Carter iskorištava gotičko i da bi pokazala, ali i izvrnula rodno strukturirane narativne obrasce, te seksualnost povezala s kanibalizmom, koja je još od antike prisutna u interpretacijama ljubavi, iako markizovo sakaćenje junakinje naglašava da je žensko tijelo ipak primarno objekt.

„Krvava odaja“ je i prilika da Carter uvede promišljanja o umjetnosti i stvaranju, ali iskosa, jer je markiz i umjetnik koji izlaže tijela svojih supruga kao umjetničke predmete. Rođen je kao umjetnik u trenutku kada ih krene ubijati, a svaka je nova supruga u nekom smislu i muza.³⁰⁴ Nova je supruga markiza privukla upravo svojim umjetničkom darom, sviranjem klavira, no on je, posve u skladu s patrijarhalnim shvaćanjem, kao umjetnik najprije pretvara u muzu, a onda nastoji uklopiti u niz leševa i slika prethodnih žena. Njena je individualnost tako žrtvovana kako bi se podredila njegovom estetskom sustavu i uopće tradicionalnoj književnoj tradiciji.

Ključna je, osobito kao poticaj za ovu knjigu upravo ova pukotina, ili liminalno područje koje se rastvorilo između dva Carteričina teksta, teorije i fikcije, u srazu pornografije i bajke.

Ako esej tvrdi da pornografija može razotkriti istinu o moći, fikcija preuzima pornografske motive, ali ih *rekodira* kroz *bajku*, *mit* i *gotiku*. U ovom međuprostoru fikcija je ta koja omogućuje mnogostruka, višeznačna kodiranja koja se ne mogu bez ostatka pretvoriti u narativ bilo koje teorije.

Naime, Carteričina interpretacija Sadea proglašena je optimističnom, pa su autorice poput Deборе Cameron ili Lauren Berlant postale njen korektiv u smislu da su iscrtale granice tzv. emancipacijskog narativa.

Jer, gdje bi Carter trebala biti problematična? U svojoj ključnoj tezi koja je istodobno i njezina slabost. Carter tvrdi da će žena koja razumije strukturu moći moći prestati biti žrtva. Odatle toliko spominjani optimizam njene interpretacije, ponajprije u eseju. No problematičnost ove teze lako je raskrinkati jer razumijevanje nije emancipacija, kao što ni djelovanje ne podrazumijeva promjenu strukture, nego upravo bolno ukazuje na vlastitu ograničenost.

³⁰⁴ Možda se Carter sjeća Thomasa De Quinceyja i njegova tri eseja „On Murder Considered as one of the Fine Arts“ (1827.), „Pisma gospodinu Northu“ (1839.) i „Postscript“ (1954.), koji se satiričkim tonom, ali i izriječkom, pozivaju na Swifta.

Debora Cameron³⁰⁵ iz lingvističke perspektive feminizma uvodi korektiv jezika i tzv. lažne subverzije, odnosno kritiku tzv. diskurzivne emancipacije jer promjena jezika i narativa ne jamči promjenu materijalnih odnosa moći. Stoga, iako priče iz *The Bloody Chamber* daju glas ženama, taj glas često ostaje zatočen unutar istih hijerarhija želje: ako žena bira transgresiju, ona bira unutar okvira koji je već seksualiziran i hijerarhijski, odnosno, Carter bi rekla da zamjenjuje simboličku subverziju stvarnom promjenom.³⁰⁶ Sadeova Juliette tako ima diskurzivnu moć, vlada narativom, no ona funkcionira unutar hijerarhija koje redistribuiraju nasilje, ali ga ne ukidaju. Cameron upozorava da je govor moć samo ako struktura sluša.

Lauren Berlant, u svojoj knjizi o onome što ona naziva okrutni optimizam³⁰⁷, kao vezanost za ideale koji nas sprječavaju da bolje živimo, uvodi korektiv želje. Kod Carter ideal svjesne, seksualno emancipirane žene može postati nova normativna zamka, što samo postaje novo discipliniranje. Iz tog gledišta i *The Bloody Chamber* promiče emancipaciju žene kroz ekstreme, prijelaz preko granica i transformaciju. Berlant ukazuje na to da većina subjekata ne može ili ne želi živjeti na rubu, te time Carteričin model pretvara u elitistički, u smislu da je dostupan samo onoj ženi koja je po definiciji „iznimna“³⁰⁸. Ako je Justine vezana za ideal sigurnosti (koji proizvodi patnju), a Juliette uz ideal autonomije (koji proizvodi izolaciju i cinizam), prema Berlant, i vrlina, i transgresija mogu postati oblici „okrutnog optimizma“.

U ovakvoj, tabličnoj konstelaciji, Carter vidi laž vrline, te kritizira pasivnost, a Cameron vidi laž diskurzivne moći, a kritizira simboličku subverziju, dok Berlant vidi lažnu emancipaciju kroz želju, a kritizira apologiju individualizma koja pojedinca shvaća kao heroja.

³⁰⁵ Vidi Sarah M. Henstra „The Pressure of New Wine: Performative Reading in Angela Carter’s *The Sadeian Woman*.” *Textual Practice* 13, no. 1, 1999: 97–117. Vidi i Hera Cook, „Angela Carter’s *The Sadeian Woman* and Female Desire in England 1960–1975.” *Women’s History Review*, sv. 23, No. 6, 2014: 938–956.

³⁰⁶ Teze iz *Bloody Chamber* mogu se usporediti i sa zbirkom priča koju je uredila u kojoj sudjeluju: Elizabeth Jolley, Leonora Carrington, Rocky Gamez, Bessie Head, Jane Bowles, Katherine Mansfield, Suniti Namjoshi, Colette, George Egerton, Frances Towers, Ama Ata Aidoo, Grace Paley, Andrée Chedid, Angela Carter, Djuna Barnes, Vernon Lee, Jamaica Kincaid i Luo Shu. (Vidi Angela Carter, *Angela Carter’s Book of Wayward Girls & Wicked Women, An anthology of stories edited by Angela Carter*, London, Virago Press, 2016.)

³⁰⁷ Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, Duke University Press, 2011.

³⁰⁸ I Merteuil iz Laclosovih *Opasnih veza* može se uputiti ista kritika budući da ona jasno kaže u svojoj autobiografiji-manifestu da je rođena da bi osvetila svoj spol i da bi zavladała muškim. Ova osveta ima dimenzije općeg zahtjeva koji bi se mogao činiti „proto-feminističkim“ da se gđa de Merteuil može riješiti svog aristokratskog prezira prema ostalim ženama. To je proturječje između zahtjeva za iznimkom i univerzalne reference na koju se poziva, koje nisu riješili ni Sadeovi ženski likovi. Vidi Delon 2013:244.

Tako je Carter, ne zbog svojih teza, nego upravo zbog svog položaja između postala i nama poticajna lektira, jer je ona u limbu između Sadeovih brutalnih dijagnoza i suvremenih sumnji u emancipacijske narative uopće. Od pokušaja da teorijski domisli Sadea kao razbijača iluzija do fikcionalnih pokušaja da zamisli što dolazi nakon destrukcije, Carter pokazuje da promjena narativa nije dovoljna, jer emancipacija kroz želju može postati novi kavez.

Tako je Angela Carter nužna, ali ne i posljednja riječ Sadeovog odnosa prema ženama, jer već poznati korektivi postavljaju pitanje ovakve slobode i njene cijene, te moguće normativizacije upravo tog i takvog prostora želje.

Carter, uostalom, tvrdi da sva pornografija proizlazi iz mita (2023:6), što povezuje s problematičnom tezom da se seksualni život time miče iz svijeta i samog osjeta, odnosno da ne utječe na njihove živote (2023:9). Naime, nije riječ samo o gubitku privatnosti, dezindividualizaciji, anonimnosti, riječ je o tome da seks sam nije nešto što po definiciji može zadovoljiti pojedinca.³⁰⁹

Tako, po Carter, u pornografiji nema želje, jer je seks bit, jedina funkcija likova (2023:14), dok joj je jezična struktura umirujuća, sva u ponavljanju i nekoj vrsti „cerebralne nezasićenosti“ (2023:15). Međutim, njena „obuzimajuća priroda“, koja apelira isključivo na čula i osjete („sensationalism“), približava je propagandi. Za Carter je pornografija „propaganda za jebanje“ (2023:17). Ona vrsta veoma jednostrane potrage za užitkom kao „metafizičkom potragom“, gdje funkcionalizam, „utilitarnost teksta“ prinuđuje tekst na „lažnu jednostavnost bajke“, odnosno „apstraktnost puti vodi u mistifikaciju puti“ (2023:18). Pornografija tako uvijek ima i reakcionarni element (jer „drži seks na svome mjestu“, „ispod tepiha“ 2023:20), pa ona ima i posve pozitivan učinak kao „satira ljudskih pretenzija“ (2023:18).

Naravno, uvijek je pitanje pogleda, jer pornografija može biti shvaćena kao metafora seksa koju pornograf nastoji suzbiti (2023:19), pa i kao mjesto preispitivanja vlastite seksualnosti.

No prema Carter, Sade promiče pravo žena na seks, „agresivni, tiranski i okrutni“, slobodnu seksualnost za žene, što je po njoj bila rijetkost za ono doba (2023: 41), kao i pravo da „fuck their way into history and, in doing so, change it“ (2023:31). Njegov „apsolutno seksualizirani pogled na svijet“

³⁰⁹ Nije za zanemariti njena primjedba koja ističe da Sade poznaje ženski užitak i organ koji omogućuje užitak (klitoris), dok stotinu godina kasnije, Sigmund Freud, po njenim riječima, odbija uvidjeti da je u tome cijela tajna, što ponovno ističe ulogu „društvenih granica znanja [koje] se šire u nekim područjima i sužavaju u drugima zbog povijesnih sila“ (Carter 2023:12). Vidi i Catherine Malabou, *Le plaisir effacé, Clitoris et pensée*, Pariz, Éditions Payot & Rivages, Bibliothèque Rivages, 2020.

znači da će i žensku seksualnost promatrati iz političkog, a ne moralnog kuta (2023:31), dok će njegov pogled na užitak ostati intelektualan, a ne senzualan (2023:32). Doduše, i ona poseže za psihologijom kada zatočeništvom objašnjava preobrazbu njegovog duha od libertinstva i puti do seksualnog zlostavljanja, uz tezu o tome da bi zločin i zločinaštvo bili „neka vrsta svetačkog samosavladavanja, apsolutno odbacivanje licemjerstva“ (2023: 38).

Njena je teza da je Sade „stavio pornografiju u službu žena, ili je, možda, dopustio da je proguta ideologija koja nije neprijateljski orijentirana prema ženama“ (Carter 2023: 42).

Justine kod Carter (2023:55) postaje metafora za represiju, „represiju seksa, bijesa i njenog vlastitog bijesa“, represiju koju zahtijeva kršćanska vrlina. No njena seksualna apstinencija, nijekanje vlastite seksualnosti je ono što je čini značajnom u vlastitim očima. Čast joj počiva u genitalijama, kako kaže Carter, jer je to način da hrani vlastito samopoštovanje, a upravo optovana silovanja koja preživljava (i tijekom kojih, u deset godina, nikada ne zatrudni) način su da obnovi svoje djevičanstvo. No ona je jednako apatična kao i libertinci, ona se ne ljuti, ne izaziva, pa je njena vrlina, po Carter (2023:61), egocentrična kao i porok libertinaca. No patnja je srž njenog postojanja (Carter 2023:86).

Juliette je, pak, prema Carter (2023:116), sličnija stvarnim ženama od Justine jer se izvještila u „realpolitik“, ona je prava „Cosmopolitan girl“ (2023:117), poduzetna, uspješna zločinka u financijama i seksu, karijeristica koja „skriva svoju pravu subverzivnost: njen entuzijazam za sisteme, organizaciju i samokontrolu skriva njeno nagnuće entropiji, ponovnoj uspostavi prvotnog kaosa, njenoj strasti prema vulkanima“ (2023:118). Nesmiljena je prema svima, i sebi, oskvrnjuje sve, pa i sebe. No ona jest prava žena 18. stoljeća i prosvjetiteljstva jer napreduje, usavršava se obrazovanjem, pa makar i u zločinu. Ona je „bougresse“, žena muških i nezasiitnih apetita (2023:119) – ovo bi, možda, mogla biti i Sadeova „fetiš-riječ“, kao što je Proust imao „tante“, jer se pojavljuje kao signal, i u *Filozofiji u budoaru*, i u *Juliette*, povlačeći za sobom i svoju veoma zanimljivu etimologiju.

No Juliette, za razliku od Justine, postaje i majka, iako najprije napušta, a na kraju i ubija kćer, koju je rodila samo da osigura svoju poziciju nasljednice grofa de Losangesa. Glavna je Carteričina teza o Juliette da je ona odabrala seksualnost kao terorizam kao način života (2023:119). Umjesto majčinstva odabrala je dominaciju, no ona, za razliku od sestre, pronalazi „majku“, Durandicu koja je sušta suprotnost svemu razumnom, kao neka vrst suvremene Kali, kako ju opisuje Carter, dok nama prije pada na um Harpija.

Za Carter (2023:90) su obje sestre „prije opis tipa ženskog ponašanja nego model ženskog ponašanja“, a oba romana „mračne bajke“ (2023:91).

No, Carter identificira i glavno proturjeđe Sadeove poetike koje on nikada ne rješava:

Pojam prirodne sklonosti poroku je ključna za Sadeovu psihologiju; porok je urođen, kao i vrlina, ako su društveni uvjeti nepromijenjivi. Ova psihologija stege izravno povezuje njegovu fikciju s crno-bijelim etičkim svijetom bajke i basne; u sukobu je s njegovom često izlaganom općom teorijom moralne relativnosti, da dobro i zlo nisu ista stvar u svakom trenutku i na svim mjestima. Stoga njegovi likovi predstavljaju moralne apsolute u svijetu u kojem ne postoje moralni apsoluti. (Carter 2023:93)

I ma koliko se čini apsurdnim, čak i Sadeova opsesija skatologijom u njegovim romanima logičan je nastavak ove priče jer se izmet snagom volje pretvara u nešto drugo, u postelju od ruža³¹⁰. Užitak proizlazi iz činjenice da libertinac zna da je prevladao gađenje, abjekciju pukom snagom volje te se time, na neki način, oslobodio neminovnosti stvarnosti. Takvo je oslobađanje od stvarnosti njima pojam slobode (Carter 2023:173), kao što je „sveta drama“ Sadeovog orgazma dokidanje sebe i uskrsavanje tijela koje prestaje biti ljudsko. Treba se umrijeti u mukama i bolno vratiti iz smrti, u grčevima strašnog užitka (Carter 2023:176).

Možda je Julietteina deviza previše puta spominjana, ali ne škodi je se prisjetiti: „Prošlost me ohrabruje, sadašnjost me elektrizira, budućnosti se baš ne bojim [...]“.³¹¹

³¹⁰ O ružama i trnju u Sadeovom djelu vidi 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.

³¹¹ Sade, *Histoire de Juliette ou les Prospérités du vice* u: *Œuvres*, III, Pariz, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998:1257.

Sadeova „neozbiljnost“?

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

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

Car aucun contrôle possible.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Romani o sestrama na prvi pogled prije nalikuju pikarskim romanima³¹⁴: sestre se, kao marginalke, same bore da prežive u svijetu, a nezakonito podrijetlo funkcionira kao metafora isključenosti još u pikarskom romanu. Njihova priča napreduje „serijalno“, nizanjem (parataksom, Villancourt 1994:7), te njihove priče imaju odlike otvorenosti forme tipične za žanr – Justineine i Julietteine pustolovine su se mogle nastaviti u nedogled do ključnog trenutka smrti odnosno „meteorskog nestanka“. Sekvencijalnost dokida kauzalnost unutar pustolovnog niza, neutralizira progresiju naracije koju nadilazi samo protagonist, koji jedini osigurava koheziju jukstaponiranih elemenata. I izvorni je *pícaro* okružen stereotipnim, tipiziranim figurama koje ilustriraju društvene diferencijacije, ali i simboličke, kulturne i ekonomske različitosti.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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, urlicama, 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 jadnim 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 drami 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: *Ceuvres complètes du Marquis de Sade*, sv. 15, *Théâtre*, sv. 3, 480 u: Dangeville 1999:298.

³³⁶ *Ceuvres 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 *Ceuvres 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 zastarta 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, dramtizirajući 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 kaudenci, 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 Camprea 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 dosezanju 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)

Što čitateljica traži u Sadeu, ako ne užitak? Lutci i igračke

(glazbena sugestija: Klaus Nomi, *Cold song*)

PANDARUS In good troth, it begins so.
Love, love, nothing but love, still love, still more!
For, O, love's bow
Shoots buck and doe.
The shaft confounds
Not that it wounds
But tickles still the sore.

These lovers cry "O ho!" they die,
Yet that which seems the wound to kill
Doth turn "O ho!" to "Ha ha he!"
So dying love lives still.
"O ho!" awhile, but "Ha ha ha!"
"O ho!" groans out for "ha ha ha!" – Hey ho!

(William Shakespeare, *Troilus and Cressida*, III, 1) (63)

I desire so not to deny desire's
intransigence. [...] Love grows in some
way closer to withdrawn theology.
The Deists' orb drops below Ankerdine.
(Geoffrey Hill, "The Orchards of Syon", LV, 2006: 249)

Sensuous is not sensual, but such knowledge
increases with sensuality – *psst psst* –
hissing and crying out, the final throes.
Messaline – FRÉNAUD – *la vulve*
insomnieuse – ever-working valve-part
unsightly, blood-gravid.
(Geoffrey Hill, "The Orchards of Syon", LVII, 2006: 250)

Namjerna dvosmislenost naslova u drugom dijelu „ako ne užitak“, ova negacija koja može i ne mora biti negacija trebala bi ukazati na klizavi teren onoga što danas može iz Sadea izvući čitatelj onkraj pornografije, ali i filozofije.

Ako je već usporedba Sadeovog stvaralaštva i njemu suvremene glazbene produkcije pokazala podudarnosti u provociranju norme (izazivanju društvenih i moralnih tabua, odnosno harmonijskih i dramatskih kontrasta koji pomiču formalne granice), emocionalnom intenzitetu (kroz ekstremne scene strasti i konflikta odnosno naglašene dramatske kontraste i emocionalne eskalacije u operi) i estetskom prijelazu (iz klasičnih filozofskih okvira prema nečemu što su neki prozvali radikalnom slobodom ili prijelazom iz klasicizma u rani romantizam), tema „koristi“ Sadea sama po sebi predstavlja problem.

Jer, zašto se danas uopće očekuje da nas nešto uvijek mora nečemu naučiti? Učimo o nužnosti „boljitka“, poboljšavanja sebe, zdravlju, ishrani, vježbanju, orašastim plodovima, super bobicama i promjenama uvjerenja o svinjskoj masti ili nečem trećem. Zašto bismo uopće, čitajući fikciju, i to autora koji se ne može više udaljiti od stvarnosti, željeli pretvoriti u tzv. stvarnosnu prozu, ili, u najgoroj varijanti, u „self-help“?

Ako seksualnost ostavimo po strani, te pokušamo čitati seks koji Sade uprizoruje, i to je već problematično, jer uvijek vjerujemo da znamo što je seks. Uostalom, za to imamo i dovoljno razloga, jer pripada našem tijelu i nama samima, jer ga i sami upražnjavamo i svi vjerujemo da smo „dobri“ u njemu, što god to značilo.

Jer, i tijelo, i seks, prekriva mnoštvo diskursa, više nego naša odjeća. Varirajući vlastiti opis tijela ili seksa uvijek u odnosu prema drugome, muškarac postaje (ili misli da postaje) muževniji kada je okrenut ženi, a žena ženstvenija kada je okrenuta muškarca, no samo se ponovno predajemo cirkularnom mišljenju, bilo ono feminističko, *queer*, filozofsko, sociološko ili pjesničko, ili, na drugoj strani, tek horoskopu i psihološkim testovima na društvenim mrežama. Na kraju se sve svodi na pitanje estetike (i dvojbene sveprisutne kategorije ukusa). I bez svijesti o povijesti i politici seksa kao kategorije, nije li to pomalo kao da pucamo sebi u nogu prije maratona?

Ako se prisjetimo već navedenog Curvalovog citata iz 23. dana Sodome, koji, na vojvodinu tvrdnju da je čovjek zagonetka, odgovara da je upravo to nagnalo jednog veoma učenog čovjeka da kaže „da ga je bolje jebati nego razumjeti“³⁸⁰, možda bismo mogli analogno reći da je možda bolje voljeti, nego poznavati nešto što je veće od nas.

No banalno ponavljanje teze o hiperseksualizaciji društva koja, pak, znači pobjedu seksualnosti nad seksom, odnosno njegovo brisanje, lako se pretvori, u nedostatku mogućnosti domišljanja, u seksološku temu. Tablice

³⁸⁰ Markiz de Sade, *Osons le dire*, misli odabrao J.-J. Pauvert, Pariz, Les Belles Lettres, le goût des idées, 1992:55-56.

i statistike su zanimljive, ali nam ne pomažu u dokučivanju onoga o čemu govorimo. Književnost, riječi, upravo zbog famoznih „rupa“ (*leerstellen* R.V. Ingardena), možda mogu barem malo utješiti, ako ne dokučiti. Jer, neobično je da ljudi shvaćaju što znači kada netko kaže da je seks bio odličan, jer ništa u ovoj izjavi nije ni očito, ni jasno. U tom trenutku susreta, to su vlažnosti koje se izmjenjuju, mirisi kojima odišu tijela, izvjesni podudarni i nepodudarni ritmovi, zvukovi... I to u „uspješnim“ trenucima. Uvijek različito, a uvijek isto. Neki bi rekli i mehanika. Neki drugi, romantika.

Iz svih ovih svima poznatih varijabli, često se pribjegava fantazmi, maštanju koje ostavlja želju netaknutom, jer ona uspješno izbjegava i stvarnost, i odgovornost. Iz istog razloga nastaju i izvjesni sentimentalizam, i izvjesna pornografija, kao sigurne reprezentacije koje nemaju mirisa, koje se mogu „isprogramirati“ i uspješno izvršiti. I iako se predstavljaju kao suparnici, oni su dvije strane iste medalje. Danas bi, u vrijeme „life coachinga“ rekli, nužna higijena za mentalno zdravlje (iako mislimo da time nikome ne činimo uslugu, ni zdravlju, ni seksu). Mogućnosti *cyber* svijeta (od OnlyFansa nadalje) su neizmjerne, no vrijeme bodrijarovske zlokobnosti (najavljene i u njegovim *Cool memories*) je davno prošlo. I stvar se ne svodi na žaljenje za „dобрim starim vremenima“, ne samo zato što su logički nemoguća, nego i zato što nikada nisu postojala, a ona koja jesu, barem ih se manjinske skupine i žene sjećaju kakva su bila. I Sade, i Bataille čine se danas jednostavno „previše“: previše dramatični, previše subverzivni/transgresivni/pretenozni/preciozni, pa i suviše katolički obojeni, od nasilja do Erosa-Thanatosa. Još jednom samo lakonski zaključujemo da je seks stvar glave, a ne tijela, pa ovo potonje ponovno gubi. I ne treba nam ni Lacanovo upozorenje o superegu koji se svodi na imperativ uživanja³⁸¹ koji hedonizam proglašava despotizmom.

Ako se, po Foucaultu, od kršćanske pokore do danas, seks svodi na priznanje, ispada da bi, malo forsirajući stvar, Alfonso Maria de' Liguori, svetac rođen u Napulju, koji je Sadeov suvremenik, i ovaj potonji spadali, u ovom slučaju, u isti skupinu jer izvlače seks iz privatnosti u javnost, te ga pretvaraju u objekt spoznaje, moći, bilo crkve ili libertinaca. To ne znači da izjednačavamo njihove uvide, niti ih stavljamo zajedno. To samo znači da ih ujedinjuje ista paradigma koje se nismo riješili. Ili jednostavnije: zašto je tabu uvijek ono o čemu neprestano tračamo, zašto posežemo za nesvjesnim ako govorimo o nečemu što nas gleda sa svakog ekrana?

Foucault možda predočuje „fikcije“ povijesti, ali, dao je niz plodnih pretpostavki za promišljanje. Prva je, u okviru ove teme, da se kod Foucaulta

³⁸¹ „Superego je imperativ naslade (jouissance) – *Uživaj!*“ (Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XX: Encore* (1972-1973), Pariz, Seuil, Points, 1975:11.)

seks uvijek *konstruira*, iako prepoznaje i fizičke temelje koji kao da nemaju dubinu, kao da je riječ o materijalu, a ne formi. Ako sve ovisi o tom konstruiranju, odnos prema svijetu sve je manje kontemplativan, a sve više tehnički, odnosno, jednostavnije rečeno, ljubav se vodi, a ne prihvaća. Kao da smo, u srazu s dispozitivom, težinu stavili na neku vrst „činjenja“, tehnike, produkcije, odnosno kao da se s „biti“ nekako prelazi na „imati“.³⁸²

Iako i Sade, a kasnije i Bataille, erotizam shvaćaju u okviru dijalektike humanog i bestijalnog (od dlaka, čija priča počinje s Aristotelom, nadalje), možda bi skrivanje odnosno razotkrivanje bilo prije impuls intimnog, a ne bestijalnog. Ma koliko možda nekima životinjski ključ bio napaljiv, ono što se smatra željom za posjedovanjem (a onda nekima i za razaranjem) prije bi bila možda i nesvjesna zaprepaštenost činjenicom da više ne vladamo sobom. Kao da smo zapanjeni uzbuđenjem koje tako suvereno prevlada, bez ikakvog napora, kao usprkos svemu, nekim obećanjem nježnosti koje je možda nasilnije od samog nasilja. Možda je zato lakše govoriti o radnjama? „À la fin de l'envoi, je touche“, rekao bi Cyrano de Bergerac (Čin 1, scena IV).

No što je na djelu u samom činu, onkraj misli? Kako kaže Shakespeare, „O“ se pretvara u „Ha!“, odnosno „Ah!“ Riječi se pretvaraju u hropac, oči „izvrću kao u agoniji“³⁸³, lice odaje divlju žestinu i popuštanje napetosti nalik smrti (problematičnom pojmu „male smrti“). Baudelaire u *Fusées* ne identificira ekstazu, nego jednu vrst raspadanja, pa će tvrditi da seksualni čin prije nalikuje „mučenju ili kirurškoj operaciji“³⁸⁴ u kojima nema smiješka, postoje samo „operator“ i „subjekt/pacijent“, koncentracija, konvulzija i grimasa. Bataille ponavlja isto sa ženskim licem koje tijekom čina nalikuje na „bolest“, „analognu psećoj bjesnoći“ (Bataille 2011:117). Jedini zaključak u ovim koordinatama jest Baudelaireov (koji nastavlja Sadeovo razmišljanje), da je jedino i vrhunsko zadovoljstvo (sladostrast, rekli bi naši) u ljubavi u izvjesnosti da se čini zlo (Baudelaire 1908:78). Tako je najveće zadovoljstvo drugome pružiti užitak, ali i patnju, jer ga držimo pod kontrolom.

Uostalom, pored Sadea, ni Rousseau ne promiče mnogo drugačije shvaćanje kada utvrđuje ključnu razliku između žene i muškarca u okviru *post coituma*, te izvodi zaključak da je jedan „aktivan i snažan“, a drugi „pasivan

³⁸² Iako Foucault na više mjesta prokazuje ovu praksu („volje za voljom“?), izlazak iz Foucaultovih koordinata, prema nama, najbolje pokazuje Jean-Luc Nancy (*L'Il y a' du rapport sexuel, Sexistence i La Jouissance, Questions de caractère*, s Adèle Van Reeth, Pariz, Plon, 2014).

³⁸³ Aristote, *Problèmes*, IV, 1, 876a, Pariz, Les Belles Lettres, prijevod Pierre Louis, 2002:80 u: Comte-Sponville 2012.

³⁸⁴ Charles Baudelaires, *Fusées*, u: *Journaux intimes*, u: *CŒuvres posthumes*, 1908:87.

i slab“, jedan mora „htjeti i moći, a dovoljno je da se drugi malo opire“³⁸⁵, što muškarca pretvara u ženskog gospodara.

Nema fuzije, ni „polovica“ – iluzija para kao mljevenog odreska, pol-peta ili ćufti, kako vam drago, morat će pričekati. Po Laclosu, ili Proustu, nema ni komunikacije, tek samoljublje ili ljubomora. No možda je šansa u vremenu, ako prihvatimo hipotezu da se u paru tijekom vremena samo sve više otkriva nesvodljiva drugost drugoga, koja nije žalopojka nego šansa da se uvidi da nikad čovjek nije sjedinjeniji nego u trenutku kada prepoznata da mu drugi izmiče.

No kod Sadea nema parova. Sestre nikada ne nalaze par (čak i kada se administrativno vežu brakom kao Juliette), dapače, one i kao sestre ne funkcioniraju solidarno. No one konzumiraju, svaka svoje, odmah i sada, i uvijek iznova. Želja je neutaživa, za samosažaljenjem ili vladanjem. Ako ostavimo moral po strani, ponovno je sve stvar estetike. Ako se više razlikujemo po *coitusu* nego po *cogitu*, treba odlučiti između „Oh!“ i „Ah!“ s početka.

Jer, „grčka riječ *phallos* se na latinskom kaže *fascinus*“, kako kaže Quignard³⁸⁶. Fascinirati podrazumijeva i šarmirati, i zaslijebiti, i privlačiti, i paralizirati, i zavoditi i podjarmiti, odnosno „fascinacija je percepcija mrtvog kuta jezika“, kako nastavlja. I želja fascinira (Quignard 1994:74), ne spolovilo, organ, nego seks kao funkcija, ne sposobnost, ni instinkt, nego pulzija.

Nije ovdje riječ ni o nagosti, jer ona nije stanje, nego događaj: „ona pripada vremenu i povijesti, a ne biću i formi“ i „uvijek je svlačenje ili otkrivanje, nikada stabilan oblik ili posjedovanje“, što znači da ju je „teško shvatiti i nemoguće zadržati“ (Agamben 2009:92). Kao da ni nagost ne može zadovoljiti pogled koji neprestano traga dalje (2009:93), onkraj nje same, osuđujući nas sve na jedini mogući odnos s njom, *striptease*, koji podsjeća na začudni manjak ekspresivnosti tijela i naglašava značajnu nadmoć lica (Agamben 2009:125) u tom drskom izlaganju nagog tijela pogledu. Prema Agambenu (2009:126), „skandal“ suvremenog pogleda jest upravo ova preobrazba funkcije lica koje gleda ravno u kameru, te otkriva samo da više nema tajne, samo prikaz, „čisto izlaganje“.

Kao da su i neki filozofi podlegli nekoj vrsti fascinacije, kao da se i boje seksa kao nečega mračnog, nejasnog u nama, jer, suviše je ovdje nereda, požude, suviše zaslijepljenosti, suviše egoizma, suviše pohlepe, svaka-

³⁸⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, Pariz, GF-Flammarion, 1966:466.

³⁸⁶ Pascal Quignard, *Le Sexe et l'Effroi*, Pariz, Gallimard, 1994, rééd. Folio, 2011:11. Vidi poglavlje III („Le fascinus“)

ko suviše nasilja, ali i suviše gluposti³⁸⁷. Nije čudo da je Sade upravo dijete prosvjetiteljstva.

Drugi dio podnaslova „lutci i igračke“ odnosi se u najširem smislu na instrumentalizaciju drugoga, i žene, i muškarca, u Sadeovim romanima, pa tako i na obje (!) Sadeove sestre – odakle „lutak“, kao referenca na klasični roman Pierrea Louÿsa, *Žena i njen pajac* (*La Femme et le pantin*) koji je i slobodno ekraniziran³⁸⁸, ali i na još jednu praksu koja je danas odraz tzv. zdravog odnosa prema seksu, a u prošlosti je bila kažnjavana kao problematična aktivnost i grijeh: masturbacija.

No, da bi se došlo do „lutaka“, najlakše se prisjetiti jedne legendarne definicije seksualnosti, koja je istodobno i filozofski posve rigorozna, i smiješna, možda upravo zbog toga što u njoj ima nešto, pa je time i smješnija: riječ je o Kantovoj definiciji seksualnog odnosa u kojoj on kaže da je seksualni odnos (*commercium sexuelle*) recipročna uporaba organa i seksualnih sposobnosti koju ljudsko biće vrši nad drugim ljudskim bićem³⁸⁹.

Prva je asocijacija Bergsonova veoma citirana definicija komičnog, da je to mehaničko „nalijepljeno“ na živa bića³⁹⁰. Ponekad i konceptualno „zalijepljeno“ na živa bića može nasmijati. To ne znači ni osudu mehanike, ni osudu filozofije.

Međutim, ova instrumentalizacija drugog, ma kako zlokobno zvuči, koja može završiti i u podčinjavanju, i u dominaciji (u okviru dogovorenih koordinata ovakvih odnosa), funkcionira samo zato što jest riječ o drugome

³⁸⁷ Jedna od rijetkih iznimki u francuskoj književnosti je Montaigne (*Essais u: Œuvres complètes*, Pariz, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962:1-1097), koji o seksu govori s rijetkom živahnošću, lakoćom, lucidnošću i humorom (npr. III,5, 1978:847, 859, 871, 877-878, 881, 893 od orgazma (II, 20, 1978: 674) do organa kojeg naziva „monsieur ma partie“ kojeg bi, po Villeyju, trebalo shvatiti i u pravnom smislu, kao „gospodina mog klijenta“ kojeg on brani, dok je istodobno i dio tijela (I,21,1978:102-103). Vidi i izdanje Villey-Saulnier, Pariz, PUF, 1978/2004.

³⁸⁸ Pierre Louÿs, *Žena i njen pajac: španjolski roman*, Zagreb, Profil internacional, biblioteka Curiosa, 2010. (prevela Marija Papašarovski, uredila Maja Zorica Vukušić). Vidi i Maja Zorica Vukušić, „La scène érotique chez Sade et Louÿs – le sadisme en levrette et en contenu“, u: *SRAZ (Studia romanica et anglica zagradiensia, Facultas philosophica Universitatis Studiorum Zagrebiensis)*, Zagreb, vol. LIX/2014, 2014:17-41.

³⁸⁹ Emmanuel Kant, *La Métaphysique des mœurs, Doctrine du droit, I, „Le Droit conjugal“*, § 24, AK, VI,, prijevod A. Renaut, Pariz, GF-Flammarion, 1994:77 u André Comte-Sponville, *Le Sexe ni la mort, Trois essais sur l'amour et la sexualité*, Pariz, Albin Michel, 2012:214. Vidi detaljniji prikaz Kantovog viđenja seksualnosti u istoj knjizi. Vidi i Emmanuel Kant, *La Métaphysique des mœurs et le conflit des facultés: Métaphysique des mœurs* u: Emmanuel Kant, *Œuvres philosophiques, III, Les derniers écrits*, Pariz, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade“, 1986:535.

koji je subjekt i kojeg se podčinjava zato što postoji svijest o tome da je taj drugi slobodan, zato što taj drugi ima dostojanstvo koje se u izvjesnom trenutku profanira na ovaj ili onaj način. To je možda najveća razlika između onoga što opisuje Sadea, osobito sa ženama, što nas šokira i ponovno približava makabričnom, patologiji, bajci ili zločinu, i suvremenih BDSM odnosa.

Foucault³⁹¹ nije čeka neku vrst sadomazohističkih tendencija koje bi bile „dugo zakopane u našem nesvjesnom“ i poziva na „stvarno stvaranje novih mogućnosti užitka, koje prije nismo zamišljali. Ideja da je S/M povezan s duboko ukorijenjenim nasiljem, s davanjem oduška agresiji, je glupa ideja“ (Foucault 2001, II: 1556). To, po njemu, nema nikakve veze s agresijom, nego s uporabom izvjesnih neobičnih dijelova tijela koji se erotiziraju. Riječ je o „stvaralačkom pothvatu“ koji se odlikuje „deseksualizacijom užitka“ (Foucault 2001, II:1557). Tako bi mazohizam bio „erotizacija moći, erotizacija strateških odnosa“, koji su, za razliku od društvene moći, „uvijek fluid(ni)“ (Foucault 2001,II:1561).

„To je uprizorenje struktura moći kroz stratešku igru koja može pružiti seksualni ili fizički užitak“, „korištenje jednog strateškog odnosa kao izvora užitka (fizičkog užitka)“.³⁹²

³⁹⁰ Vidi Henri Bergson, *Le Rire, Essai sur la signification du comique*, Pariz, Librairie Félix Alcan, 1938. (45. izdanje). Vidi osobito prvo poglavlje, „O komičnom općenito“, „Komičnost formi i komičnost kretnji“, „Snaga širenja komičnog“ (1938:1-66.) (45. izdanje).

³⁹¹ Michel Foucault, „Michel Foucault, an Interview: Sex, Power and the Politics of Identity“ („Michel Foucault, une interview: sexe, pouvoir et la politique de l'identité“, razgovor s B. Gallagherom i A. Wilsonom, Toronto, lipanj 1982., prijevod F. Durand-Bogaert), *The Advocate*, n° 400, 7. kolovoza 1984., 26-30 i 58 (razgovor za kanadski časopis *Body Politics*), u: *DE*, II (2001:1554-1565).

³⁹² Slično naglašava uporabu i Jean-Claude Milner u „Le Triple du plaisir“ (u: *Constats*, Pariz, Gallimard, folio, 2002: 63-132), koji najprije utvrđuje, u razlici prema antičkom užitku, „paradoks modernog užitka“, koji zahtijeva materiju i kvalitete, od kojih će uvijek jedno nedostajati, iz čega se zaključuje: „prilika za užitak, u svemiru, strukturalno je ono što nedostaje svemiru“ (2002:117). No Milner kreće od „inicijalnog Sadeovog aksioma“, „ključno modernog“, koji pokazuje „sadovski humanizam“: činjenicu da tijelo može stvoriti užitak drugom tijelu (2002:126). No kako tijelo nema kvaliteta, samo *seksualnost*, jedini je izlaz „sadovska duhovna vježba“ koja završava „spartanskom frugalnošću“ (2002:126), „seksualnom strogošću“ (2002:127). Ovdje Milner uvodi koncept uporabe: prema njemu, nužno je ukidanje onog tržišnog kako bi se užitak izjednačio sa seksualnim uzbuđenjem i razlikom među tijelima (2002:127). Uporaba je tako ovo iskustvo razlike koja se ne da dalje razložiti, i koja je, prema Milneru, jedina paradigma modernog užitka, što znači da se kvaliteta tijela svodi na uporabnu vrijednost. „Kao kvaliteta, seksualnost je, dakle, uporabna vrijednost tijela i uporabna vrijednost tijela se uvijek svodi na seksualnost“ (2002:127). Stoga u sadovskoj seksualnosti nema razmjene (2002:128), a jedini jamac da je to tuđe tijelo, u ovom univerzumu je tjelesna patnja. Tako, po Milneru, drugi nije varijanta Istoga i nema razmjene: „Od Baudelairea do Pasolinija, sadizam se otkriva kao jedini dosljedni oblik platonizma u

No, u ovim se odnosima, po Foucaultu, nazire mogućnost slobode (Foucault, II, 2001:1558-1559), kao, uostalom, i u odnosima moći³⁹³ (Foucault, 2001, II:1056), barem u potencijalu, čime se istodobno odbija i ona dijalektika gospodara i roba (jer ih nema ni u jednom od dva slučaja), ali i tada aktualni koncept „svojevoljnog ropstva“, koji je, iako je nastao kod La Boétija, svoju sreću našao kao naslijeđe Lacana (Foucault, 2001, II:1057).

Marty³⁹⁴ tvrdi da ovdje Foucault najjasnije identificira svoj etički aksiom, polazeći od društvenih odnosa moći, odnosno na pitanje tko je neprijatelj protiv kojeg se treba boriti, Foucault odgovara: „sve ono što povezuje pojedinca sa samim sobom i tako jamči njegovu potčinjenost drugima“ (Foucault, 2001, II:1046). To je, po njemu, razlog zašto se treba odbaciti svaka filozofija subjekta: jer je ona podčinjavanje. Stoga ne treba otkriti tko smo, nego odbiti ono što jesmo, „tip individualnosti koji su nam nametali više stoljeća“ (Foucault, 2001, II:1051).

Međutim, S/M model o kojem Foucault govori ne može se upotrebljavati kao hermeneutički instrument ili filozofski koncept. On je prvenstveno praksa koja u sebi nosi kritičku funkciju, odnosno razarajući moment implozije upravo onoga što modelira. I tu se opet vraćamo na početak. Kao igra, neprestana modifikacija, ova vrsta odnosa povratno razara i analitiku moći, jer je moć ovdje nešto što cirkulira, bludi, što onda ne može imati prestiž zakona (dominacije). Tako S/M ne može biti dobar model odnosa moći, jer je uvijek najprije igra, ma koliko bio i ugovor. No ako je S/M model odnosa moći, a ne naopako, to znači i da društvena, ekonomska, politička, obiteljska i ina moć loše primjenjuje ovaj S/M ideal odnosa koji je, po Foucaultu, erotizacija „strateških odnosa“. Jer, u društvenoj se moći dinamika odnosa i djelovanja postupno neutralizira, utvrđuje institucionalnim stabilizacijama, dok, naprotiv, „zakon“ u S/M odnosu, kao izraz ove rigidnosti, u biti, nikada nije operativan (Marty 2021:441): „S/M igra je uvijek fluidna“ (Foucault 2001,II:1561).

Kao i uvijek s Foucaultom, treba biti oprezan, uvijek se negdje krije torzija. Jer, u istome tekstu, bez obzira na uvide o S/M-u, kako ga on naziva,

modernom svijetu. I kako je, prema nekima, platonizam jedini dosljedni oblik filozofije, iz toga zaključujemo da se, prema tim istima, moderna filozofija ispunjava uvijek u sadizmu“ (Milner 2002:129). Milner šaljivo komentira da, ako nam se ne sviđa zaključak, „treba, ili napustiti filozofiju (antifilozofija), ili napustiti platonizam (materijalizam), ili odustati od pravila dosljednosti (što je proširena filozofija)“ (2002:129).

³⁹³ Michel Foucault, „The Subject and Power“ („Le sujet et le pouvoir“) u: *DE*, II (2001:1041-1062).

³⁹⁴ Éric Marty, *Le sexe des Modernes, Pensée du Neutre et théorie du genre*, Pariz, Fiction & Cie/Seuil, 2021:440.

k kojima trasira preispitivanje ovih praksi, kao i Deleuze, i Quignard (Sacher-Masocha, a Sadea u razlici), Foucault koristi ove prakse u svrhu dokazivanja nečega što je ponovno veoma specifično. Ili jednostavnije, vidi rubriku „babi se snilo, što joj je milo“. Naime, Foucault tvrdi da, za razliku od heteroseksualnih odnosa, gdje strateški odnosi prethode seksu i postoji samo zbog ostvarivanja seksualnog odnosa, u S/M praksama, oni su „dio seksa, poput konvencije užitka unutar određene situacije“ (Foucault 2001, II:1562). Dakle, nije riječ o Foucaultovoj „pogrešci“, nego o naglašavanju specifičnog u određenu svrhu. On pomoću strateških odnosa uspostavlja razliku između heteroseksualnog seksa i S/M-a. Nije problem to što on nigdje ne tematizira heteroseksualni S/M (to je na liniji jalovih primjedbi koje mu zamjeraju da ne govori o nečemu o čemu ne govori), nego je problem to što, uspostavljajući dijadu heteroseksualni seks i S/M, on ova dva pojma stavlja na istu razinu. Nekako ne vidimo da Foucaultu pada na pamet neka Rachildeina Markiza de Sade iz istoimenog romana (1887.), ili neka Wanda, ili figura Wande Leopolda von Sacher-Masocha (*Venus im Pelz*, 1870.) kao validno (i teorijsko, i praktično) rješenje, jer, u konačnici, njemu i S/M kao da služi u perspektivi na koju se jasno poziva na početku samog razgovora kada kaže: „Ne trebamo otkriti da smo homoseksualci. [...] Mi prije trebamo stvoriti *gay* način života. *Postajanje gay* („*Un devenir gay*“, Foucault 2001, II:1555).

Tako i Foucaultu, u konačnici, seks umiče, kao i svima nama, jer, kako kaže Nancy (2017:165), on umiče i formi, i umjetnosti, jer „nema forme“ i „deformira sve forme“, te najavljuje stvaranje „pulzivnog, impulzivnog“ tijela koje se dijeli na zone, iz čega proizlazi da se uvijek mogu roditi nove zone. Tako se, ponovno po Nancyju (2001:43), i tijelo i seks auto-interpretiraju.

Nema nikakvog smisla podčiniti predmet, ili lutku na napuhavanje, jer ona nema duh. Samo čovjek može uživati u vlastitoj ili tuđoj „bestijalnosti“ (Comte-Sponville 2012:224). Ako drugog reificiramo, njega i njegovo tijelo, svijest o tome da on to nije je ono što bi bio njegov seksualni potencijal.

Diderot u *Supplément au voyage de Bougainville*, u tom razgovoru između A. i B., kako kaže podnaslov, o nedostacima, u biti besmislenosti, povezivanja moralnih ideja s izvjesnim fizičkim radnjama koje ne uključuju nikakve moralne ideje, postavlja pitanje kako se dogodilo da je čin čija je svrha toliko „svečana i na koju nas priroda poziva najsnažnijom privlačnošću, da je najveći, najsladi, najneviniji užitak postao najplodniji izvor naše izopačenosti i naših zala“³⁹⁵. Diderot, naravno, misli na prokreaciju, no ova „uporaba“ drugog vodi ne samo do užitka, nevinog ili ne, na kakav se poziva Diderot, nego podsjeća i na ono što se može naslutiti u gvašu Pierre-Antoine Baudouina

³⁹⁵ Denis Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*, tekst uredili J. Assézat i M. Tournoux, Pariz, Garnier, 1875, II: 245.

iz 1765. *Le Midi*, na kojem devojka jednom rukom sugerira „samotnjački užitek“.

Naime, popularizacija pornografije ne podrazumijeva povećanje seksualnih sloboda nego samo liberalniji stav prema masturbaciji (a ne spolnom odnosu) i podupire odnos prema sebi, ne prema drugome (Carter 2023:21). Ako seks nema supstance, što je njegov problem i potencijal, a ono erotsko time ispada područje u kojem svi na ovaj ili onaj način „lažu“, u nemogućnosti da istisnu neke „efekte“ istinitog, ono erotsko se može rasvijetliti samo parcijalno i neizravno, budući da se tim iskustvom ne može ovladati. Fragmentarni pristupi tako samo naglašavaju diskurzivnu nedostatnost koja ne uspijeva govoriti ni o onaniji/masturbaciji na način koji ne bi bio ili povijesni, ili moralni, ili relativistički, ili psihoanalitički, ili „higijenski“. Problem je tim veći kada govorimo o suvremenom dobu, koje je navodno nadraslo tzv. oslobađanje seksa i seksualnosti. No nije riječ o paseističkim (i elističkim) tezama o davno izgubljenom „divnom dobu“ represije, zabrana i mogućnosti transgresije u društvu koje je navodno danas generaliziralo permisivnost, ali ni o jauku nad merkantilizacijom svega, pa onda i seksa. I to smo već prošli (s Pasolinijem, među ostalima), što ne čini teze neistinitima, samo nas one ne vode daleko osim da utvrdimo ono što osjećamo: „jako volimo voditi ljubav [...] jer je u ljubavi tijelo *ovdje*“³⁹⁶.

No za razliku od „etuija“ koje Sade naručuje od supruge za tamnicu, ili alatki kojima se služi Juliette, današnje su igračke, tzv. *sex toys*, osim što su tehnološki naprednije (iako ne treba imati iluzije, one su u Sadeovo doba samo „mehaničkije“), promijenile funkciju. Dapače, njihova se uporaba potiče i kod parova, kao neka vrst slobode koju treba promicati, pa se ti proizvodi danas kupuju u dm-u ili Mülleru, uz šampone i slatkiše, a ne samo u specijaliziranim trgovinama. Naravno, u ovakvim su trgovinama raspoložive samo igračke za žene. Geslo bi valjda bilo, sročeno ljepšim i marketinški prihvatljivijim rječnikom: svaka žena ima pravo biti drolja u svojoj sobi. Iako je riječ o pametnoj marketinškoj politici, i pametnoj ekonomskoj strategiji stvaranja potrebe, i sam predmet je za to morao proći *makeover*, kako se danas kaže. Najprije, ergonomskog je oblika, pretvoren u gotovo *design* predmet kako bi se što više odvojio od problematičnog naturalističkog izgleda. Ovo nije zamjerka, samo opservacija. Uostalom, zabavno je gledati kako se ova, naravno, tržišno inducirana, igra nadmudrivanja s granicama dopuštenog u dizajnu danas utjelovljuje, kao, primjerice, „vibrirajuća patka“ koja izgleda kao igračka koja može stajati u svakoj kupaonici. Potpuno je jasno da ono što prolazi u specijaliziranim trgovinama ne bi moglo stajati na policama uz igračke. S druge strane, sam predmet, već i zbog tekovina feminističkih

³⁹⁶ Michel Foucault, *Le Corps utopique, Les Hétérotopies*, Editions Lignes, 2009:20.

borbi, vjerojatno i izbjegava simuliranje organa, neki bi rekli ovisnost o falusu. Osim toga, ovakvi diskretni predmeti ne predstavljaju nikakvu prijetnju muškarcima, od dilda do kineskih kuglica ili tzv. him-naslonjača, koji se doimaju posve elegantno u usporedbi s onim negdašnjim čudovišnim spravama koje su prije teatralne i sadističke nego erotske.³⁹⁷ Sade je, uostalom, upotrebljavao „živi namještaj“, kojeg spominje i Sacher-Masoch, i razna druga pomagala osim bičeva.

Što se suvremene igračke tiče, sve je, dakle, unaprijed osmišljeno da predmet postane lijep za oči, ne samo učinkovit. Može ga se čak i personalizirati. On postaje i simboličan, te postaje još jedan način „izražavanja“ vlastite osobnosti. Još jedan *statement* u nizu. Boje, materijali, sve pridonosi tome da se ističe „ljepota“ i „personalizacija“, kako bi ga se odvojilo od nečeg gadnog, moralno problematičnog ili perverznog. Što je više „design“, manje će biti perverzan. Danas ljudi više od slike perverzije žele sliku slobode: savršenu Instagram sliku, glatku kao ekran koja pokazuje da smo civilizirani, da odabiremo i priznajemo svoje odabire. Ionesco bi rekao: „Živio kralj! Kralj je mrtav“. Naravno, svaka je generalizacija negdje kriva, no ipak pokazuje jednu vrst tendencije „higijeni“ u svim bojama. Kao da se seks pretvara u igru koju čovjek igra i s nekim (a ne u nekom, za sve one koji se i dalje sjećaju *vagine dentate*), odnosno zgodnu zabavu u kojima je i *petting* neka vrsta *être ensemble*, iskustvo koje se dijeli i zajednički uživa. Estetizacija seks igračke umanjuje „falusoidnost“, ali i postupno utječe na naše gledište: penetracija više ne mora biti prodor, nasilni ulazak u tijelo drugoga, u njihov prostor koji se ne zaustavlja na koži. Ostavljajući po strani psihologiju, o kojoj ne možemo suditi, može se reći da ova vrsta prakse, koja odbija svaku vrst nasilja u činu, kao da istodobno gaji i ludu nadu za kontroliranjem onoga što se ne može kontrolirati, želje, kao praksa koja omogućuje uživanje koje ne podrazumijeva gubljenje u onom drugom.

³⁹⁷ Prema sociološkim i seksološkim studijama, muškarcima se više sviđaju igračke za žene koje simuliraju prirodni izgled i potiču identifikaciju, ukratko, one koje su prije napravljene da budu viđene, nego upotrebljavane. Porno industrija potiče distribuciju tzv. erotskih igračaka svih vrsta. Ona posve prirodno reificira, jer ova reprezentirana seksualnost, na ekranu, gledatelja nastoji navesti upravo na ovu vrst aktivnosti. Vidi Debra Herbenick, Michael Reece, Stephanie Sanders, Brian Dodge, Annahita Ghassemi, and J. Dennis Fortenberry, *Prevalence and Characteristics of Vibrator Use by Women in the United States: Results from a Nationally Representative Study*, u: *J Sex Med* **, **:**-**, International Society for Sexual Medicine, 2009:1-10 i Clive M. Davis, Joani Blank, Hung-Yu Lin, Consuelo Bonillas, *Characteristics of Vibrator Use Among Women*, u: *The Journal of Sex Research*, Vol. 33, No. 4, 1996:313-320. Vidi i Michel Bozon, Henri Leridon (ur.), *Sexuality and The Social Sciences, A French Survey on Sexual Behaviour*, preveo Godfrey Rogers, Aldershot England / Brookfield USA / Singapore / Sydney, Dartmouth, 1996. Vidi i Pat Califia, *Public Sex. The Culture of Radical Sex*, 2. izdanje, San Francisco, Cleis Press Inc., 2000.

Uvijek je bilo teško doživjeti uživanje koje podrazumijeva neku vrst unutarnjeg iskustva koje paradoksalno spaja i izvjesno ovladavanje sobom (bez kojeg bi sve to bilo tek puko zadovoljavanje potrebe) i određeni, privremeni „gubitak“ samog sebe, šok ili privremeno dokidanje sebstva (bez kojeg bi to bilo samo vršenje radnje, tehnika). Jer seks bi bio i onaj osjećaj vlastitog tijela kada ono živi pod tuđim prstima, kada se budi i postaje prisutno uvijek na neki nov način, kao upoznavanje drugoga i upoznavanje sebe, svaki puta drugačije i zbog trenutka, i zbog osobe, pod pogledom nekoga tko te može vidjeti sa zatvorenim ili otvorenim očima, i tko te vidi onako kako te niti jedna kamera neće snimiti³⁹⁸.

Ovakva vrst definicije nema mnogo veze sa Sadeom kod kojeg libertinstvo, pored povijesnog trenutka i društvene klase, određuje stav prema seksu. Libertinstvo je kod Sadea uvijek igra s idejama (energije, ravnodušnosti, svetogrđa), osjećajima (samoljublja, mržnje, gađenja), riječima, napetost (*Spannung*) koja ide u varijacijama i gradacijama, igra s kodificiranim zavodjenjem, prelaženje granica, svih njemu zamislivih granica koje erotiziraju ono što nije smatrano erotičnim, koje dovode u pitanje ili odbacuju ono što je uobičajeno (seks kao prokreaciju), iskušavanje mogućeg, popisivanje i katalogiziranje, posve imaginarno zadovoljavanje koje nikada ne utajuje žar, svetogrđe, subverzija, transgresija, pornografija koja se ne boji bajkovitosti i žudi za gotičkim, gomilanje do vrtoglavosti, bez kraja, opsceno do humora i hiperbolično do besmisla. Njegove bilježnice u kojima „prikuplja“ rečenice i izraze svjedoče da je rad na izričaju uvijek nužan za imenovanje neimenovanog i postavljanje nekih, pa makar i fikcionalnih temelja za objektivizaciju iskustva u obliku književnosti³⁹⁹:

Učenje: homeopatija Zla. Na početku svijeta, buka; glazba je ublažava; na početku čovječanstva, Zlo; glazba me od njega oslobađa; na svakom novom početku, bijeg iz pakla. Orfej konačno uči skladati. Tako posljednje četiri Muze prelaze iz Glazbe u jezik kroz rane nasilja, smrti, boli, neuzvraćene ljubavi, ljubavne boli. Tragedija, ep, kazalište i povijest pokušavaju tako prekriti i izgladiti, ponekad kroz snove i laži, uvijek pomoću reprezentacije, mrsku i ubilačku buku u pozadini naših društava. Bez čestog i lažnog bijega od smrti kroz snove, bez rijetkog i istinskog bijega od boli kroz ljepotu, kako bismo stekli jezik, kako bismo govorili, kako bismo iz-

³⁹⁸ Možda najbolje knjige o seksu iz filozofske perspektive su dvije knjige Jean-Luca Nancyja, *L'Il y a" de rapport sexuel*, Pariz, Galilée, 2001 i *Sexistence, accompagné d'un frontispiece de Miquel Barceló*, Pariz, Galilée, 2017.

³⁹⁹ Sade ovdje pomalo podsjeća na onaj ulomak iz romana Samuela Becketta, *L'Innommable*, koji počinje s „oticanjem kurca“ („pine“, šatrovački), i u vrtlogu toka svijesti uvodi niz besmislenih poticaja koje bi ovaj glas iz teksta trebalo potaknuti na onaniju (Samuel Beckett, *L'Innomable*, Pariz, Les Editions de Minuit, 1953/2004/2011:76).

mišljali priče? Dobra književnost ne nastaje od dobrih osjećaja. Da bi ljepotom zarobio sve što postoji i diše, Orfej se mora boriti da iznova i beskrajno izlazi iz Podzemlja, i uvijek skladajući.⁴⁰⁰

Jer, Sadeov je izlazak iz Podzemlja pisanje, ma što mislili o njemu, pa makar ga sveli na terapiju. I ova vrst gnušanja nad izvjesnim, u osnovi, moralnim ili psihološkim kategorijama na koje se svodi pisanje kao terapija (prijetimo se „pisma bolesnika“ koja pišu Foucaultovi *anormalni*), stara je teza koja ponovno vraća cirkularnom mišljenju, da upotrijebimo pleonazam.

No i onkraj osporavanja „bipolarnosti“ samo-mazohizma iz psihijatrijske perspektive, posljednje riječi o seksu i igri, ovoj ili onoj, ovom bi prilikom mogle pripasti Giorgiu Agambenu iz pomalo neočekivanog izvora, *Quel che resta di Auschwitz, L'archivio e il testimone (Homo sacer III)*⁴⁰¹, kada on, govoreći o tom sustavu u kojem se susreću mazohist i sadist („una passibilità infinita – il masochista – incontra un altrettanto infinita impassibilità“), u kojem neprestano kruženje subjektivacije i desubjektivacije, koje ne pripadaju nijednome, povlači za sobom obojicu kao „subjekte znanja“, jer je riječ o „minucioznom i neprekidnog procesu poučavanja i učenja“ obojice u kojem se „disciplina i naukovanje, učitelj i učenik, gospodar i rob nerazlučivo stapaju“.

Ta neodlučnost, ta istodobna prisutnost i razmjenjivanje discipline i užitka, u kojoj se dva subjekta na trenutak podudaraju, po Agambenu je upravo sram, „na koji ogorčeni učitelj neprestano podsjeća svog humorističnog učenika pitanjem: ‘Reci, zar te nije sram?’ Drugim riječima: ‘Zar ne uviđaš da si subjekt vlastite desubjektivacije?’“

Iako je Sadeov tekst od samog početka, po autorovim riječima, libertinska pedagogija, on ipak, kao tekst (pa čak i kao loš tekst), tkanje, konstrukcija, nudi ponajprije „neozbiljne“, *književne* (knjiške?) igre. Kao što seks na papiru nema veze sa seksom u stvarnosti, tako ni igračke, ni pomagala koje spominje nikada nisu tečaj za stolare. Uostalom, i danas se igramo, kao i uvijek. Ovako ili onako. Budućnost će procijeniti čije su igre što donijele, a prošlost će svjedočiti, htjeli mi to ili ne. U književnosti i izvan nje.

⁴⁰⁰ Michel Serres, *Musique*, Pariz, Éditions Le Pommier, 2011:39-40.

⁴⁰¹ Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz, L'archivio e il testimone (Homo sacer III)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998/2007:99-101.

Vanity Fair⁴⁰² iliti tko je tko... (glazbena sugestija: **Tori Amos, '97 Bonnie And Clyde**)

Enfin, si tu détruis, que ce soit avec des outils nuptiaux.
(René Char, *Rougeur des Matinaux*, XXVII, 1983:335)⁴⁰³

Qu'un cœur sans poing dresse sa lame
A tout jamais figé un geste
Je sais aimer de toutes choses
Le frêle emblème qu'elles posent.

(Olivier Larronde, „Quelques quatrains“, u: *L'Itraie en ordre*, 2002:27)

Kada, u susretu ili srazu s nekim suvremenim čitanjima podsjećamo na *historičnost* i *historizaciju* svake priče, svatko ponaosob ima nekog „kona za trku“. Moj je već spomenuta Veyneova, meni možda najzabavnija knjiga povjesničara o povijesti, *Svakodnevo i zanimljivo*. Ovdje nas povijest zanima kao niz anegdota, „štikleca“, kako kažu u Zagrebu, dogodovština, pikanterija, koje bi trebale, ponovno posredno, rasvijetliti, kako i priliči knjiži o fikciji koja nije fikcija, kako žene u Sadeovo doba, a onda i Sadeove žene, one stvarne o kojima se *piše*, te one fikcionalne koje se rađaju pisanjem, funkcioniraju.

Kada Arlette Farge, u *Le peuple et les choses, Paris au XVIII^e siècle*⁴⁰⁴, govori o Parizu u 18. stoljeću, ona odmah na početku upozorava da „interaktivnost“ i „historizacija“ ima smisla samo u određenom dobu i kontekstu, sociopolitičkom prostoru, te da se o njemu ne treba misliti „pozitivistički i deskriptivno“, nego „kao na signale intenziteta gradskog života, prostore ili heterotopije koji dinamiziraju grad ili ga zadržavaju kada se oznake ovih prostora vezuju uz bijedu, poremećaje ili gađenje“. To znači da će, na primjeru Pariza u 18. stoljeću, Farge inzistirati na „materijalnom i senzualnom intenzitetu“ (Farge 2015:16), odnosno da će postaviti pitanje o onome što se tada osjeća kao očito i simbolično, a što kao nužno ili neizbježno. Na što se reagira neutralno, na što ljubavljju, iznenađenjem, pod-

⁴⁰² Poglavlje sam nazvala „Vanity Fair“ jer je namjera da donekle ocrtam portrete glavnih aktera, kao što smo to činili i za Justine i Juliette, odabirući informacije iz više biografija o markizu de Sadeu, ali i iz više desetaka svezaka njegove korespondencije.

⁴⁰³ René Char, „Rougeur des matinaux“, XXVII, u: *Œuvres complètes*, Pariz, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983:335.

⁴⁰⁴ Arlette Farge, *Le peuple et les choses, Paris au 18^e siècle*, Montrouge, Bayard Éditions, 2015:16.

smijehom, ili što se smatra gadnim, odbojnim, nedostojnim, opscenim? (Farge 2015:17)⁴⁰⁵.

U tom smislu, Farge osobito upozorava na jedno područje o kojem se nikada ne govori kada se proučava predmete, a to su afekti i osjećaji koji se javljaju kada ih se vidi ili upotrebljava, jer, prema njoj (Farge 2015:153-154), svi oni s populacijom imaju i društvene i političke odnose, te stvaraju jedan „spektakularni prostor“ u kojem se životi stvaraju i raspadaju.

Pariz u 18. stoljeću je pravo gradilište kakvo nikada nije bio u 17. stoljeću. Zbog ove izgradnje i rekonstrukcije širi se miris žbuke, koja čini dvije trećine gradskog materijala, i oblaka krede koji se stapaju s mirisima hrane i pića, uz dim, plamen i isparavanja, koja sva spominje Mercier (sv.I, 24). Ulice postaju opasna mjesta zbog gradilišta, ozljeda radnika, ali i oštećenja koja uzrokuje prolazak kola i materijala (Farge 2015:25). Ljudi prate i okupljaju se kada se podiže kamen svete Genoveve kao simbol napretka 18. stoljeća, ali i uznošenja svetog, što pokazuje da ovaj posao postaje teatar, prilika za okupljanje, ali i znak privrženosti predmetima i njihovom značenju (Farge 2015:31).⁴⁰⁶ Mnogo je događaja, peripetija koje postaju i novina, i predstava za sve staleže, koji svjedoče da je događaj „mobilna činjenica“ (2015:56) jer inducira ponašanja, misli, ali i druge događaje i djela.

Primjerice, šetnja je pravi „urbani predmet“, koji se razlikuje od ulice; ona je posebno mjesto i za libertince, i za „filles publiques“, jer su i ukradeni poljupci i ljubav skrivena po grmlju prostor ukradene slobode (Farge 2015:73-74). Ona je i mjesto gdje vlada groznica, tjeskoba, prostitucija i zameci nereda, koji se međusobno objašnjavaju. Osim spomenutog Baudouina, Farge ističe slikara Gabriela de Saint-Aubina, zaljubljenika u grad, posvećenog šetača, posve suprotnog od Jean-Jacquesa Rousseaua, koji i ovdje pokazuje svoj odmak prema epohi. Saint-Aubin se, crtajući bulevar, suprotstavlja slikarima kao što je Étienne Jeurat, te ga pokazuje kao mjesto okupljanja raznorodnih pojedinaca, od siromaha do bogataša, mnoštva koje se razlikuje i posturom i okruženjem (*Vue du boulevard*).⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ Osim Tristana Garcije, koje citira – „u univerzumu predmeta i događaja, ništa nije ravno, sve posjeduje neprekidni reljef intenziteta“ (Tristan Garcia, *Forme et objet, un traité des choses*, Pariz, PUF, Métaphysiques, 2011:365), naravno da je jedna od njenih početnih referenci njen prijatelj Foucault, koji kaže da „ono što omogućuje neku znanost jest pojava izvjesnog broja predmeta koji će moći postati znanstveni predmeti“ (Foucault, *DE*, 1954-1988, II, 1971:140), te ističe dvosmislenost i ljepotu tih istih jer upozorava da to pojavljivanje znači stupanje na scenu „rapports de force“ (Foucault 1971:144).

⁴⁰⁶ Farge spominje i markiza de Sadea, čija se kočija sudarila s fijakerom, ali koji je sam izašao iz kočije da bi isti čas udario konja oštećenog fijakera u truh (Farge 2015:36).

⁴⁰⁷ Umjesto knjiga Georgesa Didi-Hubermana, koji se ovdje neminovno nameće kao autor koji govori o slikama u najširem smislu, pokretnim i nepomičnim, s više referenci prema

Što se tiče bilježenja svakodnevice i ženske uloge u njima, Farge (2015:88-89) spominje anonimni, nedovršeni dnevnik pronađen u Nacionalnom arhivu, naslovljen *Dnevnik prevarenog muža* (Y 11 741), „pojednosti o tome što se dogodilo od 30. ožujka 1774.“, kada jedan izvjestan Demontjean, koji je prodavao modne potrepštine, prepričava svoj život jer ima nesreću da mu supruga, koja ne obavlja svoj posao, niti poštuje rokove, pod svaku cijenu želi uspjeti u društvu, ali i „biti žena, dakle, izgledati“, pokazivati se u javnosti, ondje gdje se, prema njenom mišljenju, događa život i zabava (u šetnji, na kavi, rekli bi danas).⁴⁰⁸

No, druga strana zabave je i postojanje specijaliziranih ustanova, zatvora, pritvora, azila, „maisons de force“⁴⁰⁹ kao Bicêtre, Charenton i Montrouge. La Salpêtrière je i gora, zbog zaglušne buke ženskih krikova koji su plod ili demencije, ili neliječenih spolnih bolesti. I iako postoje bolnice i zatvori (prison de la Force, samostan Madelonettes) koji možda nisu u takvom stanju, zbog prenapučenosti, nedostatka zdravstvene njege i promiskuiteta, i oni se mogu pridružiti ostalima.

Ograde, pregrade koje dijele slobodu i zatočeništvo, služe i za „izlaganje“, primjerice samoubojica, čijim se tijelima paradira gradom kao upozorenje. Na određene dane paradira se i ženama na magarcima, koje jašu okrenute prema repu, što je znak da je riječ o posebno razuzdanim prostitutkama koje se pokazuje javnosti da bi se ocrnile njihove sramotne prakse (Farge 2015:136).

Ni smaknuća se ne odvijaju za sve na isti način: žene se vješaju, a muškarce se raščetveri („rompu vif“) u dugom i gnusnom ceremonijalu koji će s vremenom od fascinacije prijeći u gađenje, što će potaknuti i autore kao Beccariju i Verija. Tako su i sprave za mučenje promijenile gledatelje, koji su najprije bili željni gledanja takvih prizora, da bi se potom od njih s gnušanjem odmicali. Uostalom, u Francuskoj je smrtna kazna ukinuta mnogo kasnije⁴¹⁰, dok je giljotina uvedena 1791. godine.

slikovnom, bolja referenca je filozof Louis Marin i njegova knjiga *Des pouvoirs de l'image, Gloses* (Pariz, Seuil, 1993), jer govori o „učinkovitosti“ slika s implikacijama figuracije, transfiguracije i defiguracije, od La Fontainea i Pascala do Rousseaua, ili od Shakespearea i Nietzschea. Vidi osobito poglavlje o Diderotu, „Entreglose 2. Le descripteur fantaisiste, Diderot, *Salon de 1765, Casanove, n° 94, „Une marche d'armée“, description“* (1993:72-102).

⁴⁰⁸ Vidi Arlette Farge, *La Révolte de Mme Montjean, l'histoire d'un couple d'artisans au siècle des Lumières*, Pariz, Éditions Albin Michel, 2016.

⁴⁰⁹ Vidi Claude Quétel, „En maison de force au siècle des Lumières“, u: *Cahier des Annales de Normandie n°13*, 1981. *Marginalité, déviance et pauvreté en France (XIV^e-XIX^e siècles)*, 1981:43-79.

⁴¹⁰ Smrtna kazna u Francuskoj se izvršavala do Pete Republike, i iako je postavljano pitanje ukidanje više puta (od Victora Hugoa nadalje), te je Narodni konvent izglasao abolciju 26. 10. 1795., nikada nije uvedena u praksi. Napokon je ukinuta zakonom od 9. 10. 1981.

18. stoljeće, kao stoljeće prosvjetiteljstva, je i stoljeće slabljenja utjecaja vjere, stoljeće njenog osporavanja, iako i dalje ostaju tragovi jer „prošlost nikada ne nestaje do kraja“ (Farge 2015:137). No prosvjetiteljstvo će utemeljiti onu vrstu posve modernog odmaka prema crkvi koji će možda podrazumijevati i poštivanje običaja, ali i skepticizam, no u svakom slučaju, jasno odbijanje da se prihvaćaju crkvene zabrane. Tako se sazdaje posve „moderno“ mišljenje o dekristijanizaciji, ali u svijetu koji nije nadišao predrasude i praznovjerja. Međutim, Enciklopedisti, kao i mnoštvo drugih ljudi utjecali su na to da se u 18. stoljeću počinje promicati kritički stav u svim područjima, pomoću kojeg se razvija i čitava retorika persiflaže⁴¹¹ kao „briljiranje“ koje će istodobno biti i ismijavanje, izvrgavanje ruglu, zamjena istine laži, dok se ono istinito traži u području znanosti.

Persiflaža kao strategija podrazumijeva specifičnu retoriku, ismijavanje ironijom, specifičan način ruganja koji drugoga podčinjava vlastitoj retorici:

Učeni libertinac, primjerice, je rugalica (*persifleur*) koji prisiljava drugoga, općenito žene, na dokidanje samog sebe, iz čega će proizaći njezina podložnost i njezina nemogućnost odbijanja. Ono što je istinito u zapanjujućem svijetu dvorskog libertinstva istina je i drugdje. Na dvoru se, naravno, ruganje i ismijavanje dovode do krajnosti, jer su u to doba libertinci ograničeni na dvor i lišeni svoje uloge od strane kralja u korist bogate buržoazije kojoj su riječi zabava. Ali, potreban im je dominantan glas, bez kojega više neće biti ono što su bili u vrijeme velikog Luja XIV (Farge 2015:138).

Stoga se, prema Farge, svjetovi znanja, vjerovanja, filozofije i duha, koji je također kritički i izrugivački, nipošto ne smiju razdvajati. Riječ je o onome što ona naziva „međuprostorom“ mišljenja („l'entre-deux“, 2015:138), budući da će 19. stoljeće ponovno uspostaviti ono što se smatralo „poretkom znanja“, ali i revolucijom kao „promjena intelektualnog i duhovnog poretka“. Taj će se svijet skeptika suočiti i s mogućom budućnošću. Napredak će postati obećanje, ponekad i dokazivo obećanje, ali će i svijet sjena uredno preživjeti. No iz svega je jasno da je i kritika crkve i svetog, koju će radikalizirati i Sade, ne samo neka vrst deklarativnog i deklariranog nevjerovanja, nego i posljedica sveukupne promjene, „filozofske energije koja miješa karate“ (Farge 2015:139), koja preinačuje značenje gesti i tradicija.

pod utjecajem ministra pravosuđa Roberta Badintera, te, na inicijativu Jacquesa Chiraca uvedena u ustav 23. 2. 2007. kao članak 66-1 Ustava. Posljednji čovjek u Francuskoj koji je pogubljen bio je Hamida Djandoubi, 10. 9. 1977. u Marseille-Baumettesu, a posljednja javna egzekucija bila je 17. 6. 1939., prije dekreta 24. 6. 1939., koja je ukinula javna smaknuća. Vidi, među ostalim, i roman Roberta Badintera, *L'Exécution*, Pariz, Fayard, 1998.

⁴¹¹ Vidi Élisabeth Bourguinat, *Persifler au siècle des Lumières*, predgovor Arlette Farge, Saint-Étienne, Créaphis Éditions, 2016 i Pierre Chartier, *Théorie du persiflage*, Pariz, PUF, Libelles, Centre Marcel Granet, Institut de la pensée contemporaine, 2005.

No, nisu promjene sve ono što se nama danas čini takvim. Dapače, neke tradicije, neke riječi, navade i diskursi, koji su bili posve prihvatljivi u 18. stoljeću, danas su neočekivani i/ili neprihvatljivi.

Govoreći o ženama, Isabella Maria od Parme⁴¹², čija je ljubavna pisma Marie-Christine, kako su zvali na dvoru Mariju Kristinu, vojvotkinju Tešina, kćer Marije Terezije koja je postala guvernerka austrijske Nizozemske, na francuskom izdala Élisabeth Badinter⁴¹³, piše, među inim, i kratku *Raspravu o muškarcima*, koja pokazuje iznenađujući i radikalni feminizam za to doba (2023:45).⁴¹⁴

Pisma Isabelle Marije, „princeze filozofa“, intelektualke tog doba (2023:71), postavljaju današnjem čitatelju dva pitanja na koja je teško odgovoriti, kako upozorava Badinter (2023:61): do kuda je išao ovaj odnos između dvije žene (ljubavni, seksualni), te jesu li ga obje proživljavale na isti način? Iako su ove žene na gotovo suprotnim pozicijama od Sadeovih junakinja, ali i stvarnih žena iz njegovog života, one ipak govore i o mogućnostima koje postoje u 18. stoljeću, kojima raspolažu neke (povlaštene) žene. Ernest Sanger, Isabelin biograf, smatra da su one imale i ljubavnu, i seksualnu avanturu, citirajući pisma koja je Hrasky cenzurirao (2023: 62)⁴¹⁵. S obzirom na to da ženska homoseksualnost, lezbijska ljubav još nije imenovana u 18. stoljeću, ona nije stigmatizirana, ni osuđivana kao „pederastija“ ili „sodomija“, pa se „safička ljubav“ („amours saphiques“)⁴¹⁶ izjednačava s prijateljstvom, o čemu svjedoči i činjenica da su ova pisma sačuvana. Dapače, suprug Marije

⁴¹² Neki je izvori nazivaju „nesuđenom hrvatskom kraljicom“ budući da se, kao unuka španjolskog kralja Filipa V. iz dinastije Bourbon, s osamnaest godina udala za austrijskog nadvojvodu Josipa II., sina Marije Terezije, ali je samo tri godine kasnije umrla, u dobi od 21 godinu.

⁴¹³ Élisabeth Badinter, „*Je meurs d'amour pour toi...*“, *Lettres d'amour d'Isabelle de Bourbon-Parme à l'archiduchesse Marie-Christine, 1760-1763*, Pariz, Éditions Tallandier, 2008/2023, Texto.

⁴¹⁴ U tom tekstu ona muškarce uspoređuje sa ženama, upotrebljavajući pridjev „barokno“ („barokno ponašanje“, 2023:46), kao i Sade, te spominje njihovu lažnu superiornost nad ženama, budući da bi, po njoj, svaka žena mogla bez muškarca, dok niti jedan muškarac to ne bi mogao jer one „uveseljavaju društvo, zabavljaju ih, zadovoljavaju njihove strasti“. Na kraju *Rasprave* ona ipak pomirljivo zaključuje da treba biti strpljiv i s njima živjeti u miru.

⁴¹⁵ Vidi Ernest Sanger, *Isabelle de Bourbon-Parme, petite-fille de Louis XV*, Pariz-Louvain, éditions Duculot, 1991 (novo izdanje: *Isabelle de Bourbon-Parme, la princesse et la mort*, Bruxelles, Éditions Racine, 2002). Badinter upućuje i na radove na njemačkom: Ursula Tamussino, *Isabelle von Parma, Gemahlin Joseph II*, Beč, OBV, 1989. ; Joseph Hrasky, *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs*, N-Ö. Wien, 12. Band, Druck und Verlag Ferdinand Berger, Horn, 1959: 174-239.

⁴¹⁶ Vidi o homoseksualcima Maurice Lever, *Les Bûchers de Sodome*, Pariz, Fayard, Les Temps Modernes, 1985 i lezbijkama Marie-Jo Bonnet, *Les Relations amoureuses entre les femmes du XVI^e au XX^e siècle, Essai historique*, Pariz, Éditions Odile Jacob, 1995. Vidi i Claudine Leduc, „Marie-Jo Bonnet, *Les Relations amoureuses entre les femmes du XVI^e au XX^e siècle. Essai historique*, Éditions Odile Jacob, Collection Opus, 1995, 416 p.“, *Clio* [En ligne], 8 | 1998, online od 21. 3. 2003.

Kristine, Albert Kazimir, čitao ih je kao svjedočanstvo o jednom iznimnom prijateljstvu (Badinter 2023: 63).

No više nas od specifičnog pitanja statusa ovog odnosa zanima činjenica da njihova intimnost omogućuje povjeravanje, pa čak i o onome što danas smatramo skatološkim, koje je kod Sadea, barem u *120 dana Sodome*, prisutnije od seksualnog (ili možda samo kao specifičnost njegovog seksualnog).

Isabella govori o upaljenoj stražnjici („mal enragé au derrière“, Pismo 87, 2023:149), o hemeroidima koji „zgodno cure“ nakon poroda (Pismo 85, 2023:147), kako se „skoro usrala u gaće“ (Pismo 83, 2023:146), ili kako se nada da će ona „serući i u svakom trenutku“ misliti na nju (Pismo 111, 2023:169). Ona joj u pismu prepričava i san kojeg bismo najlakše danas proglasili erotskom maštarijom, a tijekom kojeg je zasrala cijelu spavačicu („j'ai chié tout en plein dedans“ u Pismu 125). Tako pisma ukazuju na povijesne razlike o tabuima ili ćudoređu, podsjećajući da i Voltaireov iscrpan popis svega onoga što mu se gadilo⁴¹⁷ nije isključivao komentare o stanju njegove probave, kolicima i stražnjici⁴¹⁸. Ova vrsta povijesne kontekstualizacije nije „pravdanje“, niti „promicanje“, ona samo govori o granicama, te danas možda upitne Sadeove estetske odabire stavlja u izvjesni kontekst.

Uostalom, povijesan je i onaj „supstrat“ samog sadizma, bol. Kirurg René Leriche⁴¹⁹ nastojao je „demoralizirati“ pitanje boli (Rey 2010: 26), odbijajući pretjeranu psihologizaciju (kada se s „temperamenta“ prelazi na „karakter“ u moralnom smislu, 2010:27), upozoravajući na promjenu kvalitete u osjetilnom poretku, na promjenu senzibiliteta zbog novih mogućnosti olakšavanja boli. I bol je povijesna⁴²⁰: „Riječ je, ukratko, o retrogradnoj sili stvarnog koja gradi povijest preko priče koju o njoj pričamo, *history* i *story*,

⁴¹⁷ Vidi Marie-Hélène Cotoni, *Les Dégoûts de Voltaire, exploration d'une sensibilité complexe*, Oxford University Studies in the Enlightenment, Oxford, Voltaire Foundation Oxford, 2017.

⁴¹⁸ Hasky je cenzurirao pet pisama sa skatološkim sadržajem (Pismo 83, 85, 87, 111 i 119). Isabella često pisma i završava pozdravom ili poljupcem stražnjici svoje prijateljice („Ljubim tvoju guzičicu arkanděla“ (Pismo 119, 2023:174), „Ljubim vašu divnu guzicu susprežući se da vam ponudim svoju koja malo pati od proljeva“ (Pismo 83, 2023:146), „Lice je malo bolesno, ali vaše omiljeno mjesto (nije)“ (Pismo 193 u: Badinter 2023:62, 231).

⁴¹⁹ René Leriche, kirurg kojeg Georges Canguilhem citira u *Le Normal et le pathologique* (*Normalno i patološko*, Pariz, PUF, 2013), je kirurg koji, suprotno uvjerenjima liječnika svog doba, stavlja bol u središte svog interesa kao teorijski i praktični znanstveni problem. Ovaj originalni koncept, kojeg izlaže na predavanjima na Collège de Franceu od 1936., ipak se nije uspio nametnuti kao dominantni model, usprkos svim službenim priznanjima. Vidi i Lucie Rey, *Qu'est-ce que la douleur? Lecture de René Leriche*, Pariz, L'Harmattan, 2010.

⁴²⁰ Vidi Alain Corbin (ur.), „II. Plaisir et douleur: au cœur de la culture somatique“ u *Histoire du corps, 2, De la Révolution à la Grande Guerre*, Pariz, Éditions du Seuil, 2005:147-281.

kao kakav performativ prošlosti; jer povjesničari oživljuju izvjesnu prošlost kada pišu povijest, polazeći od svog poznavanja sadašnjosti, prema svojoj perspektivi i cilju“ (Cassin 2013:69).⁴²¹

Tako su i Sade i njegove ženske figure, i one iz njegovog života, i one iz njegovih knjiga, specifičan amalgam i povijesnog, i privatnog, i pisanog, i imaginarnog. Od onih koje je i sam volio, ako ponovno krenemo od kraja, treba spomenuti najprije Constance, gospođa Quesnet, koju naziva „Tankočutkom“ („Sensible“), s kojom je proveo posljednje godine života u Charentonu predstavljajući je kao kćer⁴²², a koje su, prema Laborde (1997:229), bile „najmirnije, najplodnije i do izvjesne mjere najsretnije u njegovom životu“, iako su mu, nakon smrti Montreuilovih, probleme stvarale i podlosti dvojice sinova (od kojih stariji umire 1809.), ali i odnos s njegovom suprugom Renée Pélagie, koja umire 1810. godine⁴²³.

Potom se ističu gospođica de Rousset, „Milli Printemps“, njegova jedina „prava prijateljica“ iz Provanse, te njegova šogorica, Anne-Prospère de Launay, s kojom je pobjegao u Italiju, što je uzrokovalo neumoljivu osvetu njegove svekrve, Mme de Montreuil. Neizbježna je i njegova pretkinja Laura de Noves, udana de Sade, koju je proslavio Petrarca, koju često zaziva i koja mu se jedne noći pojavila u ćeliji.

Najzad, njegova supruga, Renée Pélagie⁴²⁴, koja se zauzela za njega i usprotivila majci, te kojoj je napisao svoja najljepša pisma, istodobno i dirljiva i van svake pameti, jer gradiraju od ljubomore do paranoje, od prijetnji do povjeravanja. Noëlle Châtelet napisala je fikcionalni razgovor s markizom de Sadeom⁴²⁵, u kojem su odgovori Sadeovi citati, navodi i sve one umilne

⁴²¹ Barbara Cassin, *La Nostalgie, Quand donc est-on chez soi?*, Pariz, Éditions Autrement, coll. Les grands mots, 2013.

⁴²² Vidi, primjerice, anonimno prokazivanje („Dénonciation anonyme à l'encontre du citoyen Sade“) koje Laborde identificira kao pismo samog Royer-Collarda protiv Sadea, ali i protiv bivšeg voditelja Charentona, de Coulmiera, i njegovih metoda liječenja koje uključuju kazalište u svrhu veće inkluzije i rehabilitacije bolesnika („Paris, 20 août 1808 (A.N., F⁷ 6294, # 18, # 19“ u: Laborde 1997:278-279).

⁴²³ Pored Constance, u Charentonu Sade poznaje glavnog liječnika, Josepha Gastaldija, još iz doba kada je živio u Saint-Ouenu i koji ga je liječio od fistule. K tome, direktor hospicija, Coulmier, omogućit će mu da piše, dapače, i da organizira kazalište u Charentonu. Vidi Maja Zorica Vukušić, „François Simonet de Coulmier“ u: Christian Lacombe, *Dictionnaire Sade*, Pariz, L'Harmattan, 2021:203-205.

⁴²⁴ Bilo je pokušaja da se Sadeovoj supruzi „vrati mjesto koje zaslužuje“ u Sadeovom životu, neka vrsta rekuperacije koja se bori protiv jednostranog mita pomalo tupe supruge, kojoj bi možda Justine bila fikcionalni parnjak. Vidi Gérard Badou, *Renée Pélagie, markiza de Sade*, Zagreb, Zagrebačka naklada, prevela Maja Zorica, 2008.

⁴²⁵ Noëlle Châtelet, *Entretien avec le Marquis de Sade*, Pariz, Plon, 2011.

riječi koje upućuje ženama u svom životu. Iako Philippe Sollers⁴²⁶ ovu vrstu retorike smatra protuargumentom koji dokazuje da Sade nije ni monstroznan, ni nečovječan, ni strašan, ni neizreciv, ona prije zabavlja svojom pitoresknošću ne dokazujući ništa: moje „šarmantno stvorenje“, „anđele moj“, „draga moja“⁴²⁷, „psiću moj“, „Muhamedova slasti“, „draga grlice“, „moja majčice“, „svježša svinjetino mojih misli“, „slatka caklino mojih očiju“, „krvne žile mog srca“, „zvijezdo Venero“, „dušo moje duše“, „ogledalo ljepote“, „žalcu mojih živaca“, „sliko božanstva“, „sedamnaestim planetom svemira“, pa „kvintesenciju djevičanstva“, „toku anđeoskih duhova“, „simbolu skromnosti“, „čudo prirode“, „Venerina golubice“, „ružo pobjegla iz naručja Gracija“, „čedo moje“, „miljenico Minerve“, „ambrozijo Olimpa“, „čaru očiju“, „bakljo mog života“...

No, tri žene koje su najviše utjecale na njegov život su sve iz iste obitelji: njegova supruga, svekrva i šogorica. U korespondenciji nema dokaza o ljubomori između ove tri žene, vječnoj motivaciji bulevarskog kazališta 19. i 20. stoljeća. Jedini koji je nesumnjivo ljubomorani je sam Sade.

Njegova „prokleta svekrva“, Mme de Montreuil, „gospođa Predsjednica“ jer je žena predsjednika Suda („Cour des comptes“), žena je kojoj su odoljele samo njena vlastita kći, Sadeova supruga, i Milli Rousset, Sadeova provansalska prijateljica. Sadeova svekrva je osvojila i neke Sadeove biografe koji je brane, primjerice Maurice Lever, koji smatra da je ona „skandalozno oklevetana“⁴²⁸. Prvo vrijeme, ona uistinu voli dvadesetrogodišnjeg zeta kojeg odvaja od „glumica“, kritizira grubost njegovog oca, te smatra, nakon afere iz 1763., pa i one iz 1768., da je njegovo ponašanje normalno za mladog muškarca, kako i piše opatu Sadeu. I brak je povijesna institucija, a i očekivanja vezana za njega. Još 1772., kada Sadeova supruga ide u Pariz da bi branila muža nakon afere s prostitutkama u Marseilleu, njena majka, svekrva, navodno i dalje voli zeta i svoju kćer smatra odgovornom (!). Veze s glumicama i plesačicama, afere s prostitutkama, ništa od toga ne ljuti svekrvu, kao ni Sadeovu suprugu. Očekivali bismo da će promijeniti mišljenje nakon afere s njenom drugom kćeri, mlađom sestrom, Anne-Prospère. No i koncept obitelji, a i ljubavi koja se danas očekuje među pripadnicima obitelji, također se mijenjao u povijesti. Farina (2016: 14) ne vjeruje da se svekrva ljuti na zeta ni nakon toga, jer obitelj Sade i danas u dvorcu u Échauffouru u Normandiji pokazuje prolaz koji je Sadeu omogućavao da neprimijećeno ode u šogoriči-

⁴²⁶ Vidi Philippe Sollers, <http://www.philippesollers.net/sade-au-jt-de-20heures.html>

⁴²⁷ Sade upotrebljava i izraze iz šatrovačkog, primjerice, „ma lolotte“, što, prema Delvaau (1866.) označava djevojku ili ženu koja voli da bi živjela umjesto da živi da bi voljela.

⁴²⁸ Maurice Lever (ur.), « Je jure au marquis de Sade mon amant de n'être jamais qu'à lui... », Pariz, Fayard, 2005:125.

nu sobu, i to od 1769., prije nego je ona boravila u La Costei 1772. i prije no što su obznanili svoju vezu.

Odakle tolika moć svekrvi, toj hijeni, kako ju je nazivao, da kroji i prekraja njegovu sudbinu, da ga utamničuje i premješta gotovo po volji? Njena želja za osvetom rađa se u trenutku kada se, krajem 18. stoljeća, pojavljuje najveća noćna mora vladajućih i povlaštenih, kada javno mnijenje postaje relevantna stvar kojom se on želi poslužiti, ali od koje i stradava, jer se svekrva boji klevete protiv obitelji, ali i prokazivanja u ime filozofije libertinstva.

Sljedeća žena u Sadeovom životu je Anne Prospère de Launay, njegova mlada, lijepa šogorica, vrckava i domišljata, koja će postati ljubomorna i napustiti ga u Italiji, nakon što su zajedno pobjegli, jer ju je prevario. Međutim, otići će zajedno sa sestrom u Marseille i Aix pokušati sanirati posljedice Sadeovog skandala s prostitutkama, jer to za njih nije „prava izdaja“. Anne Prospère umire 13. svibnja 1781., kada je Sade u Vincennesu, no nitko Sadea nije obavijestio o tome, jer mu žena to prešućuje još godinama, što pokazuje pismo Sadeove žene suprugu od 18. travnja 1787., kada je on u Bastilji, te kada se nada da će ga osloboditi brak šogorice i nećaka pariškog biskupa, Monseigneur de Beaumonta, onoga koji je spalio Rousseauovog Émilea. Ona je, prema Sadeovom biografu Mauriceu Leveru⁴²⁹, utjelovljenje svih Sadeovih opsesija.

Supruga Renée-Pélagie, usprkos njenoj požrtvovnosti, nije vesela žena, prilično je monotona, „zakopčana“, „boutonnée comme un Parlement“ (Farina 2016:17), pa je, prema svjedočanstvima, ne voli ni muž, ni majka, ni Provansa, za razliku od njene mlađe sestre, koju će ipak oplakivati. U pismu Sadea opatu Sadeu iz rujna 1765., kada se nalazi u Parizu, on piše da je prema ženi osjećao odbojnost od prvog trenutka, da su sve pripreme za brak učinjene bez njegove prisutnosti, a da je on dvije godine potrošio govoreći joj da je voli. Dok je Renée-Pélagie trudna, Sade je s Beauvoisin otišao u La Coste. No ima ona i kvaliteta. Primjerice, maskirala se u muškarca, što je tada strogo kažnjivo djelo za žene, da bi došla s tajnikom Lefèvreom, na kojeg će Sade biti jako ljubomoran, i oslobodila muža iz Savoje, pa on uspješno bježi 30. travnja iz tvrđave Miolans, i iako se trebao sakriti u Španjolskoj, u biti se skriva u La Costei (Farina 2016:86).

Sade, primjerice, supruzi prepisuje 31. svibnja 1780. ono što je napisao na zidu „vrta“, sličnog dvorišta gdje šeta kada dobije pravo na šetnju:

Ovdje počiva tamničar iz Vincennesa,
Mali, ružan, rogonja, zlobnik,

⁴²⁹ Maurice Lever, *Donatien Alphonse François, marquis de Sade*, Pariz, Fayard, 1991:196.

Koji je uživao u patnji
 I suzama nesretnika.
 Čitava ga zemlja zove.
 Prolazniče, sve vidiš na ovome svijetu:
 Ne raspituj se za njegovu dušu,
 Jer je ovaj nitkov nije imao. (Farina 2016:159)

26. lipnja mu je zabranjena šetnja tijekom 36 tjedana, sve do 9. ožujka 1781., lišen je i papira, i knjiga, i pisama, prema raspoloženju upravitelja i službenika, zbog čega mu pate i supruga i Milli. U zatvoru počinje i brojati, raditi popise, tražiti znakove: u četvrtak 14. prosinca 1780., 1400. dan, 200. tjedan i kraj 46. mjeseca kako su odvojeni, od nje je primio 68 paketa i 100 pisama, a s njegove strane, piše 114. pismo (Farina 2016: 162). No, Sade je ljubomorani po prirodi, pa i na svoju ženu koju sumnjiči (nakon 8. kolovoza 1781., Farina 2016:179-180), što nju razdire, vrijeđa i ponižava, o čemu mu piše pismo 18. kolovoza 1781.

Ipak, jedna od najvažnijih žena u njegovom životu, a koja nije dio njegove uže obitelji je Milli Rousset, njegova provansalska prijateljica, možda jedina koja je s njim uistinu otvoreno razgovarala i koja ga je dobro poznavala. U pismu od 30. travnja 1779., kada je Sade u Vincennesu, ona mu piše: „Kada vas netko uznemiri, vi ste bijesan lav. Kada vam se netko umiljava, vi ste najljubavnije janje“ (Farina 2016:144). U istome pismu se vidi da je Milli savršeno svjesna da njenog prijatelja privlače mlade djevojke i djevice. U pismu od 7. svibnja 1779. kaže da ne želi imati duha (misleći na njega), kako su komentirali poznati, pa su je počeli izbjegavati, a Sadeu kaže da ne želi da joj to potvrđuje, jer će to shvatiti kao uvredu. „Želim biti vaša zvijer, ne crna ; zvat' ćete me vašom malom zvijeri“ (Farina 2016:148). Ona je, među svim njegovim korespondentima, možda najzanimljivija, jer razgovaraju ravnopravno, bez skrivanja, ali i zato što ona često upotrebljava „familijarni registar“, te ga čak i uči provansalskom narječju koje on nije imao prilike dobro naučiti. Njihova su pisma zabavna, prepuna dosjetki, ponekih kodiranih mjesta, ali mjestimice nalikuju i na *sexting*, primjerice 1779., kada je on u Vincennesu, kada on govori o svom „topu“ (Farina 2016:154).⁴³⁰

⁴³⁰ I Diderot je imao takvu ženu u životu, Madeleine d'Arsant, suprugu odvjetnika Philippe-Florent de Puisieux, koji je prevodio engleske eseje i romane. Ona sama je najprije prevela jedan engleski pamflet, „Žena nije inferiorna muškarcu“, da bi kasnije i sama počela pisati, te izdavati knjige, uz Diderotovu pomoć i savjete, od *Savjeta prijateljici (Les Conseils à une amie)* 1749., u kojima se prepoznaje ono što Delon (2013:226) naziva „feminističkom sviješću“, do druge knjige, *Les Caractères, Par Mme de Puisieux* (1750.), pa onda i roman *Obrazovanje markiza de ****, ili *Memoari grofice de Zurlac (L'Éducation du marquis de ****, ou *Mémoires de la comtesse de Zurlac)* 1753., te nastavlja karijeru spisateljice i dokazuje svoju neovisnost o Diderotu. No jedino je ona koju je Diderot nazivao Sophie (pravim imenom

Što se samog Markiza de Sadea⁴³¹ tiče, uz sve biografije, možda bi, ovdje pri kraju bio najprikladniji (najzabavniji) način na koji ga je opisala Farina (2016:14-15), koja tvrdi da on nije dvorjanin, da nikada nije na mjestu na kojem treba biti u trenutku kada treba biti, da upada u sve zamke, da ne dobiva niti jedno naslijeđe koje mu pripada, i to uvijek iz istog razloga: previše govori, previše piše i ne druži se s pravim osobama u pravo vrijeme. Njegovi su prijatelji njegov ujak opat Sade, njegov bivši kućni učitelj, njegova guvernant, njegove sluge, njegova kuharica, odvjetnik Reinaud (prijatelj iz Aixa), bilježnik Gaufridy, kanonik Vidal, konzul Paulet, župnik Testanière⁴³², kćer seoskog bilježnika, tužitelj („viguier“, kao „magistrat“, ali u Južnoj Francuskoj), njegovi zakupci... Među prijateljima nema niti jednog aristokrata, posjednika ili intelektualca. Svi su u Provansi bili upoznati s njegovom seksualnom hiperaktivnošću, a Reinaud ga zove „Prijap iz provincije“.

U mladosti ga, u korespondenciji, i supruga, i Milli Rousset, nazivaju „Orestom“ (1778.), prije no što će mu u život stupiti „škrabalo“, „Jacques le gribouilleur“, sveprisutni cenzor koji će tijekom dvanaest godina čitati i „čistiti“ sva njegova pisma (on kaže „décrottera“ od „crotte“, tvrdi izmet).

Oslobođen je 1790., nakon trinaest godina tamnice, jer Revolucija ukida „lettres de cachet“⁴³³, a ne zbog svekrvine intervencije. Zatvoren je uz pomoć „lettre de cachet“ obitelji zbog pretjeranog libertinstva ili onoga što se onda zvalo „délit d’insurveillance“ (Farina 2016:18), što je klasična osuda za ono doba. Ove su osude obično podrazumijevale kratkotrajno zatvaranje, od mjesec dana do šest, te su završavale ispovijedi, kajanjem, pričešću u cr-

Louise-Henriette Volland), koju je sreo 1755., uspjela u sebi ujediniti i ono senzualno, i ono intelektualno, te je samo s njom, kao neudanom ženom, ljubavna veza prerasla u povlašteno dopisivanje. Diderotovih 550 pisama (Delon 2013:255) pokazuje da je u Sophie, za razliku od svoje lijepe i poželjne supruge, volio i slobodu duha, i senzibilitet. Delon tvrdi da je s njom „fizička strast postupno ustupila mjesto ljubavnom prijateljstvu koje je postalo srž jednog autobiografskog pothvata. Za voljenu ženu, Diderot se baca u vrtoglavi pothvat koji proganja Rousseaua kao i današnjicu: *sve reći*, pojedinosti nedostojne klasičnog pisca, tajne koje sablažnjavaju čistu savjest, nejasnoće koje odolijevaju riječi“ (Delon 2013:260). Kako ju je njena obitelj udaljila od njega kao oženjenog muškarca, on se na kraju okrenuo gđi de Maux, no nekoliko su godina pisma Sophie dnevnik njegovog rada, kronika njegovih boravaka kod Holbacha i sveg ostalog (Delon 2013:261).

⁴³¹ Pomutnja sa Sadeovim imenom: „Donatien, Alphonse, François“ u javnim dokumentima, a u obitelji Louis, Aldonze, Donatien, pa varijacije Louis Sade, Aldonze Sade, Louis Aldonze (Farina 2016:33-34).

⁴³² U pismu ženi iz 1778., kada priča o praznicima u La Costei, nakon što je pobjegao inspektoru Maraisu i zbirima, Sade prepričava kako su mu stanovnici priredili slavlje i da je župnik zaljubljen u njega.

⁴³³ Vidi Arlette Farge, Michel Foucault, *Le désordre des familles, Lettres de cachet des Archives de la Bastille au XVIII^e siècle*, Pariz, Gallimard, folio, Histoire, 1982/2014.

kvi i obećanjem da će se čovjek popraviti⁴³⁴. Stoga je Sadeov slučaj izuzetak, suprotan uzusima onoga doba. Neobično je također, kako navodi grof de Sade⁴³⁵ svom bratu opatu, da Sade sam sudjeluje u orgijama, ili eventualno s još jednim pojedincem, slugom.

On će, uostalom, kada ponovno uvidi opasnost, 17. srpnja 1775. i pobjeći u Italiju sa svojim slugom, Carteronom La Jeunesse, gdje će ostati više od godinu dana (Farina 2016:92)⁴³⁶.

Sade počinje pisati kada stupi u brak, od 1763. godine. No Farina (2016:19) je posegnula za psihologizacijom, jer Sadeovo ponašanje (a posljedično i pisanje) pojašnjava činjenicom da on nastoji sakriti svoj problem, specifičnost, ponajprije ocu, a onda je i razumjeti. Stoga, primjerice, u Bastilji, on vodi ono što naziva „iluzornim almanahom“, u kojem računa i prebrojava svoje svakodnevne seanse masturbacije⁴³⁷.

Iako inspektor Marais prati Sadea od 1763. do 1778., njegovu suprugu plaši inspektor Goupil, onaj koji će u La Costei pretraživati Sadeovu radnu sobu, papire i pisma na poticaj svekrve, Mme de Montreuil. Dapače, Sade će biti posve nezakonito zatočen u tvrđavi Miolans, o čemu će pisati i ministri, i veleposlanici Francuske i Savoje (Farina 2016:20).

Kada dobije pismo koje ga obavještava o majčinoj smrti, Sade putuje u Pariz, a 13. veljače 1777. u 21 h njegova svekrva šalje inspektora Maraisa da

⁴³⁴ 10. svibnja 1774., kada umire Louis XV, „lettre de cachet“ prestaje važiti, no svekrva, Mme de Montreuil, odmah intervenira kod ministra i ponovno dobiva istu u listopadu od Louisa XVI.

⁴³⁵ Sadeovog oca je u pismu iz 28. kolovoza 1758. (kojeg je Sade kasnije pronašao) Voltaire pozvao da dođe kod njega, da zagrije stare kosti na provansalskom suncu (Farina 2016:49-50). Sam je Sade u hospiciju na polici imao Voltaireova Sabrana djela (89 tomova iz 1785.).

⁴³⁶ Kada je bio u Italiji, Sade je prisustvovao u Rimu proglašenju pape Pia VI 1775. koje je i opisao u *Juliette*. Njegova je supruga to prenijela svima u La Costei i svi su, pa i biskup, vjerovali da se preobratio.

⁴³⁷ Međutim, neki stručnjaci, kao Farina, u psihologizaciji i naklonosti idu predaleko. Primjerice, kada žene u Sadeovom slučaju proglašava *pharmakonom*, kao i šampanjac, koji mu je trebao kako bi se borio s homoseksualnošću, za koju mu je trebalo dugo vremena da je prihvati (Farina 2016:48). Naime, homoseksualnost kao fenomen ne postoji u to doba u današnjem smislu identiteta. 1764., u svom *Filozofskom rječniku*, Sade u članku „Amour nommé socratique“ kaže definirajući homoseksualnost da mladići, tijekom dvije ili tri godine nalikuju djevojkama te da, „ako ga volimo, to je zato što nas priroda vara“, no kada ostare, ta vrsta obmane prestaje (Farina 2016:50-51). U Bastilji, dvadeset godina kasnije, u kratkoj priči „Augustine de Villeblanche ou le stratagème de l’amour“, Franville, maskiravši se u ženu tijekom Karnavala, dok se Augustine maskirala u muškarca, uspijeva nju, „tribade“, lezbijku, pretvoriti u „čestitu ženu“, koja ne voli muškarce, ali, barem voli svog muža. Prema Farininom zaključku (2016:51), čini se da to nije uspjelo Sadeovoj ženi. Ova vrsta dedukcije kriva je na više razina, ali je ilustrativna, barem kao opasnost psihologizacije.

ga uhiti u supruginoj sobi. U tom trenutku mu supruga postaje sve na svijetu. U pismu ženi od 6. ožujka 1777. on joj piše iz Vincennesa, kada kreće i cenzura onoga kojeg Sade naziva „Jacques škrabalo“: „Draga moja prijateljice, ti si sve što mi je ostalo na svijetu: otac, majka, sestra, supruga, prijateljica, ti si mi sve, samo tebe imam; ne ostavljaj me, preklinjem te“ (Farina 2016:106).

Kada ministra Maupéoua, koji je bio neprijatelj Montreuilovih, svrgnu s dužnosti, parlamenti ponovno dobivaju ovlasti, a onaj u Aixu ponovno otvara Sadeov slučaj, jer su mu 1772. sudili oni koje je ministar postavio⁴³⁸, ali oni to mogu u odsutnosti optuženika samo ako se ovaj potonji proglašiti dementnim. Od siječnja Mme de Montreuil pokušava uvjeriti kćer da bi ova dijagnoza demencije imala samo pozitivne posljedice na obitelj i na Sadea, što ona apsolutno odbija.

14. lipnja Marais Sadea vodi iz Vincennesa u Aix. Mme de Montreuil zabranjuje da se išta o tom putovanju kaže njenoj kćeri i piše Gaufridyju da će je radije strpati u samostan nego da joj dopusti da slijedi supruga. 21. lipnja Sade je u pritvoru u Aixu i čeka proces uvjeren da će ga osloboditi. 14. srpnja parlament preinačuje smrtnu kaznu iz 1772. u ukor, jer ga osuđuje za „razvratnost i pretjerano libertinstvo“ i kažnjava na novčanu kaznu od 50 livri i zabranu boravka u Marseilleu na tri godine. Sljedeći dan, 15. srpnja, zbog „lettre de cachet“ od 13. veljače 1777. koju je dobila njegova svekrva, Marais Sadea izvlači iz zatvora u tri sata ujutro da bi ga vratio u Vincennes. 16. – 17. srpnja u konačistu, usprkos prisutnosti Maraisa, njegovog brata i još dvojice pomagača, Sade uspijeva pobjeći čamcem po rijeci Rhône i vraća se u La Coste gdje mu svi priređuju slavje. Na slavlju su i Gothon, njegova kuharica, ali i njegova prijateljica Milli Rousset. 26. kolovoza Marais i ekipa od deset ljudi, koje sve plaća svekrva, uhićuju Sadea usred noći i tijekom putovanja prema Vincennesu ga izlažu pogledima, onako svezanoga, stotinama ljudi u

⁴³⁸ Usred proba za kazališni festival, Sade, pod izlikom da ide po najmove u Marseilleu, bježi sa slugom Latourom i organizira orgiju s četiri prostitutke. Kada su se vratili u La Coste, saznali su da su prostitutke oboljele. Za jednu su rekli da je nadomak smrti. One i njihovi roditelji su digli tužbu za trovanje, no ono što je tada bilo strašno ozbiljno jest prokazivanje Sadeove sodomitske prakse sa svojim slugom, te ovi potonji odmah bježe u Italiju. U odsutnosti su obojica osuđena na smrt za sodomiju i trovanje, te su njihove lutke („effigies“) spaljene na trgu place des Prêcheurs u Aixu 12. rujna 1772. Tada se Anne-Prospère pridružuje Sadeu u Veneciji, zajedno obilaze talijanske gradove, a kada je prevari, ona se vraća u La Coste sestri krajem rujna, dok Sade bježi u Savoju. Zanimljivost koju saznajemo iz pisma grofa de la Tour komandantu de Launayju (8. prosinca 1772.) da je ovaj prvi dao uhititi Sadea koji je nekoliko mjeseci boravio u Chambéryju pod imenom Mazan. Kao komandant tvrđave Miolans u Savoju, to je, prema onodobnom međunarodnom pravu, nečuvano, jer nije bio običaj uhititi čovjeka koji je u nekoj drugoj državi počinio zločin. Za vrijeme vladavine Louisa XV. to se dogodilo samo dva puta, za Mandrina i Sadea (Farina 2016:82).

Cavaillonu, Avignonu i drugim mjestima. On 5. ili 7. rujna stiže u Vincennes u papučama i bez prtljage.⁴³⁹

Nakon Revolucije i jedanaest godina slobode, ponovno je uhićen 1801. kod svog izdavača s rukopisom *Juliette*. Uhićen je bez procesa, posve nezakonito, jer je pisao opscene knjige, a ne zbog ponašanja. Posljednjih trinaest godina života provest će u zatvoru Pélagie, pa Bicêtre, pa u hospiciju u Charentonu. U Charenton je premješten jer je uzbunio okolicu vičući kroz cijev za otpadne vode da „kolju u Bastilji“, te tako, usprkos legendi, neće biti među zatvorenicima koji su oslobođeni 14. srpnja. U Charentonu devet mjeseci nije imao mogućnosti pisati pisma, ni primati posjete.

Postoji nalog od 3. srpnja 1789. na neodređeno vrijeme (potpisao ga je de Villedeuil), i u njemu stoji da je lišen slobode od 1777., na zahtjev obitelj, nakon sudskog procesa zbog trovanja i sodomije, i zbog nečuvanog libertinstva, zbog čega se obitelj bojala da će je obešćastiti. Na registru piše i da mu je supruga plaćala pansion. Naime, Sade je uvijek plaćao sve troškove za vrijeme zatočeništva i uhićenja.⁴⁴⁰

Još se 1811., kada je bio u Charentonu već deset godina, bojao da će tamo umrijeti, a još i više da će ga prebaciti u tvrđavu Ham. Taj je premještaj od svog prijatelja, ministra Fouchéa, isposlovala Mme de Bimard de Sade d'Eyguières, njegova daleka rođakinja i svekrva njegovog sina, koja je naslijedila Mme de Montreuil u njenim naumima. Sadeu, pak, šalje Chateaubriandov *Duh kršćanstva* s uvijek istom porukom, da će izići kada bude dobar, što on smatra apsurdnim, budući da je u međuvremenu postao starac: „Ili sam ono što moram biti, ili to nikada neću biti. U prvom dijelu moje dileme (jedinom istinitom), ako sam ono što moram biti, a jesam, čemu me toliko dugo mučiti? A u drugom slučaju, zašto me mučiti ako se ništa ne očekuje?“

Dekret Ustavotvorne skupštine o „lettre de cachet“ mu je omogućio da izađe iz Charentona 2. travnja 1790., na veliki Petak. Sutradan odlazi u samostan Sainte-Aure, no supruga ga odbija primiti, a 17. travnja, na vlastiti zahtjev, ponovno dobiva pravo raspolagati imovinom. U pismu Gaufridyju s kraja svibnja 1790. on žali za rukopisima koji su mu ukradeni. Supruga mu se riješila rukopisa koji su bili kod nje, te su oni dijelom spaljeni. Čim ju je vidio, ona ga je natjerala da potpiše dokument o razdvajanju („un acte de séparation“) u smislu raskida braka, pa da mu „da barem nekoliko ruža nakon toliko trnja“ (Farina 2016:257).

⁴³⁹ 29. veljače 1784. Sadea još jedanput noću premještaju, iz Vincennesa u Bastilju bez rublja, knjiga, papira, jastuka, golog i u papučama.

⁴⁴⁰ Sade je imao četiri imanja: u Saumanei, La Costei, Mazanu i Arlesu.

25. kolovoza 1790. Sade se počinje viđati s mladom glumicom i samohranom majkom koja nije navršila trideset godina, Marie-Constance Quesnet. On 1. studenog 1790. počinje živjeti u kućici u rue Neuve-des-Mathurins, na broju 20 u prizemlju, gdje mu se Constance pridružuje u siječnju 1791. godine.

U pismu Reinaudu od 12. lipnja 1791., Sade mu povjerava da je u tijeku tiskanje jednog njegovog romana, ali da je suviše imoralan da bi mu ga poslao. Objašnjava mu da je, budući da mu je trebao novac, poslušao izdavača koji je tražio da bude „dobro začinjen“ – riječ je o *Justine ili Nedaćama kreposti*. Ovo je pismo jedini dokument u kojem Sade priznaje autorstvo ovog romana. No istodobno ga tješi da bi uskoro trebao dobiti njegov filozofski roman *Aline i Valcour ili Filozofski roman*.

U pismu odvjetniku i prijatelju Gaufridyju, iz lipnja 1792., povjerava mu da smatra da će uništiti crkvu u kojoj je kapelica njegove obitelji (chappelle des Sade, Cordeliers) u Avignonu, gdje je, kako je vjerovao, pokopana Petrarcina Laura, te ga pita bi li prijedlog da se ovoj slavnoj ženi izgradi trajno posljednje počivalište, kao neka vrst filozofskog projekta, mogao biti smatran nepodobnim (aristokratskim) za domoljuba. Sade je, naime, smatrao da svećenici imaju originalne stihove Franje I. o Lauri.

U pismu istom prijatelju, Gaufridyju, od 13. travnja 1793., on dijeli s njim čuđenje, jer ne može vjerovati da je postao sudac (!). Postao je član porote, točnije „jury d’ accusation“⁴⁴¹, član pariške revolucionarne sekcije Section des Piques, kao i Robespierre. On je za njih pisao tekstove, bio je zastupnik svoje sekcije u komisiji za bolnice, a kratko vrijeme je sekcijom i predsjedao. 2. kolovoza 1793. piše opet Gaufridyju da bi mu rekao da je sve morao prepustiti zamjeniku, jer su ga optužili za umjerenost („moderantisme“)⁴⁴²! On je, pak, zahvalan da se toga riješio. Tijekom predsjedovanja je stavio Montreuilove na listu za čišćenje, ali nije rekao ni riječ, jer bi ih pokosili.⁴⁴³

⁴⁴¹ Doslovni prijevod termina bio bi „optužna porota“. Prema rječniku Littré, „jury d’ accusation“ je porota koja je odlučivala treba li prihvatiti optužbu. Ova institucija više ne postoji u Francuskoj, no treba je razlikovati od „jury de judgement“, koja odlučuje je li optuženi kriv za djela koja mu se imputiraju. Ova „optužna porota“ bila je grupa od osam nasumično odabranih građana kojima je predsjedao okružni sudac, koja je odlučivala hoće li slučaj prosljediti na suđenje kaznenom sudu, preteći modernog porotničkog suda. Ovu je instituciju stvorila Ustavotvorna skupština 1791. i ukinula 1808. donošenjem Zakona o kaznenom postupku. Ovu porotu spominje i Balzac u *Sjaju i bijedi kurtizana* (1846:449).

⁴⁴² Michel Delon, „Sade thermidorien“, u: Michel Camus i Philippe Roger (ur.), *Sade. Écrire la crise*, Pariz, Belfond, 1983:99-117.

⁴⁴³ Vidi Maja Zorica Vukušić, „La politique du Sade le ‘justicier’“, u: SRAZ (*Studia romanica et anglica zagradiensia*, Facultas philosophica Universitatis Studiorum Zagrebiensis), Zagreb, vol. LX/2015, 2015:165-196.

19. studenog 1794. Sade piše Gaufridyju da su ga zatočili jer ga je vlast, u ime naroda, proglasila „sumnjivim“⁴⁴⁴, iako je bio u Charentonu jer je bio „sumnjiv“ za vrijeme monarhije. No iako je proveo deset mjeseci promijenivši četiri zatvora, spasila su ga njegova „patriotska djela“. U četvrtom je zatvoru istovremeno bio i Choderlos de Laclos, ali niti jedan od njih dvojice nikada nije spomenuo ovog drugog. No Constance je preko veza i novcem isposlovala da ga „zaborave“ u zatvoru, pa joj Sade duguje život jer je oslobođen, po revolucionarnom kalendaru „le 24 vendémiaire“⁴⁴⁵, odnosno 15. listopada 1794. godine.

Sade je, zbog nedostatka novca, u Parizu 1796. prodao dvorac La Coste zastupniku iz Vauclusea, Rovereu, i kupio dobra u okolici Pariza. Primjerice, 26. siječnja 1800. Sade piše Gaufridyju da umire od hladnoće i gladi u bolnici u Versaillesu već tri mjeseca. No tijekom ovog razdoblja će Sade napisati i izdati svoje najveće tekstove: *Aline i Valcour* 1795., *Filozofiju u budoaru* 1795., *Novu Justine* (treću inačicu romana o Justine 1797.) kojoj je dodao *Pripovijest o Juliette i Zločine ljubavi*⁴⁴⁶ (1800.).

⁴⁴⁴ Robert Darnton, u *L’Affaire des Quatorze, Poésie, police et réseaux de communication à Paris au XVIII^e siècle* (Pariz, Gallimard, nrf, 2014.), predstavlja tzv. Aferu četrnaestorice (1749.) koja je započela uhićenjem jednog studenta medicine koji je izrecitirao pjesmu koja je napadala Luja XV. Kada su ga ispitivali u Bastilji, on je odao osobu od koje je naučio pjesmu. I ovog potonjeg su uhitili, te je i on odao svoj izvor, tako da su se uhićenja nastavila dok policija nije zatočila četrnaestoricu optuženu da su sudjelovali u neodobrenim pjesničkim recitalima. Ovaj slučaj pokazuje da je jedna od zadaća policije bila suzbijanje kritika i glasina protiv vlasti, a Darntonu služi kao paradigmatički primjer uspostave složene mreže komunikacije koju proučava kako bi dokučio načine cirkuliranja informacija u društvu u kojem većina ne zna pisati, što znači da se uvelike oslanja na pamćenje (2014:9). Ova afera neizravno pokazuje kakvu je sudbinu mogao očekivati i sam Sade, te zašto je nijekao autorstva nekih tekstova.

⁴⁴⁵ „Vendémiaire“ je prvi mjesec francuskog republikanskog kalendara, koji otprilike, ovisno o godini, odgovara razdoblju od 22. rujna do 21. listopada („vendanges“ – berba grožđa).

⁴⁴⁶ U izdanju iz 1995. koje je priredio Éric Le Grandic, a predstavio Michel Delon (Sade, *Les Crimes de l’amour. Nouvelles héroïques et tragiques précédées d’une Idée sur les romans*, Cadeilhan, Zulma, 1995), ističe se da dvanaest godina razdvaja pisanje od izdavanja. Nakon Revolucije, Sade nastoji živjeti od pisanja i želi si sazdati novi identitet pisca. Prema Delonu, ove promjene objašnjavaju značajnu količinu preinaka rukopisa (čitavi ulomci su promijenjeni, sama fabula preinačena, kao i redoslijed novela). Ovo izdanje donosi i bilješke o varijantama i najvažnijim razlikama između rukopisa i verzije iz 1800., kako bi se prikazao rad na tekstu. U ovoj konačnoj inačici, Sade nastoji zadovoljiti i publiku, i cenzuru, izbjegavati skandalozne ili bezbožne primjedbe, slijediti modu „roman noir“ istodobno namećući svoju originalnost. No ova usporedba inačica pokazuje da nije riječ ni o nijekanju, ni o povlačenju, jer, umjesto frontalnog, nemogućeg napada na konvencije tih jedanaest novela iz prve inačice, Sade odabire suptilniji put koji iskazuje rasap moralnih vrijednosti, pokušavajući naći ljepotu u nesreći, odnosno u zločinu. Vidi, među mnogima primjerice i Catherine Joye-Bruno, „Les Crimes de l’amour“ u: *Psychanalyse YETU*, 41(1), 2018:127-137.

U Charentonu Sade piše manje pisama, jer je Constance uvijek uz njega, koju naziva „Mme Quesnet“, „Md“, „Md. Q“ ili „Madame“. Imala je sobu u Charentonu pored Sadeove, i predstavljali su je kao njegovu kćer. Dirljivo je da ju on u jednom trenutku uči pisati. Ona je sveprisutna u *Dnevniku (Journal inedit⁴⁴⁷)*, ali i u njegovim književnim bilješkama („notes littéraires“). Zanimljivo je da u njegovim književnim bilješkama 1803. – 1804. nalazimo antologiju od četrdeset dva ulomka iz romana gospođe de Staël *Delphine*, jedne od dvije najznačajnije spisateljice romantizma, pobornice demokracije i velike protivnice Napoleona, koja će, zajedno s Benjaminom Constantom, koji joj je bio i partner, i prijateljima djelovati i književno, i politički unutar tzv. grupe iz Coppeta, skupine intelektualaca koja djeluje od Revolucije do Restauracije. To je jedino djelo za koje je Sade to učinio.

U lipnju 1808. Sade je natjerao sina da potpiše obvezujuće pismo da će gospođa Quesnet nakon njegove smrti biti financijski osigurana. Ovaj potonji to neće ispoštovati jer gđa Quesnet neće naslijediti ništa. Isti mjesec je Sade svakodnevno vodio, iz sata u sat, dnevnik zdravstvenog stanja, sa svim simptomima i lijkovima, kada je Constance bila bolesna mjesec dana.

U srpnju mu je došla u posjet i Mme de Saint-Aubin⁴⁴⁸, najveća operna pjevačica onog doba, te mu je sama donijela dvije bijele purice, što govori posredno i o zanimanju koje je njegovo kazalište u Charentonu izazvalo u cijelom Parizu⁴⁴⁹.

9. lipnja 1809. umire mu stariji sin Louis-Marie na putu za svoju pukovniju, u sukobu s napuljskim pobunjenicima. Kako su bilježnice *Dnevnika* u

⁴⁴⁷ Izdanje *Dnevnika (Journal inedit. Deux cahiers retrouvés du Journal Inédit du Marquis de Sade (1807, 1808, 1814) suivis en appendice d'une Notice sur l'Hospice de Charenton par Hippolyte de Colins*, predgovor Georges Daumas, Pariz, Gallimard, nrf, „Idées“, 1970/ Pariz, Gallimard, Folio, „essais“, 1994) nije opravdalo očekivanja, jer je popratni kritički aparat izdanja gotovo nepostojeći, odnosno, u svakom slučaju manjkav. Bolje je izdanje *Ceuvres complètes du Marquis de Sade, tome Onzième, Notes littéraires, Couplets et Pièces de circonstance. Notes pour les Journées de Florbelle. Journal de Charenton. Lettre de Charenton et Testament, La Marquise de Gange, Pariz, Éditions Pauvert, 1991.*

⁴⁴⁸ Mme de Saint-Aubin 1764. – 1850., koju su nazivali i Madame Belmont, rođena je kao Jeanne-Charlotte Schroeder (ili Schreuder), u obitelji umjetnika (još četvero braće i sestara), francuska je operna pjevačica (sopran) koja je bila zvijezda u Comédie-Italienne i Opéra-Comique. Otpjevala je više od 200 glavnih uloga, u dvadeset dvije godine koliko je pjevala u Favartu i Feydeauu. Po njoj su nazvane uloge naivki u Opéra-Comique, tzv. rôles à corset. O Mme de Saint-Aubin vidi i Antoine Lilti, *Le monde des salons, Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Pariz, Librairie Arthème Fayard, 2005: 69, 234.

⁴⁴⁹ Vidi Maja Zorica Vukušić, „Marquis de Sade, l'Empire et l'empire des métaphores: des Maudits aux 'quills' et les autres plumes“, u: *SRAZ (Studia Romanica et Anglica Zagabiensia, Facultas philosophica Universitatis Studiorum Zagabiensis)*, Zagreb, sv. LXIV, 2019: 31-54.

razdoblju 1809. – 1813. zaplijenjene, ne znamo njegovu reakciju na smrt sina, ni na smrt žene, ali znamo da je uzalud tražio od sina Armanda da ne objavi bratovu smrt majci, koja je umrla, od tuge, kako je mislio, u srpnju 1810.

Sade i dalje piše *Adélaïde de Brunswick, princesse de Saxe*, njegov drugi povijesni roman zanimljiv upravo zato što bilježi prijelaz iz prosvjetiteljstva u romantizam, i to u razdoblju od tri mjeseca (započeo ga je 1. 9. 1812., a 21. 11. 1812. već čita gotov tekst), pa *Isabelle de Bavière*,⁴⁵⁰ dok Constance nosi rukopise izdavačima koji ih prihvaćaju. No njegov sin bdije nad ugledom obitelji, pa će posljednji Sadeovi ženski likovi ostati u dnu obiteljskog kovčega još stoljeće i pol. *La Marquise de Gange* objavljena je anonimno 1814. godine.⁴⁵¹

U Vincennesu Sade odlučuje da će mu pismo „poslužiti kao mač“ (Farina 2016:20), a Constance mu odgovara da mu „stil pali papir“, da ga treba promijeniti. Pisanje nije samo zabava, nego i prilika za ismijati sve one koji su ga htjeli kazniti kao dijete, da se „popravi“. „Što sam ovdje ako ne dijete?“, kako piše Sade prijateljici Milli (pismo Milli Rousset 22. ožujka 1779.)⁴⁵². No on je tvrdoglav i uporan u tome da ga smatraju književnikom. *120 dana Sodome* je sumanuta konstrukcija, ali nije ispovijed, ni kronika.⁴⁵³

Sade sebe smatra nesretnikom i nadasve tankočutnim muškarcem, koji si, u duhu vremena, dopušta stvarno mnogo, dok ženama koje voli ne dopušta ništa. Posve tipična priča, uz napomenu da se često ženama nastoji umiliti nekom kratkom šaljivom pričom, nekim malim znakom pažnje. Bio je neizmerno ljubomoran, primjerice, u pismu Anne-Prospère s početka prosinca 1772. saznajemo da joj prijeti samoubojstvom iz tamnice ako mu ne dođe u posjet. Pokušao je počinuti i samoubojstvo, no ovaj pokušaj samoubojstva je svima zatajio. Svekrva, koja je nakon pokušaja samoubojstva saznala da leži u postelji, bojala se najviše da je riječ o sifilisu.

Oduvijek je praznovjeran, prepun predosjećaja, iščekivanja zle kobi, te vjeruje i u reinkarnaciju (pismo Sadea ženi, 30. travnja 1781.). Nije pustolov,

⁴⁵⁰ Vidi Sade, *Ceuvres completes, tome Douzième, Histoire secrète d'Isabelle de Bavière, reine de France, Adélaïde de Brunswick, princesse de Saxe, Pariz, Pauvert, 1991.*

⁴⁵¹ Mme de Clermont-Tonnerre, nakon ubojstva muža i njenog zatočeništva tijekom Terora, ponovno se udala za veoma utjecajnog M. de Talaru. Zbog njenih intervencija, gđe de Talaru, Sade nije poslan u tvrđavu Ham, te je u dvije, tri prilike mogao dobiti svoje papire, pera i malo slobode u kretanju po hospiciju. Njen je utjecaj ublažavao negativan utjecaj Mme de Bimard de Sade, svekrve njegovog sina Armanda.

⁴⁵² Postaje i „dječčić“ koji nije bio dobar („sage“) jer piše (pismo Sadea Milli Rousset iz travnja ili svibnja 1779.)

⁴⁵³ O fascinantom rukopisu *120 dana Sodome* i njegovoj sudbini Michel Delon piše knjigu *La 121^e journée, L'incroyable histoire du manuscrit de Sade*, Pariz, Albin Michel, 2020.

mrzi more i putovanja i dobro mu je samo kada se vrati kući. Posve je „anti-moderan“ u smislu da, usprkos ljubavi prema antici, ne voli teatar s antičkim temama, pa ni Oresta. Voli isključivo onaj koji govori o vitezovima, ali i romane, najviše Cervantesovog *Don Quijotea od Manche*, dok pariški saloni i Enciklopedisti luduju samo za „realističnim“ dramama i romanima.

Kada se pravda, primjerice, u pismu ženi (15. prosinca 1781.) jasno razlikuje lukavstvo ili skrivanje od prijetvornosti i laž, jer, iako joj prešućuje neke stvari, on joj, kako tvrdi, nikada nije lagao. No svjestan je da ženski preljub stvara mnogo problema (ponajprije zakonskih), te se, kako tvrdi u pismu Milli Roussey, kojeg piše iz svoje ladanjske kuće, 17. travnja 1782., oduvijek držao podalje od udanih žena.

U pismu ženi iz 1782., Sade joj piše:

Ali, povodom onoga što se mene tiče, mene *osobno*, ništa vam ne obećajem. Zvijer je suviše stara. Vjerujte mi, odustanite od njenog odgajanja. [...] Isto je tako i s navikama: kada su one tako čudesno povezane s fizičkim izgledom bića, 10 000 godina zatvora i 500 libri okova samo će im dati više snage. [...] Običaji ne ovise o nama, oni su uvjetovani našom konstrukcijom, našom organizacijom. O nama ovisi da ne širimo naš otrov vani, i da ono što nas okružuje, ne samo da ne pati, nego da to čak ne može ni primijetiti. Besprijekorno ponašanje s vlastitom djecom i s vlastitom ženom, takvo da joj postane nemoguće, čak i kada uspoređi svoju sudbinu sa sudbinom drugih žena, posumnjati u loše običaje svog muža: evo, to ovisi o nama, i to čestit čovjek treba činiti, jer nije rečeno da je čovjek izopačen ako su mu užici neobični. Skrivate to u javnosti, osobito djeci, i da vam žena nikada ni najmanje ne sumnja; ispunjavajte vaše dužnosti s njom također *u svakom smislu*. To je najvažnije i evo, to vam obećajem. Ne možemo zadobiti vrline, i *u tim stvarima* nismo u stanju prihvatiti ovu ili onu sklonost, kao što ne možemo postati uspravni kada smo rođeni grbavi, ne možemo prihvatiti uistinu kao sistem ovo ili ono mišljenje, kao što ne možemo postati smeđokosi kada smo rođeni riđi. Eto, to je moja vječna filozofija i nikada iz nje neću izići.

Međutim, Sade piše ženi i poruke „škakljivog“ sadržaja: primjerice, njegovo pismo ženi koje je pismo „sa šifrom“, kodirana poruka („billet à tiroirs“), prvi je objavio Gilbert Lely 1980. godine.⁴⁵⁴ U pismu ženi iz travnja 1783. Sade daje upute ženi za etuije koji imaju i dodatnu ulogu, osim one uobičajene.

17. svibnja 1783., kada piše pismo ženi, piše ono što danas popularno nazivamo *disclaimer*, kao i uvijek, kako kaže, prije nego pošalje neko svoje djelo ženi. Poslao joj je dramu, ali ima potrebu napisati da drama ne tematizira ni

⁴⁵⁴ Krajem 1784., kada piše ženi o problemima seksualne prirode, sve piše u metaforama, među inima i o „strijeli koja neće odapeti“.

njegove prijatelje, ni rođake, ni ženine prijatelje, ni rođake, ni bilo koju osobu koja bi imala veze s njegovim boravkom u zatvoru, kao ni s njim samim.

Kada mu žena odbija poslati Rousseauove *Ispovijesti*, a poslala mu je Lukrecija i Voltaireove dijaloge⁴⁵⁵, on ju omalovažava i kaže da treba naučiti da perspektiva,

gledište s kojeg promatramo čini stvar dobrom ili lošom, a ne sama stvar po sebi. [...] to je dokaz da je sve relativno. [...] Postoji tisuću prilika kada treba tolerirati zlo da bi se uništio porok. Primjerice, vi ste mislili da ćete učiniti čudo, mogu se kladiti, ako me osudite na strašnu apstinenciju koja se tiče grijeha puti. Pa, prevarili ste se: raspalili ste mi glavu, nagnali ste me da stvorim maštarije koje ću morati ostvariti. [...] Kada lonac ključa suviše dugo, dobro znate da će nužno prekipjeti (Farina 2016:220).

On bi sebe, „Gospodina 6“ kako sebe naziva po broju ćelije u kojoj boravi⁴⁵⁶, izliječio tako da bi si stavio na raspolaganje djevojaka do mile volje. S obzirom na ironični ton pisma, kao i riječi u kurzivu kao što su „dobar put“, „pravi put, i „okolni put“, „opasne iznimke“, „opasni odmaci“, „filozofske izlike“, jasno je da je riječ o sodomiji u odnosu na „poštene“ heteroseksualne užitke.⁴⁵⁷

Sade ženi početkom studenog 1783. piše:

Moj način razmišljanja, kako kažete, ne može se odobravati. I što me briga? Stvarno bi lud bio onaj koji bi prihvatio način razmišljanja za druge! Moj način mišljenja je plod mojih razmišljanja; one potječu iz mog postojanja, moje organizacije. Ne mogu je promijeniti; da i mogu, ne bih to učinio. Ovaj način razmišljanja koji vi kudite mi je jedina utjeha u životu; on olakšava sve moje muke u zatvoru, on čini sve moje užitke u društvu i držim do njega više nego do života. Nije moj način razmišljanja stvorio moju nesreću, nego način razmišljanja ostalih.⁴⁵⁸

U pismu ženi od 23. i 24. studenog 1783. Sade, s obzirom na kontrole svih njegovih pisama, zna da se obraća i zapovjedniku Vincennesa, poručniku Charlesu de Rougemontu:

⁴⁵⁵ Sade, u svom *Fragments du portefeuille d'un homme de lettres* (u: *Ceuvres complètes du marquis de Sade*, sv. I, priredila Annie Le Brun i Jean-Jacques Pauvert, Pariz, Éditions Pauvert, 1991:119), primjećuje da njemu zamjeraju načela koja je Voltaire razvio u *Zadigu*.

⁴⁵⁶ Ovaj je nadimak zabilježen i u naslovu jednog izbora njegovih pisama. Vidi i Sade, *Monsieur le 6. Lettres inédites (1778-1784)*, Pariz, Julliard, 1954.

⁴⁵⁷ Farina (2016:221) ponovno u ovome vidi dokaz njegove „homoseksualnosti“, te tvrdi da nije problem što on previše voli žene, nego da više voli vlastiti spol, od čega se treba „izliječiti“. Kao dokaz ovoj tvrdnji navodi igru riječi s riječju „sexe“ koja znači i seks i ženu. Po njoj i njegovo rublje ne traži supruga nego Jacques, sluga.

⁴⁵⁸ Vidi Sade, *Cinquante lettres du marquis de Sade à sa femme*, Pariz, Flammarion, 2009.

Šarmantno stvorenje, želite moje prljavo rublje, moje staro rublje? Zna-
te da li je to neizmerno *delikatno*? Vidite kako ja osjećam vrijednost stvari.
Slušajte, *anđele moj*, ja imam svu želju ovog svijeta da vas zadovoljim u
tome, jer znate da poštujem *ukuse, fantazije*, ma koliko barokne one bile,
sve ih smatram časnim a i zato što mi njima ne upravljamo i zato što se i
najneobičnija i najbizarnija od svih, kada se dobro analizira, uvijek vraća
na izvjesno načelo *delikatnosti*⁴⁵⁹.

Kada Sade piše ženi, on je svjestan da uvijek postoji cenzor, čitatelj,
„onaj treći“, pa su neka pisma više upravljena njima, i upravitelju, i svekri,
o kojima mu ovisi sudbina, nego ženi.

Posljednje godine Sadeovog života u korespondenciji obuhvaćaju raz-
doblje od 1798. do 1814. koje, osim revolucionarnog perioda kada je na slo-
bodi, te postaje jedan od ključnih aktera i političkog života, mogu svesti na
period posljednjeg zatočeništva. Naime, 6. ožujka 1801. („15 ventôse an IX“),
Sade i njegov izdavač Massé⁴⁶⁰ su uhićeni kod ovog potonjeg, onoga koji je u
srpnju ili kolovozu 1800. izdao u četiri sveska *Zločine ljubavi (ili Priče) (Crimes
de l'Amour (ou Les Contes))*, 453 lista kratkih priča o raznim temama koje su
djelomice pisane u isto vrijeme kada i svitak *120 Journées de Sodome*, tijekom
boravka u Bastilji 1785. godine.

Zločini ljubavi uzrokuju opću sablazan, o čemu svjedoči i članak Victor-
Donation de Musset-Pathayja (1768. – 1832.), oca Alfreda de Musseta, u
*Décade philosophique*⁴⁶¹, što pokazuje da Sadea prate cenzori i kritičari od
Konzulata, kao i u doba Carstva.

Kod Masséa policija pronalazi primjerak *Nove Justine* sa Sadeovim bi-
lješkama i jedan primjerak posljednjeg sveska *Pripovijesti o Juliette* i rukopise,

⁴⁵⁹ Namjerno ostavljamo pridjev „delikatan“ i imenicu „delikatnost“, jer ima specifičnu te-
zinu u stručnoj literaturi, od knjige Michela Delona do Barthesove uporabe termina. Vidi
i Veyne 1983:52 (*lenis*, delikatan). U Hrvatskoj enciklopediji pojam je definiran kao: „de-
likatan (franc. *délicat* < lat. *delicatus*: uglađen; lijep; nježan), koji zahtijeva osobitu pažnju
i obzir, osjetljiv, škakljiv (npr. zadatak, trenutak, tema); koji je nježne, osjetljive građe (o
osobama i predmetima), krhak; uglađen, obziran; profinjen (npr. miris, zvuk, osjećaj).“
delikatan. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža,
2013. – 2026. Pristupljeno 15. 4. 2020. <<https://enciklopedija.hr/clanak/delikatan>>.

⁴⁶⁰ *Journal typographique et bibliographique, ou recueil consacré à tout ce qui paraît de nouveau en
Littérature, Sciences et Arts*, n° XLIII, [20 thermidor an VIII], 8. kolovoza 1800. u: Vial 2014:60.

⁴⁶¹ Mussetov otac, komentirajući autora koji slijedi načela koja je uspostavio za *Aline i Valcour*,
ponavlja Sadeovo negiranje autorstva, no s obzirom na to da, kako kaže, u svim djelima te-
matizira zločine ljubavi, i ovo su mu djelo pripisali, jer je riječ o „istim načelima, istom mor-
ralu, istom stilu“. Na kraju dodaje da ipak žali autoru što je u situaciji da se mora pravdati
(*La Décade philosophique, littéraire et politique*, n° 9 [30 frimaire an IX], 21. prosinca 1800:542
u: Vial 2014:66).

među kojima su i *Pripovijest o Juliette, Francuski Boccaccio (Boccace Français) i Razbibrige libertinca (Délassements du Libertin)*. 7. ožujka 1801. Sade ponovno niječe autorstvo *Juliette* i tvrdi da ju je samo prepisao, do trenutka dok Massé ne otkrije gdje je skriveno tisuću primjeraka *Juliette* (A.N., F¹⁸, 1730, # 23 u Laborde 1997: 231).

Nakon zapljene rukopisa⁴⁶² kod Masséa, Sade je zatočen u Sainte-Pélagie⁴⁶³, zatim u Bicêtre, a u hospicij Charenton-Saint-Maurice prebačen je u travnju 1803.⁴⁶⁴, gdje će provesti jedanaest posljednjih godina života u „poluslobodi“, gdje umire 2. prosinca 1814.⁴⁶⁵ u doba od sedamdeset četiri godine.

Charenton je hospicij, a ne zatvor, kojeg vodi François Simonet de Coulmier do otkaza u svibnju 1814.⁴⁶⁶, kada će ga zamijeniti odvjetnik Roulhac de Maupais, 7. rujna 1814., tri mjeseca prije Sadeove smrti.

Liječnik Gastaldi/Gastaldy, kojeg Sade poznaje godinama, odigrat će ključnu ulogu u Sadeovom životu, jer je s njim dijelio novatorske ideje o medicinskoj brizi, liječenju i ponašanju prema bolesnicima, te je osobito vjerovao u terapeutske učinke kazališta. 22. prosinca 1805., Gastaldyjevom smrću, situacija se radikalno mijenja, jer ga zamjenjuje Antoine-Anasthase Royer-Collard (1768. – 1825.) koji nipošto ne odobrava ovu novu metodu, te želi spriječiti Sadea i njegove kazališne aktivnosti (Laborde 1997:251)⁴⁶⁷. Nakon

⁴⁶² Nestanak trećeg rukopisa iz policijske prefektуре koji spominje Vial (2014:64) pripisan je policijskom načelniku Jean-Baptisteu Boucheseicheu (1760. – 1825.), koji je bio odgovoran za Sadeov nadzor, te je odgovarao predsjedniku policijske uprave i ministru Fouchéu, koji je bio zaslužan za njegovo uhićenje i zatočivanje 6. ožujka 1801. i koji ga je nadzirao do smrti. List rukopisa koji je spašen (zbirka Henrija de Rothschilda), jedini iz rukopisa *Pripovijesti o Juliette* je naslovna stranica. Tako je Sade zatočen i zbog *Juliette*.

⁴⁶³ 2. travnja 1801. (12 germinal an IX), Sade je zatočen u Sainte-Pélagie (Laborde 1997:233-234), kako prenosi načelnik Dubois ministru policije 26. svibnja 1801. (6 prairial an IX, A.N., F⁷ 7294, #30, u: Laborde 1997:234-235).

⁴⁶⁴ U ožujku 1803. Sade je zatvoren u zatvor Bicêtre sredinom travnja (25 germinal an XI), a policijski načelnik Dubois ga premješta u hospicij Charenton-Saint-Maurice 27. travnja 1803. na molbu obitelji (Laborde 1997:240).

⁴⁶⁵ U bilješki iz Charentona, nastaloj nakon 31. ožujka 1813. pod naslovom „(B.N., MS. 24390, fo. 414)“ (Laborde 1997:371), Sade potvrđuje da su ga tijekom boravka tri puta ispitivali u Charentonu (31. ožujka 1811. grof Jolivet, 14. studenog 1813. grof Corviette (ili Dorvietto) i 31. ožujka 1813. grof Appellius ili neko slično ime).

⁴⁶⁶ Novi ravnatelj je imenovan 31. svibnja 1814.

⁴⁶⁷ „U nedjelju 14. travnja 1805. (24 germinal, an XIII), Sade dijeli blagoslovljeni kruh i prikuplja donacije u župnoj crkvi Charenton-Saint-Maurice povodom Uskrsa. Tri dana kasnije policijski načelnik Dubois upućuje opomenu i naredbu [...] gospodinu Coulmieru“ o zabrani „izlaska bez izričitog i formalnog odobrenja od njega“ (Laborde 1997:251). Sade je

višegodišnjeg upornog interveniranja kod vlasti, Royer-Collard je uspio zabraniti predstave u Charentonu po nalogu ministra 6. svibnja 1813. (Laborde 1997:280)⁴⁶⁸.

1814. godine njegovi rukopisi cirkuliraju i preprodaju se⁴⁶⁹, pa su problematični čak i nakon autorove smrti: primjerice, bilješka „Note relative aux manuscrits de M. de Sade, Paris, 17 décembre 1814“ (A.N., F⁷ 6294, #5 » u: Laborde 1997:394) pokazuje da se nastoji zabraniti tiskanje njegovih djela u Londonu, te vratiti ih obitelji kako bi ih oni spalili⁴⁷⁰.

U svakom slučaju, i koncept obitelji mijenja se tijekom povijesti, a i ona će Sadeu poslužiti kao platno za njegovo djelo – sjetimo se citata iz *Nove Justine*, koji kaže da su „najdivniji na svijetu“ upravo „despotski užici“, odnosno, po njemu „čovjek mora oskrvnuti predmet koji želi“ jer „nema više užitaka, čim se ovaj preda“⁴⁷¹, što će pokazati na svojim idealnim žrtvama, ženama, ali i majkama.

Naime, u anonimnom dijelu svog opusa, od *Justine*, preko *Filozofije u budoaru*, do *Juliette* i bilješki za *Les Journées de Florbelle*⁴⁷², Sade maltretira majke kao nitko dotada, te nastavlja i početkom 19. stoljeća, kada se polako vraćaju i religija, i moral, čije pobornike on naziva „la racaille tonsurée“ i „la tourbe dévotieuse“ (Farina 2016:30). No Sade, možda s vremenom podliježući iz

primao pričest svake godine od 1791., u čast svog puštanja iz zatvora, u kojem je bio od 1777. Sjedište policije u Parizu, „3^e arrondissement, 6029, Charenton, le 10 juin 1806, (A.N., F⁷ 6294, # 20“, odbilo je njegov zahtjev za dopuštanjem da izlazi dva puta tjedno (Laborde 1997:259). Načelnik je to ponovio 23. srpnja 1808., jer ga je jedan policijski inspektor izvukao iz hospicija kako bi otišao u ured javnog bilježnika, tvrdeći da ga je načelnik za to ovlastio („Préfecture de Police, 2^e Division, 3^e Bureau, Paris, le 23 juillet 2808, (B.N., MS. 24390, ff. 291-292“ u: Laborde 1997:276-277). Senator-ministar to potvrđuje državnom savjetniku, načelniku policije (poslano 20. kolovoza 1808., „A.N., F⁷ 6294, # 17“ u: Laborde 1997:277).

⁴⁶⁸ Pismo naslovljeno „M. de Sade à Mme de Santeuil, Charenton, juillet 1813, (J.L.D., 567-568)“ (Laborde 1997:371), spomenuto 1808., zatim 5. listopada 1814., kada mu supruga prvi put čita dnevnik, te želi spriječiti muža, pa kontaktira dva nadzornika u Charentonu da ne obavijeste Coulmiera o navodnim gestama koje je ovaj uputio jednoj ženi, što on nijeće.

⁴⁶⁹ Branzon je kupio od Laccorda, inspektora u službi koja je brinula o vojnoj prehrani („Extrait des registres de correspondance du secrétariat général de la Police de Paris, Paris, 18 mai 1814, (A.N., F⁷ 6294, # 5)“ u: Laborde 1997:373).

⁴⁷⁰ Inventar nakon Sadeove smrti („L'inventaire après décès de M. le comte de Sade, 2 janvier 1815, 9 heures du matin, (B.N., MS. 24384, ff. 603-621)“ u: Laborde 1997: 394-414) obuhvaća biblioteku iz njegove radne sobe, njegove papire i rukopise.

⁴⁷¹ Sade, *La Nouvelle Justine ou les Malheurs de la vertu*, Pariz, Éditions 10/18, Département d'Univers Poche, coll. »Domaine français«, 1978/1998:301.

⁴⁷² Sade, *Les Journées de Florbelle*, Pariz, Cercle du livre précieux, sv. XV, 1967:65.

ovog ili onog razloga retorici svog doba, šalje Charlesu Quesnetu, sinu njegove družice Constance, apologiju majke⁴⁷³.

Justine i Juliette su, zbog ranog gubitka roditelja, izbačene iz samostana koji je trebao brinuti o njihovoj zaštiti i odgoju, i osuđene su na ono za što je Sade izmislio neologizam *isolisme* (Lilti 2019:345), vječnu izdvojenost i osamu bez pripadnosti, u 18. stoljeću, stoljeću društvene etike. No glavna razlika sestara i njihovog autora jest pripadnost različitim društvenim klasama: one pripadaju buržoaziji, a Sade je pripadnik aristokratske obitelji. On smatra da ga žrtvuju da bi njegovi sinovi, oni kod kojih on ne vidi „energiju“ obitelji Sade, nego „mrtvilo“ obitelji Montreuil, mogli imati budućnost, naslijeđe i ugled. Njegovu oporuku iz 1806. sin neće poštovati, kao ni želju da mu grob bude zatrt, da ga svi zaborave. Sin Claude-Armande, budući da je naslijedio očev imetak prije njegove smrti, daje ocu smiješnu rentu jer ne podnosi da mu otac piše, kao neki vulgarni književnik, te živi od pera. U svom posljednjem pismu sinu, Sade mu tvrdi da će očevo djelo proslaviti imena Sade, mnogo više nego sinove vrline.

Sadeova majka je, pak, veoma rano prestala biti dio njegovog života. Rođena kao jedna od De Maillé, povezana s Burbonima, živjela je u palači Condéa, najljepšoj palači u Parizu, nasuprot Luksemburškom parku, gdje se brinula o malome Condéu⁴⁷⁴, onome koji će kasnije voditi emigrantsku vojsku. U određenom trenutku je odlučeno da će četverogodišnjeg Sadea poslati u Provansu: nije jasno je li se Sade kao dječak suprotstavio svom tri godine starijem uglednom rođaku, ili je možda majka otišla za suprugom i pridružila mu se u veleposlanstvu (Farina 2016:35). Otac ga tako dovodi u Avignon, u palaču njegove bake, današnji muzej Calvet. Sade više nikada neće živjeti s majkom⁴⁷⁵ koja će se, kada se odvoji od njegovog oca, nastaniti u stanu u karmelićanskom samostanu u rue d'Enfer, pored Luksemburškog parka, gdje će živjeti do smrti 1777. godine. Njenu će smrt iskoristiti Mme de Montreuil, jer će Sade doći u Pariz, a ona će ga dati uhititi i zatvoriti u Vincennes.

U dnevniku iz Charentona, od kojeg je većina bilježnica spaljena, iako se u njima uvijek čuvao da ne govori ni o svojim „idejama“, ni „uvjerenjima“,

⁴⁷³ „Lettre de Sade à Charles Quesnet“ u: Sade, *Œuvres complètes*, sv. XII, Cercle du livre précieux, 1967:598.

⁴⁷⁴ Neće ga kontaktirati ni pred kraj života, 1814., tijekom Restauracije, kada se Condé vraća u Pariz, da bude uz Louisa XVIII., dapače ministar će pogoršati njegove uvjete života u Charentonu gdje će zaplijeniti njegove papire i pera (Farina 2016:36).

⁴⁷⁵ Imao je „zamjensku“ majku, Mme de Saint-Germain, koju je volio više od svega, „moja skoro majka“, kako ju je nazivao, čije se smrti pribojavao u zatvoru.

Sade tvrdi da je, u noći s 20. na 21. 8. 1807., uvidio da su komedije koje je postavljao ili u kojima je glumio uvijek za njega zlokobne⁴⁷⁶.

Ovu vrstu *vanity faira*, koja bi se gotovo po definiciji mogla nastaviti u nedogled, toliko je pisama i toliko djelića svakodnevice koji kao razasuti dijelovi razbijenog zrcala ilustriraju neke djeliće posve subjektivno pisane i življene svakodnevice, najprikladnije je završiti citatom iz ključnog Sadeovog pisma supruzi, „Mojim velikim pismom“ („Ma grande lettre“) od 20. veljače 1781.:

Da, ja sam libertinac, priznajem to ; zamislio sam sve što se može zamisliti u tim stvarima, ali sigurno nisam učinio sve što sam zamislio i sigurno nikada neću učiniti. Ja sam libertinac, ali nisam *kriminalac*, ni *ubojica*, a budući da me prisiljavaju da stavim svoju apologiju uz bok svom opravdanju, reći ću, dakle, da je možda moguće da oni koji me tako nepravedno osuđuju neće moći uravnotežiti svoje beščašće tako dobro dokazanim dobročinstvima kao onima koja ja mogu suprotstaviti svojim greškama.⁴⁷⁷

Malo kasnije, u istom pismu samo jednostavno utvrđuje: „znate to, zločin ima svoje razine“. Tako bi ove crtice o Sadeu i Sadeovim ženama u nekom drugom obliku mogle biti i test u *Elleu* ili *Cosmopolitanu* u obliku „Jesi li Juliette ili Justine?“ (Julija ili Justina), kojima je pridodan ovaj „Vanity Fair“ kao rukavac biografskog. Svoj bi izričaj vjerojatno mogle naći i u slikovnici za odrasle, posve različitoj od mode ponajprije smiješnih i kičastih talijanskih stripova o markizu de Sadeu („Fumetti“).⁴⁷⁸ U ovoj slikovnici ništa ne bi bilo ni uobličeno, ni pokazano, kako fikcija i zaslužuje, i tek bi tada to mogao biti test za svakoga.

⁴⁷⁶ Prvi primjer iz dnevnika mu je bakina smrt, bake koju je obožavao i koja ga je odgojila (Sade 1970:47).

⁴⁷⁷ Sade, Pismo od 20. veljače 1781. u *Cinquante lettres du marquis de Sade à sa femme* (2009:111).

⁴⁷⁸ Vezano za ove slikovne prikaze, vidi Alexandre Stroev, „Des dessins inédits du Marquis de Sade“ u: *Dix-huitième Siècle*, n°32, *Le rire*, Lise Andries (ur.), 2000:323-342.

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)⁴⁷⁹

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.“⁴⁸⁰

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

⁴⁷⁹ 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.

⁴⁸⁰ 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“⁴⁸¹. 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 Rosseta⁴⁸²: od pitanja dvojnika, udvostručavanja (duplikacije i dvostrukih sudbina sestara), do aspekata tog „singulier“, jednog, jedinstvenog, neobičnog, začudnog⁴⁸³, 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

⁴⁸¹ 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.

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

⁴⁸³ „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 Veyne⁴⁸⁴, uvijek u „odveć velikom iskušenju“ da nadinterpretira.⁴⁸⁵

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.

⁴⁸⁴ 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^e siècle*, Pariz, Bayard Éditions, „Le rayon des curiosités“, 2014:62-63.

⁴⁸⁵ 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 dati⁴⁸⁶. 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 djeluje kao autobiografija. 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.“

⁴⁸⁶ 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 racionalnost⁴⁸⁷, *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*⁴⁸⁸: „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

⁴⁸⁷ „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).

⁴⁸⁸ 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 moguće⁴⁸⁹: „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“⁴⁹⁰ u suvremenom dobu više ne podrazumijeva „povezi-

⁴⁸⁹ 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).

⁴⁹⁰ 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 želuca⁴⁹¹, 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 kolektivno⁴⁹².

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

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

⁴⁹² 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.)⁴⁹³ 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*)⁴⁹⁴, suviše obilježenima nadrealističkim notama⁴⁹⁵, 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.⁴⁹⁶

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*

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

⁴⁹⁴ 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: *Cœuvres complètes*, Pariz, Gallimard, 1983:40.

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

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

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

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)⁴⁹⁹. 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“⁵⁰⁰ 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“⁵⁰¹.

Geste⁵⁰² koju smo pokušali opisati kod Sadea, da ne govorimo samo o tekstovima, nego i o njegovim učincima, koji se upisuju u književnost,

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

⁴⁹⁸ 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).

⁴⁹⁹ 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.

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

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

⁵⁰² 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)⁵⁰³, 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 perverziju⁵⁰⁴, 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,

⁵⁰³ Jean-Luc Nancy, *Le Plaisir au dessin*, Pariz, Galilée, 2009.

⁵⁰⁴ 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?“⁵⁰⁵

No već nas je Georges Bataille upozorio u *La Littérature et le Mal*⁵⁰⁶, 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.⁵⁰⁷

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

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

⁵⁰⁷ 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^e 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.⁵⁰⁸

⁵⁰⁸ 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).

Epilog

(glazbena sugestija: PJ Harvey, *Down By The Water*)

Car le sexe désire se dire. Il se désire dit, nommé, désigné. Ne peut cependant le devenir que par fiction, puisque son point se trouve – éclate – hors du langage et hors des corps. Il voudrait se figurer, prendre figure là où c'est sans figure.

Là, faut-il même dire, où la figure s'abolit et va jusqu'à se repousser tout en s'égalant au visage ou au corps entier. (Nancy 2017:56)

Voljeli bismo da smo mogli napisati vedute ili fjoriture o Sadeovim ženama, no morali smo se zadovoljiti crticama. O Sadeovim ženama će se vjerojatno još pisati, iz raznih perspektiva, no mi ovdje završavamo samo mišlju da, u svijetu u kojem, kako nas podsjećaju nedavni događaji poput Epsteinovih dosjea ili stravične afere gospođe Gisèle Pelicot, postoje oni koji su oduvijek postojali, markiz de Sade ostaje figura koja nam može ukazati na to da književnost nije identifikacija, ni *self-help* priručnik za osobni razvoj, nego tek konstrukcija koja nas, u veoma jasno ocrtanim granicama korica ili ekrana, može sigurno odvesti i u grozne svjetove koje ne želimo ni posjetiti, ni proživjeti. Pa zar bi itko htio živjeti kao Trnoružica ili Snjeguljica?

Ako čovjek ima luksuz, jer ga nemaju svi, da bude silfida ili neka druga zamorna spodoba, on sam sebi priča priču o utjehi kose koja uvijek završava isto. Krhkost i pokornost koštaju, kao i preuzetnost i preuzimanje tuđih uloga. Kao i sve ostale skupe zablude, o čemu svjedoče Justine i Juliette.

„Watch me fold this page now so you think it is you.“⁵⁰⁹

⁵⁰⁹ Anne Carson, „Husband: Final Field Exercise Cut Out the Three Rectangles and Rearrange them so that the two commanders are riding the two horses“, 2001:145.

Bibliografija:

- A *Theater Without Theater*, Catalogue d'exposition Barcelone, MACBA, 2007.
- ADAM, Antoine, *Les Libertins au XVIIe siècle*, Pariz, Éditions Buchet / Chastel, 1986.
- ADORNO, Theodor W., *Minima moralia, Réflexions sur la vie mutilée*, Pariz, Editions Payot & Rivages, Petite Bibliothèque Payot, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz, L'archivio e il testimone (Homo sacer III)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998/2007.
- AGAMBEN Giorgio, *Nudités*, Pariz, Editions Payot & Rivages, Rivages poche/ Petite Bibliothèque, 2009/2012.
- AGAMBEN Giorgio, *Profanations*, Pariz, Rivages poche, Petite Bibliothèque, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio, *Moyens sans fin, Notes sur la politique*, Pariz, Rivages Poche, Petite bibliothèque, 1995/2002.
- ALLABROOK, Wye Jamison, *Rythmic Gesture in Mozart*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1983.
- ANDRÉ, Serge, *Les perversions #3, Le masochisme*, Lormont, Editions Le Bord de l'Eau, Collection La Mulette, 2013.
- ANDRÉ, Serge, *Les perversions #2, Le sadisme*, Lormont, Editions Le Bord de l'Eau, Collection La Mulette, 2013.
- ANDRÉ, Serge, *No sex, no future*, Lormont, Editions Le Bord de l'Eau, Collection La Mulette, 2010.
- ANDRÉ, Jacques (ur.). *L'énigme du masochisme*, Pariz, PUF, 2000.
- ANDRÉ, Serge, *Que veut une femme?*, Pariz, Éditions du Seuil, essais Points, 1995.
- ANGREMY, Annie, „Les manuscrits de Sade à la Bibliothèque nationale“, u: Béatrice Didier, Jacques Neefs (ur.), *La Fin de l'Ancien Régime, Sade, Restif, Beaumarchais. Manuscrits de la Révolution I*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits modernes », 1991.
- ARDENNE, Paul, *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*, Pariz, Flammarion, 2006.
- ARIÈS, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Pariz, Seuil, 1975.
- A *Theater Without Theater*, Catalogue d'exposition Barcelone, MACBA, 2007.
- AUDEN, Wystan Hugh, „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, 2022:263-338.
- AUDI, Paul, *De l'érotique*, Pariz, Galilée, 2018.
- BADINTER, Robert, *L'Exécution*, Pariz, Fayard, 1998.

- BADINTER, Élisabeth, „Je meurs d'amour pour toi...“, *Lettres d'amour d'Isabelle de Bourbon-Parme à l'archiduchesse Marie-Christine, 1760-1763*, Pariz, Éditions Tallandier, 2008/2023, Texto.
- BADIOU, Alain, BOURDIEU, Pierre, BUTLER, Judith, DIDI-HUBERMAN, Georges, KHIARI, Sadri, RANCIERE, Jacques, *Qu'est-ce qu'un peuple?*, Pariz, la fabrique éditions, 2013.
- BADOU, Gérard, *Renée Pélagie, markiza de Sade*, Zagreb, Zagrebačka naklada, prevela Maja Zorica, 2008.
- BAILLY, Jean-Christophe, NANCY, Jean-Luc, *La Comparution*, Pariz, Christian Bourgois, 1991.
- BALZAC, Honoré de, *Maximes et pensées*, Pariz, Plon Frères Éditeurs, 1852.
- BAQUÉ, Dominique, *Mauvais Genre(s), Érotisme, pornographie, art contemporain*, Pariz, Éditions du Regard, 2002.
- BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*, u: *Ceuvres complètes, V, Livres, textes, entretiens (1977-1980)*, Pariz, Éditions du Seuil, Pariz, 2002:23-296.
- BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, u: *Ceuvres complètes, III, Livres, Textes, Entretiens 1968 – 1971*, Pariz, Éditions du Seuil, 2002:697-868.
- BARTHES, Roland, „Le Libertin“ u: *Ceuvres complètes, I, Livres, textes, entretiens (1942-1961)*, Pariz, Seuil, 2002:257-258.
- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte* u: *Ceuvres complètes, IV, Livres, textes, entretiens (1972-1976)*, Pariz, Éditions du Seuil, 2002:217-264.
- BARTHES, Roland, „Structure du fait divers“ u: Roland Barthes, *Essais critiques*, u: *Ceuvres complètes, II, Livres, textes, entretiens, 1962-1967*, Pariz, Éditions du Seuil, 2002:442-451.
- BARTHES, Roland, *La Préparation du roman I et II, Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, tekst priredila i predstavila Nathalie Léger, Pariz, Éditions du Seuil / IMEC, „traces écrites“, 2003.
- BARTHES, Roland, *Album, Inédits, correspondances et varia*, Pariz, Éditions du Seuil, 2015.
- BARTHES, Roland, „On échoue toujours à parler de ce qu'on aime“ u: Roland Barthes, *Ceuvres complètes, V, Livres, textes, entretiens, 1977-1980*, Pariz, Éditions du Seuil, 2002:906-914.
- BARTHES, Roland, „La Sorcière“ u: *Essais critiques*, u: *Ceuvres complètes, II, Livres, textes, entretiens, 1962-1967*, Pariz, Seuil, 2002, II:370-381.
- BARTHES, Roland, *Fragments ljubaonog diskursa*, Zagreb, Pelago, prevela Bosiljka Brlečić, 2007.
- BATAILLE, Georges, *La Littérature et le Mal*, Pariz, Gallimard, 1957.
- BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Pariz, Éditions de Minuit, 2011.

- BAUDELAIRE, Charles, *Fusées*, u: *Journaux intimes*, u: *Cœuvres posthumes*, 1908:75-98.
- BAUMAN, Zygmunt, *Mortality, Immortality & Other Life Strategies*, Stanford, California, Stanford University Press, 1992.
- BAYARD, Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd? (The Murder of Roger Ackroyd by Agatha Christie) suivi de "Arrêt sur énigme" par Josyane Savigneau*, Pariz, Les Éditions de Minuit, 1998/2002/2008.
- BAYARD, Pierre, *L’Affaire du chien des Baskerville*, Pariz, Éditions de Minuit, 2008/2010.
- BAYARD, Pierre, *La Vérité sur « Ils étaient dix » (Agatha Christie, And then there were none)*, Pariz, Les Éditions de Minuit, 2019/2020/2021.
- BEAUVOIR, Simone de, *Faut-il brûler Sade?*, Pariz, Gallimard, Idées, 1972.
- BECCARIA, Cesare, *Des délits et des peines*, prijevod Maurice Chevalier, predgovor Robert Badinter, Pariz, GF Flammarion, 1991.
- BECKETT, Samuel, *L’Innommable*, Pariz, Les Editions de Minuit, 1953 / 2004 / 2011.
- BENABOU, Érica-Marie, *La prostitution et la police des mœurs au XVIII^e siècle*, izdanje predstavio P. Goubert, Pariz, éd. Perrin, 1987.
- BENJAMIN, Walter, „Sur le concept d’histoire“, u: *Cœuvres, III*, Pariz, Gallimard, folio, essais, 2000, 427-443.
- BENJAMIN, Walter, *Écrits français*, Pariz, Gallimard, folio, essais, 1991.
- BERGSON, Henri, *Le Rire, Essai sur la signification du comique*, Pariz, Librairie Félix Alcan, 1938. (45. izdanje).
- BERLANT, Lauren, *Cruel Optimism*, Duke University Press, 2011.
- BERLANT, Lauren, *Desire/Love*, Punctum Books, 2012.
- BERLANT, Lauren, *On the Inconvenience of Other People*, Duke University Press, 2022.
- BERLANT, Lauren, EDELMAN, Lee, *Sex, or the Unbearable*, Duke University Press, 2013.
- BERSANI, Leo, *Homos: Repenser l’identité*, Pariz, Odile Jacob, 1998.
- BIANCONI, Lorenzo. *Music in the Seventeenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987/1989/1992/1996.
- BIET Christian, TRIAU Christophe, *Qu’est-ce que le théâtre?*, Pariz, Gallimard, folio, essais, 2006.
- BLANCHOT, Maurice, *Lautréamont et Sade*, Pariz, Éditions de Minuit, 1949.
- BLANCHOT, Maurice, *L’Entretien infini*, Pariz, Gallimard, nrf, 1969.
- BLANCHOT, Maurice, *Une voix venue d’ailleurs*, Pariz, Gallimard, folio, essais, 2002.

- BORRILLO, Daniel, *Le droit des sexualités*, Pariz, Presses Universitaires de France, Loïc Cadiet, 978-2-13-056226-9. fihal-01234223f, 2009.
- BOUCHERON, Patrick, HARTOG, François, *L'Histoire à venir*, Toulouse, Anacharsis Éditions, 2018.
- BOURDIEU, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Pariz, Seuil, Points, essais, 2018.
- BOURDIEU, Pierre, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Pariz, Éditions de Minuit, 1979.
- BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Pariz, Seuil, Points, essais, 2002.
- BOURDIN, Philippe, LOUBINOUX, Gérard (ur.), *Les Arts de la scène et la Révolution française*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise-Pascal, 2004.
- BOURGUINAT, Élisabeth, *Persifler au siècle des Lumières*, predgovor Arlette Farge, Saint-Étienne, Créaphis Éditions, 2016.
- BOUTOUTE, Éric, *Sade et les figures du baroque*, Pariz, Éditions l'Harmattan, 1999.
- BOZON, Michel, LERIDON, Henri (ur.), *Sexuality and The Social Sciences, A French Survey on Sexual Behaviour*, prijevod Godfrey Rogers, Aldershot England / Brookfield USA / Singapore / Sydney, Dartmouth, 1996.
- BRAIDOTTI, Rosi, *Thinking With an Accent: Françoise Collin, Les cahiers du Grif, and French Feminism, Signs*, vol. 39, n° 3, 2014:597–626.
- BRASART, Patrick, „Solve et coagula: Starobinski et la Révolution française. Solve et coagula: Starobinski and the French Revolution“, *Littérature* 1/2011 (n°161), 2011:61-78.
- BREŠAN, Ivo, *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, Zagreb, Sysprint, 2000.
- BREŠAN, Ivo, *Prokletnici*, Zagreb, Profil international, 2010.
- BROOK, Peter, *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*, Pariz, Seuil, Points, essais, 2001.
- BROOK, Peter, *Prazni prostor*, Split, Nakladni zavod „Marko Marulić“, 1972.
- BRUN, Catherine, SCHAFFNER, Alain (ur.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées. Littérature française (XX-XXIe siècles)*, Éditions Universitaires de Dijon, Écritures, 2015.
- BURKE, Peter, *Louis XIV, Les stratégies de la gloire*, Pariz, Éditions du Seuil, Points, Histoire, 1995.
- BUSTAMANTE, Leonor Acosta. “Simone de Beauvoir, Angela Carter and Rikki Ducornet Investigate Sade“, *Odisea*, n°6, 2005:7-18.
- BUTLER, Judith, *Le Pouvoir des mots: Politique du performatif*, Amsterdam, Éditions Amsterdam/Multitudes, 2004.
- BUTLER, Judith, *Ces corps qui comptent – De la matérialité et des limites discursives du „sexe“*, Amsterdam, Éditions Amsterdam/Multitudes, 2009.
- CALDERON, *La vie est un songe*, Pariz, Aubier Flammarion, 1976.

- CALIFIA, Pat, *Public Sex. The Culture of Radical Sex*, 2. izdanje, San Francisco, Cleis Press, 2000.
- CAMERON, Deborah, *More Heat than Light?: Sex-difference science & the Study of Language, The Garnett Sedgwick Memorial Lecture*, Vancouver, Ronsdale Press, 2013.
- CAMERON, Deborah, *The myth of Mars and Venus: Do men and women really speak different languages?*, Oxford New York: Oxford University Press, 2007.
- CAMERON, Deborah, SCANLON, Joan (ur.), *The Trouble & Strife reader*, London New York, Bloomsbury Academic, 2010.
- CAMUS, Renaud, *Tricks*, predgovor Roland Barthes, Pariz, P.O.L. Éditeur, 1988.
- CANGUILHEM, Georges, *Écrits sur la médecine*, Pariz, Éditions du Seuil, 2002.
- CANTAFIO CASAMAGGI, Valerio, „I debiti del ‘Cavalier de Sade’“, u: *Bollettino della Società di Studi Fiorentini*, n° 7-8, 2000-2001:158-159.
- CANTAFIO CASAMAGGI, Valerio, „Il Marchese de Sade a Firenze nel 1775“, u: *Bollettino della Società di Studi Fiorentini*, n° 5, 1999:113-121.
- CANTAFIO CASAMAGGI, Valerio, et ST-MARTIN, Armelle, „Sade à Florence: chronique et faits divers italiens dans l’Histoire de Juliette“, u: *Dix-Huitième Siècle*, n° 41, 2009:639-653.
- CANTAFIO CASAMAGGI, Valerio, ST-MARTIN, Armelle, *Sade et l’Italie*, Pariz, Éditions Desjonquères, 2010.
- CARDI, Coline, PRUVOST, Geneviève (ur.), *Penser la violence des femmes*, predgovor A. Farge, Pariz, La Découverte, 2012/2017.
- CARLIER, Christian, „Histoire des prisons et de l’administration pénitentiaire française de l’Ancien Régime à nos jours“, *Criminocorpus* [En ligne], Varia, online od 14. veljače 2009., konzultiran 16. veljače 2023.
- CARLUCCIO, Daniele, „Barthes et Pasolini, détour et frontalité“, u: *Po&sie*, 2018/3 N° 165-166, 2018:175-188.
- CARPENTIER, Alejo, „L’éternel retour du baroquisme“, u: *Magazine littéraire*, n° 300, lipanj 1992.
- CARREZ, Jean-Pierre, *Femmes opprimées à la Salpêtrière de Paris, 1656-1791*, Pariz, éditions Connaissances et savoirs, 2005.
- CARSON, Anne, *Men in the off hours*, Vintage Books, Vintage Contemporaries, New York, 2000.
- CARSON, Anne, *The Beauty of the Husband, a fictional essay in 29 tangos*, Vintage Books, Vintage Contemporaries, New York, 2001.
- CARSON, Anne, *The Gender of Sound*, 2025, UK, Spiral House, Silver Press.
- CARTER, Angela, *The Sadeian woman, An exercise in cultural history*, London, Virago Press, 1979/2023.

- CARTER, Angela, *The Bloody Chamber and Other Stories*, uvod Kelly Link, Penguin Classics, Deluxe edition, 75-th Anniversary edition, 2015.
- CARTER, Angela, *Angela Carter's Book of Wayward Girls & Wicked Women, An anthology of stories edited by Angela Carter*, London, Virago Press, 2016.
- CASSIN, Barbara, *La Nostalgie, Quand donc est-on chez soi?*, Pariz, Éditions Autrement, Les grands mots, 2013.
- CASTEL, Pierre-Henri, *Pervers, analyse d'un concept*, suivi de *Sade à Rome*, Montreuil-sous-Bois, Les Éditions d'Ithaque, 2014.
- CAYLA, Olivier, „Le plaisir de la peine et l'arbitraire pénalisation du plaisir“, u: Danièle Lochak, Daniel Borillo (ur.), *La Liberté sexuelle*, Pariz, PUF, 2005.
- CERMAN, Ivo, REYNOLDS, Susan, LUCCHI, Diego (ur.), *Casanova: Enlightenment philosopher*, Oxford University Studies in the Enlightenment, Oxford, Voltaire Foundation, 2016.
- CHAPERON, Sylvie, *Les origines de la sexologie (1850-1900)*, Pariz, Éditions Payot & Rivages, Petite Bibliothèque Payot, 2012.
- CHARLTON, David, *French Opera 1730-1830: Meaning and Media*, London and New York, Routledge, Variorum Collected Studies Series, 2016.
- CHARTIER, Pierre, *Théorie du persiflage*, Pariz, PUF, Libelles, Centre Marcel Granet, Institut de la pensée contemporaine, 2005.
- CHÂTELET, Noëlle, *Entretien avec le Marquis de Sade*, Pariz, Plon, 2011.
- CHAUDET, Chloé, „Penser les (re)configurations de l'engagement littéraire“, u: *Acta Fabula*, vol. 17, n° 1, Essais critiques, 2016.
- CHEDOZEAU, Bernard, *Le Baroque*, Pariz, Nathan, 1989.
- CHRISTENSEN, Thomas, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993/2004.
- CIXOUS, Hélène, *Jours de l'an*, Pariz, Des femmes, 1990.
- CLAUZEL, Benjamin, „L'effondrement scénique dans l'Histoire de Juliette de Sade“ u: *La scène érotique sous le regard*, Françoise Nicol, Laurence Perrigault (ur.), Presses universitaires de Rennes, 2014, 119-130.
- CLOVER, Carol, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Films*, Boston, Princeton University Press, 1992.
- COMTE-SPONVILLE, André, *Le Sexe ni la mort, Trois essais sur l'amour et la sexualité*, Pariz, Albin Michel, 2012.
- COOK, Hera. „Angela Carter's The Sadeian Woman and Female Desire in England 1960-1975.“ *Women's History Review*, sv. 23, No. 6, 2014: 938-956.
- CORBIN, Alain, *Les filles de rêve*, Pariz, Flammarion, Champs histoire, 2016.
- CORBIN, Alain, *Le Temps, le désir et l'horreur, Essais sur le XIX^e siècle*, Pariz, Flammarion, champs histoire, 1998/2014.

- CORBIN, Alain, *Le Miasme et la jonquille, L'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e – XIX^e siècles* u: Alain Corbin, *Une Histoire des sens*, Pariz, Éditions Robert Laffont, 2016:1-213.
- CORBIN, Alain, *Le village des „cannibales“* u: Alain Corbin, *Une Histoire des sens*, Pariz, Éditions Robert Laffont, 2016, 215-326.
- CORBIN, Alain, *Une Histoire des sens*, izdanje priredio Pascal Ory (*Le Miasme et la jonquille, Le Village des « cannibales », Le Monde retrouvé de Louis-François Paringot, Fragments d'une histoire sensible, Notes*), Pariz, Éditions Robert Laffont, 2016.
- CORBIN, Alain, *L'harmonie des plaisirs, Les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie*, Pariz, Éditions Flammarion, Champs, histoire, 2010.
- CORBIN, Alain, *Alain Corbin: Historien du sensible, Entretiens avec Gilles Heuré*, Pariz, La Découverte, 2000.
- CORBIN, Alain (ur.), „II. Plaisir et douleur: au cœur de la culture somatique“ u: *Histoire du corps, 2, De la Révolution à la Grande Guerre*, Pariz, Éditions du Seuil, 2005:147-281.
- COTONI, Marie-Hélène, *Les Dégoûts de Voltaire, exploration d'une sensibilité complexe*, Oxford University Studies in the Enlightenment, Oxford, Voltaire Foundation Oxford, 2017.
- COTTON, Nicholas, „Derrida à la lettre: éthique et politique du 'performatif' dans *La Carte postale et au-delà*“ u: *Revista Filosófica de Coimbra*, vol. 28, n.o 56, 2019:433-458.
- COULOMBE, Maxime, *Désir du noir, Sur le gothique*, Pariz, PUF, 2024.
- COURTINE, Jean-Jacques, *Déchiffrer le corps, Penser avec Foucault*, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2011.
- COURVILLE NICOL, Valérie de, *Le soupçon gothique: l'intériorisation de la peur en Occident*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004.
- CRAVERI, Benedetta, *Les derniers libertins*, Pariz, Flammarion, Au fil de l'histoire, 2016.
- CUSSET, Catherine, *Qui peut définir les femmes?*, Pariz, Indigo/Côté-femmes éditions, 2008.
- CUSSET, Yves, *Rire, tractatus philo-comicus*, Pariz, Flammarion, 2016.
- DAHLHAUS, Carl, *Foundations of Music History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- DANGEVILLE, Sylvie, *Le Théâtre change et représente, Lecture critique des œuvres dramatiques de Sade*, predgovor Maurice Lever, Pariz, Honoré Champion Editeur, 1999.
- DARNTON, Robert, *The Great Cat Massacre and other episodes in French Cultural History*, Vintage Books, A Division of Random House, New York, US, First Vintage Books Edition, February 1985.

- DARNTON, Robert, „La République des lettres: les intellectuels dans les dossiers de la police“, kao i dodatak, „Appendice. Trois histoires“ u: Robert Darnton, *Le grand massacre des chats, Attitudes et croyances dans l’Ancienne France*, s engleskog prevela Marie-Alyx Revellat, Pariz, Les Belles Lettres, 2011:199-251.
- DARNTON, Robert, *L’Affaire des Quatorze, Poésie, police et réseaux de communication à Paris au XVIII^e siècle*, Pariz, Gallimard, nrf, 2014.
- DAVIDSON, Arnold I., *L’Emergence de la sexualité*, prijevod P.-E. Dauzat, Pariz, Albin Michel, Idées, 2005.
- DAVIS, Clive M., BLANK, Joani, LIN Hung-Yu, BONILLAS, Consuelo, *Characteristics of Vibrator Use Among Women*, dans *The Journal of Sex Research*, Vol. 33, No. 4, 1996:313-320.
- DEAN, Carolyn J., *The Frail Social Body: Pornography, Homosexuality, and Other Fantaisies in Interwar France*, Berkeley, University of California Press, 2000.
- DEBORD G., *Commentaires sur la société du spectacle* (1988), suivi de *Préface à la quatrième édition italienne de la Société du spectacle* (1979), Pariz, Gallimard, Folio, 1992/1996.
- DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Pariz, Gallimard, folio, 1967/1992/1996/2015.
- DEBORD, Guy, *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, Pariz, Librairie Arthème Fayard, 2004.
- DÉCULTOT, Élisabeth, LEDBURY, Mark (ur.), *Théories et débats esthétiques au dix-huitième siècle, Éléments d’une enquête / Debates on Aesthetics in the Eighteenth century, Questions of Theory and Practice*, Pariz, Honoré Champion Éditeur, 2001.
- DEGUY, Michel, *La vie subite, Poèmes, Biographèmes, Théorèmes*, Pariz, Éditions Galilée, 2016.
- DELEUZE, Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch, Le froid et le cruel*, Pariz, Les Éditions de Minuit, 1967/2007.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Pariz, Les Éditions de Minuit, 1969.
- DELEUZE, Gilles, „Description de la femme. Pour une philosophie d’autrui sexuée“, u: *Lettres et autres textes*, izdanje priredio David Lapoujade, Pariz, Les Éditions de Minuit, 2015:253-265.
- DELEUZE, Gilles, *Le pli, Leibniz et le baroque*, Pariz, Les Éditions de Minuit, 1988.
- DELON, Michel, *Les vies de Sade 1. Sade en son temps. Sade après Sade*, Pariz, Textuel, 2007.
- DELON, Michel, *Les vies de Sade II. Sade au travail*, Pariz, Textuel, 2007.
- DELON, Michel, „Sade ou la beauté tourmentée“ u: *Magazine littéraire*, n° 300, lipanj 1992.
- DELON, Michel, „Sade thermidorien“, u: Michel Camus i Philippe Roger (ur.), *Sade. Écrire la crise*, Pariz, Belfond, 1983:99-117.

- DELON, Michel (ur.), *Sade, un athée en amour*, Pariz, Albin Michel/Fondation Bodmer, 2014.
- DELON, Michel, *Les vies de Sade 1. Sade en son temps. Sade après Sade*, Pariz, Textuel, 2007.
- DELON, Michel, *Le Principe de délicatesse: Libertinage et mélancolie au XVIII^e siècle*, Pariz, Albin Michel, 2011.
- DELON, Michel, *La 121^e journée, L'incroyable histoire du manuscrit de Sade*, Pariz, Albin Michel, 2020.
- DELON, Michel, *Diderot, cul par-dessus tête*, Pariz, Albin Michel, 2013.
- DELON, Michel, *Le savoir-vivre libertin*, Pariz, Fayard/Pluriel, 2000/2015.
- DÉMORIS, René, „Peinture et cruauté chez Diderot“, u: *Fabula / Les colloques*, Littérature et arts à l'âge classique 1: Littérature et peinture au XVIII^e s., autour des Salons de Diderot, René Démoris (ur.), 2007.
- DENIS, Benoît, *Littérature et engagement (de Pascal à Sartre)*, Pariz, Seuil, 2000.
- DERRIDA, Jacques, „'Il courait mort': Salut, salut. Notes pour un courrier aux Temps modernes“, *Les Temps modernes*. 50 ans, n° 687, 1996:7-54.
- DERRIDA, Jacques, „La Loi du genre“ u: *Parages*, Pariz, Galilée, 1986:249-287.
- DERRIDA, Jacques, „Fourmis“ u: Anu Aneja, Anne Berger, Mireille Calle-Gruber, Hélène Cixous, Francine Demichel, Jacques Derrida, Daniel Ferrer, Antoinette Fouque, Mairéad Hanrahan, Jean-Michel Rabaté, Michèle Ramond, Catherine Rihoit, Sonia Rykiel, Nadia Setti, Dominique Stein, *Lecture de la différence sexuelle*, Pariz, Des femmes, 1994:69-102.
- DERRIDA, Jacques, *Marx & Sons*, Pariz, Galilée, 2002.
- DERRIDA, Jacques, *La Carte postale, De Socrate à Freud et au-delà*, Pariz, Flammarion, 1980/2014.
- DERRIDA, Jacques, *Limited Inc*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1988.
- DERRIDA Jacques, *L'archéologie du frivole*, Pariz, Galilée, 1990.
- DERRIDA, Jacques, *Khôra*, Pariz, Galilée, 1993.
- DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Pariz, Galilée, La philosophie en effet, 1993.
- DERRIDA, Jacques, *Psychanalyse et critique littéraire (1969-1970)*, Pariz, Seuil, Bibliothèque Derrida, 2025.
- DIDEROT, Denis, *Essais sur la peinture* u: Denis Diderot, *Œuvres complètes de Diderot*, tekst uredio J. Assézat i M. Tournoux, Pariz, Garnier, X, 1876:455-520.
- DIDEROT, Denis, *Les Bijoux indiscrets*, Pariz, Flammarion, 1993.
- DIDEROT, Denis, „Salon de 1763“ u: *Salons*, tekst uredili J. Assézat i M. Tournoux, Garnier u: *Œuvres complètes*, 1876:159-226.

- DIDEROT, Denis, *Supplément au voyage de Bougainville*, tekst uredili J. Assézat i M. Tourneux, Pariz, Garnier, 1875.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuple en larmes, Peuple en armes, L'Œil de l'histoire*, 6, Pariz, Les Éditions de Minuit, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Pariz, Les Éditions de Minuit, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Pariz, Éditions de Minuit, 2002.
- DOLLÉ, Jean-Paul, „Politique baroque?“, u: *Magazine littéraire*, n° 300, lipanj 1992.
- DOLLIMORE, Jonathan, *Sexual Dissidence*, Clarendon, Oxford, 1991.
- DUBOIS, Claude Gilbert, „L'imaginaire baroque“, u: *Magazine littéraire*, n° 300, lipanj 1992.
- DUBOIS, François-Ronan, *Introduction aux Porn studies*, Les Impressions Nouvelles, 2014.
- DWORKIN, Andrea, *Pornography: Men Possessing Women*. New York, Penguin Books, Plume, 1981.
- EDMISTON, Williama F., *Sade:queer theorist*, Oxford, Voltaire Foundation for Enlightenment studies, 2013.
- ELIADE, Mircea, *Méphistophélès et l'Androgyne*, Pariz, Gallimard, essais, 1962.
- ELIAS, Norbert, *La Société de cour*, Pariz, Flammarion, Champs, 1985, predgovor Roger Chartier / Calmann-Lévy, 1994. / Poche, champs, essais, 2026.
- ELIAS, Norbert, *La Dynamique de l'Occident*, Pariz, Calmann-Lévy 1975 /prijevod Pierre Kamnitzer, Pocket, Agora, Sociologie, 2003.
- ERIBON, Didier, *Une morale du minoritaire. Variations sur un thème de Jean Genet*, Pariz, Fayard, 2001.
- ERIBON, Didier, *Échapper à la psychanalyse*, Pariz, Éditions Léo Scheer, Variations II, 2005.
- ERMAN, Michel, *La cruauté, Essai sur la passion du mal*, Pariz, PUF, 2009.
- ÉVRARD, Franck, *La littérature érotique ou l'écriture du plaisir*, Pariz, Les essentiels Milan, 2003.
- FALGUIÈRES P., „Aire de jeu. À propos du théâtre et des arts au XX^e siècle“, u: *Cahiers du Musée national d'Art Moderne* n° 101, 2007:49-71.
- FARGE, Arlette, *Un ruban et des larmes, Un procès en adultère au XVIII^e siècle*, Pariz, Éditions des Busclats, 2011.
- FARGE, Arlette, *Condamnés au XVIII^e siècle*, Éditions Thierry Magnier, Troisième culture, 2008.

- FARGE, Arlette, *La déchirure, Souffrance et déliaison sociale au XVIII^e siècle*, Montrouge, Bayard Éditions, 2013.
- FARGE, Arlette, *Le peuple et les choses, Paris au XVIII^e siècle*, Montrouge, Bayard Éditions, 2015.
- FARGE, Arlette, *La vie fragile, Violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIII^e siècle*, Pariz, Hachette, Points Histoire, 1986.
- FARGE, Arlette, *Les Fatigues de la guerre, XVIII^e siècle*, Pariz, Gallimard, Le Promeneur, 1996.
- FARGE, Arlette, *Le bracelet de parchemin, L'écrit sur soi au XVIII^e siècle*, Pariz, Bayard Éditions, Le rayon des curiosités, 2014.
- FARGE, Arlette, *Des lieux pour l'histoire*, Pariz, Éditions du Seuil, La Librairie du XX^e siècle, 1997.
- FARGE, Arlette, *Vivre dans la rue à Paris au XVIII^e siècle*, Pariz, Gallimard, Folio, Histoire, 1992.
- FARGE, Arlette, *Dire et mal dire, L'opinion publique au XVIII^e siècle*, Pariz, Seuil, La Librairie du XXI^e siècle, 1992.
- FARGE, Arlette, *Effusion et tourment, le récit des corps: Histoire du peuple au XVIII^e siècle*, Pariz, Odile Jacob, 2007.
- FARGE, Arlette, *Essai pour une histoire des voix au XVIII^e siècle*, Pariz, Bayard, 2009.
- FARGE, Arlette, *Ils ont écrit leurs visages, Signalements de galériens et de délinquants-es au XVIII^e siècle*, Genève, MétisPresses, 2025.
- FARGE, Arlette, *La Révolte de Mme Montjean, l'histoire d'un couple d'artisans au siècle des Lumières*, Pariz, Éditions Albin Michel, 2016.
- FARGE, Arlette, *Le Cours ordinaire des choses dans la cité du XVIII^e siècle*, Pariz, Éditions du Seuil, La librairie du XXI^e siècle, 1994.
- FARGE, Arlette, FOUCAULT, Michel, *Le désordre des familles, Lettres de cachet des Archives de la Bastille au XVIII^e siècle*, Pariz, Gallimard, folio, Histoire, 1982/2014.
- FARINA, Marie-Paule, *Voilà comme j'étais, Autobiographie posthume de SADE*, Pariz, Éditions des instants, 2022.
- FARINA, Marie-Paule, *Le rire de Sade, Pour une sadothérapie joyeuse*, Pariz, L'Harmattan, 2019.
- FARINA, Marie-Paule, *Sade et ses femmes, Correspondance et journal*, Pariz, Les Éditions Nouvelles François Bourin, 2016.
- FAULKNER, William, *Sanctuaire*, Pariz, Gallimard, nrf, collection Blanche, 1972.
- FAUVILLE, Henri, *La Coste. Sade en Provence*, Aix-en-Provence, Édisud, 1984.
- FAVRE, Pierre, *Sade utopiste. Sexualité, Pouvoir et État dans le roman Aline et Valcour*, Pariz, PUF, 1967.

- FAYE, Jean-Pierre, „Changer la mort: Sade et le politique“, u: *Obliques*, n° 12-13, 2^e trimestre, 1977:47-57.
- FEINBERG, Joel, *Offense to Others. The Moral Limits of Criminal Law*, Oxford, Oxford University Press, 1985.
- FÉRAL, Josette, „La Théâtralité, recherche sur la spécificité du langage théâtral“, u: *Poétique* n° 75, 1988:347-361.
- FERNANDEZ L., „Théâtralité et arts visuels: le paradoxe du spectateur. Autour ‘The World as a Stage’ et ‘Un teatre sense teatre’“, u: *Marges*, 10 / 2010:25-36.
- FERNANDEZ, Dominique, *Porporino ou les mystères de Naples*, Pariz, Grasset, 1974.
- FLANDRIN, J. -L., *Le Sexe et l’Occident (Evolution des attitudes et des comportements)*, Seuil, 1981/Points-Histoire, 1986.
- FOUCAULT, Michel, „La vie des hommes infâmes“, *Les Cahiers du chemin*, n° 29, 15. siječanj 1977., 12-29 u: *Dits et Écrits II. 1976-1988*, Pariz, Gallimard, Quarto, 2001: 237-253.
- FOUCAULT, Michel, „Nietzsche, la généalogie, l’histoire“, u: Michel Foucault, *Dits et Écrits, I*, 1954-1975, Pariz, Gallimard, Quarto, 2001:1004-1024.
- FOUCAULT, Michel, „The Subject and Power“ („Le sujet et le pouvoir“) u: *Dits et Écrits, II (1976-1988)*, Pariz, Gallimard, Quarto, 2001:1041-1062.
- FOUCAULT, Michel, „La vérité et les formes juridiques“, u: Michel Foucault, *Dits et Écrits, I*, 1954-1975, Pariz, Gallimard, Quarto, 2001: II, 1406-1514.
- FOUCAULT, Michel, *La Volonté de savoir*, Pariz, Gallimard, 1976.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits, I (1954-1988), II (1976-1988)*, Pariz, Gallimard, Quarto, 2001.
- FOUCAULT, Michel, *Les Anormaux, Cours au Collège de France. 1974-1975*, Pariz, Seuil/Gallimard/Hautes Études, 1999.
- FOUCAULT, Michel, *Préface à la transgression, Hommage à Georges Bataille, suivi de Ceci n’est pas une préface de Francis Marmande*, Pariz, Gallimard 1994/ Nouvelles Éditions Lignes, 2012.
- FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique, Les Hétérotopies*, Editions Lignes, 2009.
- FOUCAULT, Michel, „Nietzsche, Freud, Marx“ u: Michel Foucault, *Dits et écrits, I*, 1954-1975, Pariz, Gallimard, Quarto, 2001:592-607.
- FOUCAULT, Michel, „Michel Foucault, an Interview: Sex, Power and the Politics of Identity“ („Michel Foucault, une interview: sexe, pouvoir et la politique de l’identité“) razgovor s B. Gallagherom i A. Wilsonom, Toronto, lipanj 1982., prijevod F. Durand-Bogaert (*The Advocate*, n° 400, 7. kolovoz 1984, 26-30 i 58 u: *Dits et Écrits II. 1976-1988*, Pariz, Gallimard, Quarto, 2001:1554-1565.
- FOUCAULT, Michel, „Qu’est-ce que les Lumières?“ u: Michel Foucault, *Dits et Écrits, II*, 1976-1988, Pariz, Gallimard, Quarto, 2001:1381-1397.

- FOUCAULT, Michel, „Foucault étudie la raison d’État“ u: Michel Foucault, *Dits et Écrits (1954-1988)*, II, Pariz, Quarto, Gallimard, 2001:801-805.
- FOUCAULT, Michel, *La Sexualité, Cours donné à l’université de Clermont-Ferrand. 1964*, suivi de *Le Discours de la sexualité, Cours donné à l’université de Vincennes, 1969*, Pariz, Seuil – Gallimard, Hautes Études / EHESS, Gallimard, Seuil, 2018.
- FOUCAULT, Michel, *Généalogies de la sexualité*, Pariz, Vrin, Foucault inédit, Philosophie du présent, 2024.
- FOUCAULT, Michel, *Œuvres, I*, Pariz, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Pariz, 2015.
- FOUCAULT, Michel, *Moć psihijatrije, Predavanja na Collège de France (1973.-1974.)*, prevela Maja Zorica Vukušić, Zagreb, Mizantrop, 2023.
- FOUCAULT, Michel, *O vladanju živima, Predavanja na Collège de France (1979.-1980.)*, prevela Maja Zorica Vukušić, Zagreb, Sandorf/Mizantrop, 2019.
- FOUCAULT, Michel, *Rođenje biopolitike, Predavanja na Collège de France (1978.-1979.)*, prevela Maja Zorica Vukušić, Zagreb, Sandorf/Mizantrop, 2016.
- FRAPPIER-MAZUR, Lucienne, *Sade et l’écriture de l’orgie*, Pariz, Nathan Université, Le texte à l’œuvre, 1991.
- FRASER, Nancy, *Unruly Practices: Power, Discourse and Gender in Contemporary Social Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.
- FREUD, Sigmund, *L’Inquiétante étrangeté et autres essais*, Pariz, Éditions Gallimard, Connaissance de l’inconscient, 1972.
- FRIED Michael, „Art et Objectité“, u: *Contre la Théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, prijevod Fabienne Durand-Bogaert, Pariz, Gallimard, nrf, Essais, 2007:113-140.
- GARÇON, Maurice, *Plaidoyer contre la censure*, Pariz, Jean-Jacques Pauvert, 1963.
- GENAND, Stéphanie, „Entre asservissement sexuel et despotisme politique. La figure du bourreau chez Sade“, *Labyrinthe* [En ligne], Thèmes (n° 13), 2002:33-49.
- GENET, Jean, *Lettres au petit Franz*, Pariz, Éditions Gallimard, 2000.
- GENET, Jean, *Pompes funèbres* u: Jean Genet, *Romans et poèmes*, Pariz, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2021.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Pariz, Éditions du Seuil, Poétique, 1982.
- GENETTE, Gérard, *Figures, V*, Pariz, Éditions du Seuil, 2002.
- GIDE, André, *Souvenirs de la cour d’assises*, Pariz, Gallimard, Folio, Pariz, 1913/2009.
- GINZBURG, Carlo, „Signes, traces, pistes. Racines d’un paradigme de l’indice“, u: *Le Débat, histoire, politique, société*, n° 6, Pariz, Gallimard, 1980:3-44.
- GIRARD, René, *La Violence et le Sacré*, Pariz, Bernard Grasset, 1972.

- GUILBERT, Cécile, LEROY, Pierre, *50 lettres du Marquis de Sade à sa femme*, Pariz, Flammarion, 2009.
- GOETSCHEL J., „Théâtralité hors théâtre: pour lire Nietzsche“, u: *Les Études philosophiques* 2 / 2005 (n° 73), 2005:145-182.
- GONCOURT, Edmond de i Jules, *La Femme au XVIII^e siècle*, s predgovorom Élisabeth Badinter, Pariz, Flammarion, Champs classique, 2021.
- GOODY, Jack, *La Peur des représentations. L'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*, prijevod P.E. Dauzat, Pariz, La Découverte, Poche, 2003.
- GORER, Geoffrey, *The Revolutionary ideas of the Marquis de Sade*, London, Wishart & Co., 1934.
- GOUJON, Jean-Paul, *Anthologie de la poésie érotique française*, Pariz, Fayard, 2004.
- GOUJON, Jean-Paul, *Pierre Louÿs, Une vie secrète (1870 - 1925)*, Pariz, Fayard, 2002.
- GOULEMOT, Jean-Marie, „Lecture politique d'Aline et Valcour. Remarques sur la signification politique des structures romanesques et des personnages“, u: *Colloque d'Aix-en-Provence sur Sade, 19-20 février 1966*, Pariz, Armand Colin, 1968:115-136.
- GOULEMOT, Jean-Marie, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1991/ Pariz, Minerve, 1994.
- GRAN Anne-Britt, „The Fall of Theatricality in the Age of Modernity“ (trad. Diane Oatley), *SubStance, Special Issue: Theatricality*, n° 98/9, vol. 31, n° 2 & 3, University of Wisconsin Press, 2002:251-264.
- GROSLEY, Pierre-Jean, *L'art de battre sa maîtresse*, predgovor Michel Delon, Pariz, le cherche midi, 2014.
- GUENIFFEY, Patrice, *Le Dix-huit Brumaire, L'épilogue de la Révolution française (9-10 novembre 1799)*, Pariz, Gallimard, Folio histoire, 2008.
- HABERT, Gabriel, „Le Marquis de Sade, auteur politique“, u: *Revue internationale d'histoire politique et constitutionnelle*, n° 27-28, juillet-décembre, 1957:147-213.
- HADJADJ, Fabrice, *La Profondeur des sexes, Pour une mystique de la chair*, Pariz, Éditions du Seuil, 2008.
- HALPERIN, David M., *Saint Foucault*, preveo Didier Eribon, Pariz, EPEL, 2000 [1995].
- HALPERIN, David M., *Que veulent les gays? Essai sur le sexe, le risque et la subjectivité*, Pariz, Éditions Amsterdam/Multitudes, 2010 [2007].
- HALPERIN, David M., *How to do the History of Homosexuality*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2002/2004.

- HEARTZ, Daniel, *Music in European Capitals, The Galant Style 1720-1780*, New York, London, W.W. Norton & Company, 2003.
- HENRIC, Jacques, *Quand le sexe fait signe à la pensée*, Nantes, Cécile Defaut, 2004.
- HENSTRA, Sarah M. "The Pressure of New Wine: Performative Reading in Angela Carter's *The Sadeian Woman*." *Textual Practice* 13, no. 1, 1999: 97-117.
- HERBENICK, Debra, REECE, Michael, SANDERS, Stephanie, DODGE, Brian, GHASSEMI, Annahita, and FORTENBERRY, J. Dennis, *Prevalence and Characteristics of Vibrator Use by Women in the United States: Results from a Nationally Representative Study*, u: *J Sex Med*, International Society for Sexual Medicine, 2009:1-10.
- HERSANT, Yves, *Italies. Anthologie des voyageurs français aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Pariz, Laffont, 1988.
- HIBBERD, Sarah, "Cherubini and the Revolutionary Sublime." *Cambridge Opera Journal*, vol. 24, no. 3, 2012:293-318.
- HILL, Geoffrey, *Selected poems*, London, Penguin books, 2006.
- HOGGART, Richard, *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.
- HOPPENOT, Éric (ur.), *L'Œuvre du Féminin dans l'écriture de Maurice Blanchot*, Pariz, Complicités, 2005.
- HUBIER, Sébastien, *Pornologie*, Neuilly-lès-Dijon, Éditions Le Murmure, Borderline, 2021.
- HUFFER, Lynne, "Blanchot's Mother." *Yale French Studies*, n° 93, 1998:175-195.
- HUNT, Lydia (ur.), *The Invention of Pornography, Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York, Zone Books, 1996.
- HUNTER, Mary, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna, A Poetics of Entertainment*, Princeton, Princeton University Press, 1999.
- IRIGARAY, Luce, "10. 'Frenchwomen', Stop Trying" u: *This Sex which is not one*, prijevod Catherine Porter i Caroline Burke, Ithaca/New York, Cornell University Press, 1985:198-204.
- JACKSON, Stevi, SCOTT, Sue (ur.), *Feminism and sexuality: a reader*, New York, Columbia University Press, 1996.
- JACQUES, Francis, *L'Arbre du texte et ses possibles*, Pariz, Librairie philosophique J. Vrin, "Problèmes et controverses", 2007.
- JEANGÈNE VILMER, Jean-Baptiste, *Sade moraliste: Le dévoilement de la pensée sadienne à la lumière de la réforme pénale au XVIII^e siècle*, Pariz, Librairie Droz, Bibliothèque des Lumières, 2005.
- JOUBERT, Bernard, *Anthologie érotique de la censure*, Pariz, La Musardine, 2001.

- JOYE-BRUNO, Catherine, „*Les Crimes de l'amour*“ u: *Psychanalyse YETU*, 41(1), 2018:127-137.
- JULLIEN, François, *De l'intime. Loin du bruyant Amour*, Pariz, Bernard Grasset, Grasset & Fasquelle, 2013.
- JULLIEN, François, *Du mal / Du négatif*, Pariz, Seuil, Points, 2004.
- KAEMPFER, Jean, FLOREY, Sonya, MEIZOZ, Jérôme (ur.), *Formes et modèles de l'engagement littéraire (XV^e -XXI^e siècles)*, Lausanne, Antipodes, Littérature, Culture, Société, 2006.
- KEEFE, Simon P. (ur.), *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- KLOSSOWSKI, Pierre, *La Monnaie vivante*, Pariz, Rivages poche, Petite bibliothèque, 1997.
- KLOSSOWSKI, Pierre, *Sade mon prochain, précédé de Le philosophe scélérat*, Pariz, Éditions du Seuil, essais, Points, 2002.
- KOŽUL Mladen, „Les fragments inédits du théâtre de Sade: *La Ruse d'amour* et la théâtralité sadienne“, u: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, The Voltaire Foundation, SVEC, 5, 2000: 243-279.
- KOŽUL, Mladen, „Sade, le libertinage et la durée“, *Littérales* [En ligne], 46 | 2019:129-148.
- KRIFA, Wiem. “The Ethical Justine and the Violent Juliette in Angela Carter’s *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*”, *Brolly: Journal of Social Sciences* 2, no. 1 2019: 89–104.
- LABATE, Ettore, „Giacomo Lubrano, un exemple d’"éloquence muette" u: Filomena Juncker, Odile Gannier (ur.), “*Qu’il parle maintenant ou se taise à jamais...*”: *Les effets du silence dans le processus de la création* (2). *Mise en art du silence*, Loxias, 2011, 33, [18 p.]. fihal-04529418f
- LABORDE, Alice, *Le mariage du marquis de Sade*, Pariz-Ženeva, Champion-Slatkine, 1988.
- LABORDE, Alice M., *Correspondances du Marquis de Sade et de ses proches enrichies de documents notes et commentaires, volume I, Généalogie et patrimoine du marquis de Sade*, Pariz-Ženeva, Champion/Éditions Slatkine, 1991.
- LABORDE, Alice M., *Correspondances du Marquis de Sade et de ses proches enrichies de documents notes et commentaires, volume III (1752-1767), Le marquis de Sade et son père*, Pariz-Ženeva, Champion/Éditions Slatkine, 1991.
- LABORDE, Alice M., *Correspondances du Marquis de Sade et de ses proches enrichies de documents notes et commentaires, volume V (oct 1771-27 juin 1772), Le marquis et la marquise de Sade au château de La Coste*, Ženeva, Éditions Slatkine, 1994.

- LABORDE, Alice M., *Correspondances du Marquis de Sade et de ses proches enrichies de documents notes et commentaires*, volume VIII (13 février 1777-14 juin 1778), *Incarcération de Sade au donjon de Vincennes*, Ženeva, Éditions Slatkine, 1998.
- LABORDE, Alice M., *Correspondances du Marquis de Sade et de ses proches enrichies de documents notes et commentaires*, volume IX (1705-1767), *L'abbé J.F. de Sade au château de Saumane*, Ženeva, Éditions Slatkine, 1994.
- LABORDE, Alice M., *Correspondances du Marquis de Sade et de ses proches enrichies de documents notes et commentaires*, volume XI (1767-1777), *L'abbé J.F. de Sade à la Vignherme*, Ženeva, Éditions Slatkine, 1994.
- LABORDE, Alice M., *Correspondances du Marquis de Sade et de ses proches enrichies de documents notes et commentaires*, volume XIII, 1778, *Nouvelle incarcération de Sade au donjon de Vincennes*, Ženeva, Éditions Slatkine, 1998.
- LABORDE, Alice M., *Correspondances du Marquis de Sade et de ses proches enrichies de documents notes et commentaires*, volume XV (1780), *Sade au donjon de Vincennes*, Ženeva, Éditions Slatkine, 2007.
- LABORDE, Alice M., *Correspondances du Marquis de Sade et de ses proches enrichies de documents notes et commentaires*, volume XVII (1782), *Sade au donjon de Vincennes*, Ženeva, Éditions Slatkine, 2007.
- LABORDE, Alice M., *Correspondances du Marquis de Sade et de ses proches enrichies de documents notes et commentaires*, volume XIX (29.2.1784-31.12.1786.), *Sade à la Bastille*, Ženeva, Éditions Slatkine, 2007.
- LABORDE, Alice M., *Correspondances du Marquis de Sade et de ses proches enrichies de documents notes et commentaires*, volume XXI (1789), *De la Bastille à Charenton*, (1790), *La Libération de Sade*, Ženeva, Éditions Slatkine, 1996.
- LABORDE, Alice M., *Correspondances du Marquis de Sade et de ses proches enrichies de documents notes et commentaires*, volume XXIII (1793-1794), *Sade sous la Terreur*, Ženeva, Éditions Slatkine, 1996.
- LABORDE, Alice M., *Correspondances du Marquis de Sade et de ses proches enrichies de documents notes et commentaires*, volume XXV (1798-1814), *Les dernières années*, Ženeva, Éditions Slatkine, 1997.
- LABORDE, Alice M., *Correspondances du Marquis de Sade et de ses proches enrichies de documents notes et commentaires*, volume XXVII, *Divers*, Ženeva, Éditions Slatkine, 1997.
- LA BRETONNE, N. Rétif de, *Les Nuits de Paris ou le Spectateur nocturne* (predgovor Jean Varloot, tekstove odabrao i komentirao Michel Delon), Pariz, Gallimard, 1987.
- LA BRETONNE, N. Rétif de, *Monsieur Nicolas ou le cœur humain dévoilé*, *Mémoires intimes*, Pariz, Isidore Liseux éditeur, 1883.
- LACAN, Jacques, „Kant avec Sade“ (1963.) u: Jacques Lacan, *Écrits*, Pariz, Éditions du Seuil, 1966.

- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre V: Les formations de l'inconscient (1957-1958)*, Pariz, Éditions du Seuil, 1998.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire. Livre VII: L'Éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Pariz, Éditions du Seuil, 1986.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre VIII: Le Transfert (1960-1961)*, Pariz, Éditions du Seuil, 1991.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre X: L'angoisse (1962-1963)*, Pariz, Éditions du Seuil, 2004.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre XX: Encore (1972-1973)*, Pariz, Seuil, Points, 1975.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, „Théâtre (ou: Opéra – ou: le simulacre – ou: le subterfuge)“ u: *Pour n'en pas finir, écrits sur la musique*, Pariz, Christian Bourgois Éditeur, Détroits, 2015:247-260.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc, *Scène, suivi de Dialogue sur le dialogue*, Pariz, Christian Bourgois Éditeur, Détroits, 2013.
- LAQUEUR, Thomas, *La Fabrique du sexe, Essai sur le corps et le genre en Occident*, Pariz, Gallimard, Folio essais, 1992.
- LARRONDE, Olivier, *L'ivraie en ordre, Poèmes et textes retrouvés*, Pariz, Gallimard, Le Promeneur, 2002.
- LE BRUN, Annie, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, Pariz, Gallimard, folio essais, 2014.
- LE BRUN, Annie, *Iznenada gromada ponora, Sade*, Zagreb, Globus, 1989.
- LE BRUN, Annie, *Petits et grands théâtres du Marquis de Sade*, Pariz, Paris Art Center, 1989.
- LE BRUN, Annie, „Un théâtre dressé sur notre abîme“, *Le Magazine littéraire*, n° 284, siječanj 1991, 35-36.
- LE BRUN, Annie, *Les Châteaux de la subversion*, Pariz, Gallimard, 2010.
- LEFORT, Claude, „Sade: le boudoir et la cité“, u: Claude Lefort, *Écrire à l'épreuve du politique*, Pariz, Calmann Lévy, 1992:91-111.
- LELY, Gilbert, *Vie du marquis de Sade, avec un examen de ses ouvrages*, u: D.A.F., marquis de Sade, *Œuvres complètes*, sv. I-II, Pariz, Cercle du livre précieux, 1966 / *Vie du Marquis de Sade*, Pariz, Mercure de France, 1989.
- LELY, Gilbert, *Morceaux choisis de Donatien Alphonse François Marquis de Sade*, Pariz, Seghers, 1948.
- LELY, Gilbert, *Vie du marquis de Sade*, Pariz, Mercure de France, 1989.
- LÉNERU, Marie, *Saint-Just*, uvod Maurice Barrès, Pariz, Bernard Grasset éditeur, 1922.
- LEROY, Pierre, éd., *Anne-Prospère de Launay. « L'amour de Sade »*, Pariz, Gallimard, 2003.

- LEVER, Maurice (ur.), *Bibliothèque Sade I. Papiers de famille. Le règne du père (1721-1760)*, Pariz, Fayard, 1993.
- LEVER, Maurice (ur.), *Bibliothèque Sade II, Papiers de famille. Le marquis et les siens (1761-1815)*, Pariz, Fayard, 1995.
- LEVER, Maurice, *Donatien Alphonse François, marquis de Sade*, Pariz, Fayard, 1991.
- LEVER, Maurice (ur.), „*Je jure au marquis de Sade mon amant de n'être jamais qu'à lui...*“, Pariz, Fayard, 2005.
- LEVER, Maurice (ur.), „*Quatre lettres inédites d'Ange Goudar au Marquis de Sade*“, u: *Dix-Huitième Siècle*, n° 23, 1991:223-232.
- LEVER, Maurice (ur.), *Donatien Alphonse François, marquis de Sade: Papiers de famille*, t. I: *Le Règne du père (1721-1760)*; t. II: *Le Marquis de Sade et les siens (1761-1815)*. Pariz, Fayard, Bibliothèque Sade, 1995.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline, *L'argument de l'ignorant, Le tournant esthétique au milieu du XVIII^e siècle en France*, Lyon, Les presses du réel / Presses universitaires de Lyon, 2015.
- LILTI, Antoine, *Le monde des salons, Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Pariz, Librairie Arthème Fayard, 2005.
- LILTI, Antoine, *L'Héritage des Lumières, Ambivalences de la modernité*, Pariz, EHESS/Gallimard/Seuil, Hautes Études, 2019.
- LINDEN, Robin Ruth, PAGANO, Darlene R., RUSSELL, Diana E.H., STAR, Susan Leigh (ur.), *Against Sadomasochism: A Radical Feminist Analysis*, Frog in the Well, 1982.
- LOTTERIE, Florence Lotterie, „*Madame de Staël. La littérature comme 'philosophie sensible'*“ u: *Romantisme*, Pariz, Armand Colin, n° 124, 2004/2:19-30.
- LOUDE, Michel, *Littérature érotique et libertine au XVII^e siècle*, Essai, Lyon, Aléas, 1994.
- LOUÏS, Pierre, *Pybrac*, Pariz, Éditions Allia, 2005.
- LOUÏS, Pierre, *La Femme – 39 poèmes érotiques inédits (10 décembre 1870 – 4 juin 1925) avec 16 dessins de l'auteur reproduits en fac-similé*, Pariz, Gallimard, 1938.
- LOUÏS, Pierre, *Journal intime 1882–1891*, Pariz, Éditions Montaigne, 1929.
- LOUÏS, Pierre, *Mon journal, 20 mai 1888–14 mars 1890*, Pariz, Gallimard, 2001.
- LOUÏS, Pierre, *Žena i njen pajac: španjolski roman*, Zagreb, Profil internacional, biblioteka Curiosa, 2010. (prevela Marija Paprašarovski, uredila Maja Zorica Vukušić).
- MAFFESOLI, Michel, PESSIN, Alain, *La Violence fondatrice*, Pariz, Éditions du Champ urbain, 1978.

- MAINGUENEAU, Dominique, *La littérature pornographique*, Pariz, Armand Colin, 2007.
- MAINIL, Jean, *Dans les règles du plaisir ... Théorie de la différence dans le discours obscène, romanesque et médical de l'Ancien Régime*, Pariz, Editions Kimé, Détours littéraires, 1996.
- MAJAKOVSKI, Vladimir, *Stjenica, fantastična komedija*, Zagreb, Zora, 1958.
- MALABOUE, Catherine, *Le plaisir effacé, Clitoris et pensée*, Pariz, Éditions Payot & Rivages, Bibliothèque Rivages, 2020.
- MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image, Gloses*, Pariz, Seuil, 1993.
- MARION, Jean-Luc, *Le Phénomène érotique*, Pariz, Grasset, 2003.
- MARTIN, Christophe, *L'Esprit des Lumières, Histoire, littérature, philosophie*, Pariz, Armand Colin, 2017.
- MARTY, Éric, *René Char*, Pariz, Éditions du Seuil, 1990.
- MARTY, Éric, *Pourquoi le XXe siècle a-t-il pris Sade au sérieux?*, Pariz, Seuil, Fiction & Cie, 2011.
- MARTY, Éric, *Genet, Post-scriptum*, Pariz, Verdier, 2006.
- MARTY, Éric, *Le sexe des Modernes, Pensée du Neutre et théorie du genre*, Pariz, Fiction & Cie/Seuil, 2021.
- MARTIN, Christophe, *L'Esprit des Lumières, Histoire, littérature, philosophie*, Pariz, Armand Colin, 2017.
- MARZANO, Michela (ur.), *Dictionnaire du corps*, Pariz, Quadrige/PUF, 2007.
- MARZANO, Michela, *La Philosophie du corps*, Pariz, PUF, Que sais-je?, 2007.
- MARZANO, Michela, *La Pornographie ou l'épuisement du désir*, Pariz, Buchet-Chastel, 2003.
- MASCI, Francesco, *Le Traité anti-sentimental*, Pariz, Éditions Allia, 2018.
- McELLROY, Wendy, *XXX, A Woman's Right to Pornography*, New York, St. Martin's Press, 1995.
- MERCIER, Louis Sébastien, „Cimetière fermé, Chapitre DCCLII“ u: Louis Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, nouvelle édition corrigée et augmentée, Amsterdam, 1782-1789, I-XII u: sv. IX, 1788:322-326.
- MERCIER, Louis-Sébastien, *Le tableau de Paris*, predgovor i izbor Jeffry Kaplow, Pariz, Éditions la Découverte, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, Pariz, Gallimard, Folio essais, 2001.
- MICHEL, Bernard, *Sacher Masoch 1836-1895*, Pariz, Éditions Robert Laffont, Les Hommes et l'histoire, 1989.
- MICHELET, Jules, *Le Peuple*, 5^e édition, Pariz, Calmann Lévy Éditeur, 1877.

- MICHELET, Jules, *Le Procès de Louis XVI*, predgovor Alain Boureau, Pariz, Éditions complexe, 1999.
- MICHON, Pierre, *Corps du roi*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2002.
- MICHON, Pierre, *Les Onze*, Pariz, Éditions Verdier, 2009/Gallimard, folio, 2014.
- MILNER, Jean-Claude, „Le Triple du plaisir“ u: *Constats*, Pariz, Gallimard, folio, 2002:63-132.
- MILNER, Jean-Claude, *Mallarmé au tombeau*, Pariz, Éditions Verdier, 1999.
- MILNER, Jean-Claude, „Troubles dans la sexualité“ u: Jean-Claude Milner, *Reliefs d'un Banquet*, Pariz, Éditions Verdier, 2025:103-122.
- MILNER, Jean-Claude, ŽIŽEK, Slavoj, LUCCHELLI, Juan Pablo, *Sexualités en travaux*, Pariz, Éditions Michèle, 2018.
- MIRANDA Joseph, *Against the Romance of Community*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.
- MONTAIGNE, *Essais* u: *Œuvres complètes*, Pariz, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962:1-1097.
- MORABITO, Fabio, „Endless Self: Haydn, Cherubini, and the Sound of the Canon.“ *19th-Century Music*, vol. 46, no. 2, 2022: 91-124.
- MOTHU, Alain, „La bibliothèque du marquis de Sade à La Coste“, u: Maurice Lever (ur.), *Bibliothèque Sade II, Papiers de Famille. Le Marquis et les siens (1761-1815)*, Pariz, Fayard, 1995:595-711.
- MUCHEMBLED, Robert, *L'Orgasme et l'Occident, Une histoire du plaisir du XVI^e siècle à nos jours*, Pariz, Seuil, 2005.
- MURAT, Laure, *Toutes les époques sont dégueulasses*, Lagrasse, Verdier, Les arts de lire, 2025.
- MURAY Philippe, *Le XIX^e siècle à travers les âges*, Pariz, Gallimard, tel, 1999.
- NADEAU, Martin, „Mœurs, vertu et corruption: Sade et le républicanisme classique“, u: *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 347 | janvier-mars, 2007:29-46.
- NADEAU, Martin, „La politique culturelle de l'an II: les infortunes de la propagande révolutionnaire au théâtre“, u: *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 327 | janvier-mars, 2002:57-74.
- NANCY, Jean-Luc, *Sexistence, accompagné d'un frontispiece de Miquel Barceló*, Pariz, Éditions Galilée, 2017.
- NANCY, Jean-Luc, *L'« il y a » du rapport sexuel*, Pariz, Éditions Galilée, 2001.
- NANCY, Jean-Luc, *La Pensée dérobée*, Pariz, Galilée, 2001.
- NANCY, Jean-Luc, *Ivresse*, Pariz, Éditions Payot & Rivages, Bibliothèque Rivages, 2013.

- NANCY, Jean-Luc, "Corps-théâtre", u: Jean-Luc Nancy, *Demande, Littérature et philosophie*, Pariz, Éditions Galilée, 2015:221-236.
- NANCY, Jean-Luc, "Image et violence" u: Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Pariz, Éditions Galilée, 2003:35-56.
- NANCY Jean-Luc, *Corpus*, Pariz, Éditions Métailié, 2006.
- NANCY Jean-Luc, *La Naissance des seins* suivi de *Péan pour Aphrodite*, Pariz, Galilée, 2006.
- NANCY, Jean-Luc, *Le Plaisir au dessin*, Pariz, Galilée, 2009.
- NANCY, Jean-Luc, *Journal des Phéniciennes*, Pariz, Christian Bourgois éditeur, Detroit, 2015.
- NANCY, Jean-Luc, *Cruor* suivi de *Nostalgie du père*, Pariz, Éditions Galilée, 2021.
- NANCY, Jean-Luc, *A la musique*, Pariz, Cité de la Musique-Philharmonie de Paris, Éditions Philharmonie de Paris, 2025.
- NANCY, Jean-Luc, LÈBRE, Jérôme, *Signaux sensibles, Entretien à propos des arts*, Montrouge, Bayard Éditions, 2017.
- NOIR, Pascal, „Masochisme, corps molestés ou démembrés dans la littérature décadente“, u: *Délicieux supplices, Érotisme et cruauté en Occident* [ur. Antonio Dominguez Leiva, Sébastien Hubier], Neuilly-les-Dijon, 2010:169-189.
- NUSSBAUM, Martha C., *Sex and Social Justice*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- OGIEN, Ruwen, *Penser la pornographie*, Pariz, PUF, Questions d'éthique, 2003/2015.
- OGIEN, Ruwen, *La liberté d'offenser, Le sexe, l'art et la morale*, Pariz, La Musardine, L'attrape-corps, 2007.
- Ornicar?, *Revue du champ freudien*, „Rire“, Pariz, Navarin éditeur, 2024.
- Ornicar?, *Revue du champ freudien*, „Voir“, Pariz, Navarin éditeur, 2025.
- OZOUF, Mona, *La Fête révolutionnaire 1789-1799*, Pariz, Gallimard, nrf, 1976.
- OZOUF, Mona, „La fête: sous la Révolution française“, u: LE GOFF, Jacques, NORA, Pierre, *Faire de l'histoire, Nouveaux objets*, Pariz, Gallimard, nrf, 1974.
- OZOUF, Mona, *Varennnes, La mort de la royauté (21 juin 1791)*, Pariz, Gallimard, 2005.
- OZOUF, Mona, *La cause des livres*, Pariz, Gallimard, folio, essais, 2011.
- QUÉTEL, Claude, „En maison de force au siècle des Lumières“, u: Cahier des Annales de Normandie n°13, 1981. *Marginalité, déviance et pauvreté en France (XIV^e-XIX^e siècles)*, 1981:43-79.
- QUIGNARD, Pascal, *Compléments à la théorie sexuelle et sur l'amour*, Pariz, Éditions du Seuil, 2024.
- QUIGNARD, Pascal, *L'être du balbutiement, Essai sur Sacher-Masoch*, Pariz, Mercure de France, 1969/2014.

- QUIGNARD, Pascal, *Une journée de bonheur*, Pariz, Arléa, 2017.
- QUIGNARD, Pascal, *La Nuit sexuelle*, Pariz, Flammarion, 2007 / Éditions J'ai lu, 2009.
- QUIGNARD, Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Pariz, Gallimard, 1994 / Folio, 2011.
- QUIGNARD, Pascal, *La Vie secrète*, Pariz, Gallimard, 1998.
- QUINTILI de, Paolo, *Les salons de Diderot. Écriture et théorie*, Pariz, PUPS, 2008.
- Paris le jour, Paris la nuit*, MERCIER, Louis Sébastien, *Tableau de Paris, Le Nouveau Paris*, LA BRETONNE, Restif de, *Les Nuits de Paris*, Pariz, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Ragazzi di vita, Il metodo di lavoro, I parlanti*, Einaudi, Torino, 1972.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Écrits corsaires*, prijevod P. Guilhon, Pariz, Flammarion, Champs, 1976.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Lettres luthériennes. Petit traité pédagogique*, prijevod Anna Rocchi Pulberg, Pariz, Points-Seuil, 2000.
- PAUVERT, Jean-Jacques, *Nouveaux (et moins nouveaux visages) de la censure*, suivi de *l'Affaire Sade*, Pariz, Les Belles Lettres, 1994.
- PAZ, Octavio, *Un au-delà érotique: le marquis de Sade*, Pariz, Gallimard, 1994.
- PEROVIC, Sanja, „Sade's Theatre: Pleasure, Vision, Masochism (review)“, u: *French Studies: A Quarterly Review* 65, n° 1, Oxford University Press, 2011: 97-98.
- PIERRAT, Emmanuel, *Le sexe et la loi*, Pariz, la Musardine, L'attrape-corps, 2002/2019.
- PIERRAT, Emmanuel, *Jean-Jacques Pauvert, l'éditeur en liberté*, Pariz, Calmann-Lévy, 2016.
- POLANZ, Dorothee, „Sexe, performance et techniques de spectacle dans le récit libertin“, u: *Dix-huitième siècle, Société du spectacle*, n° 49, La Société française d'étude du XVIII^e siècle, Pariz, Les Éditions La Découverte, 2017:277-290.
- PONTALIS, Jean-Bertrand, *Un jour, un crime*, Pariz, Gallimard, nrf, 2011.
- RADCLIFFE, Ann, *L'Italien u: Frankenstein et autres romans gothiques*, Pariz, Gallimard, 2014.
- RAMSAY, Richard, *Le dictionnaire érotique*, Montréal, Éditions Adage et Éditions Blanche, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques, avec Adnen Jdey, *La Méthode de la scène*, Pariz, Lignes, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques, *Les bords de la fiction*, Pariz, Éditions du Seuil, La librairie du XXI^e siècle, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Pariz, La fabrique éditions, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Pariz, Galilée, 2011.

- RANCIÈRE, Jacques, s Adnen Jdey, *La Méthode de la scène*, Pariz, Lignes, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques, *Les Scènes du peuple. Les Révoltes logiques, 1975-1985*, Lyon, Horlieu éditions, 2003.
- RAOULT, Marie-Gersande, „L'Éros crépusculaire fin de siècle: amours d'agonie et figures de la femme thanatophore chez les auteurs décadents“, u: *Délicieux supplices, Érotisme et cruauté en Occident* [ur. Antonio Dominguez Leiva, Sébastien Hubier], Neuilly-les-Dijon, 2010:231-249.
- REAGE, Pauline, *Histoire d'O*, Pariz, Jean-Jacques Pauvert, 1962.
- REETH, Adèle Van, NANCY, Jean-Luc, *La Jouissance, Questions de caractère*, Pariz, Plon, 2014.
- REVENIN, Régis, *Homosexualité et prostitution masculine à Paris, 1870-1918*, Pariz, L'Harmattan, 2005.
- REVENIN, Régis (ur.), *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours, contributions à l'histoire du genre et de la sexualité en France*, predgovor Alain Corbin, Pariz, Éditions Autrement/Flammarion, Mémoires/Histoire, 2007.
- REY, Lucie, *Qu'est-ce que la douleur? Lecture de René Leriche*, Pariz, L'Harmattan, 2010.
- ROGER, Jacques, „Sade et l'esprit républicain“, u: *L'Esprit républicain. Colloque d'Orléans, 4-5 septembre 1970*, Pariz, Klincksieck, 1972:189-199.
- ROSARIO, Vernon A., *The Erotic Imagination: French Histories of Perversity*, New York/Oxford, Oxford University Press, Ideologies of Desire, 1997.
- ROSEN, Charles, *The Classical Style, Haydn, Mozart, Beethoven*, New York, London, W.W. Norton & Company, 1997.
- ROSENBERG, Benno, *Masochisme mortifère et masochisme gardien de vie*, Pariz, PUF, Monographies de la Revue française de psychanalyse (RFP), 1991.
- ROSSELLI, John, *Singers of Italian Opera, The History of a Profession*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques *Émile ou de l'éducation*, Pariz, GF-Flammarion, 1966.
- ROSSET, Clément, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Pariz, Éditions de Minuit, 1978.
- ROSSET, Clément, *L'Objet singulier*, novo, prošireno izdanje, Pariz, Éditions de Minuit, 1979.
- ROUSSET J., *La littérature de l'âge baroque en France, Circé et le paon*, Pariz, José Corti, 1989.
- ROUX, Emmanuel, ROUX, Mathias, *Le goût du crime, Enquête sur le pouvoir d'attraction des affaires criminelles*, Pariz, Actes Sud, Questions de société, 2023.
- RUBIN, Gayle, *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*, Pariz, EPEL, 2010.
- RUSSELL, Bertrand, *Unpopular Essays*, Londres, Allen and Unwin, 1950.

- SACHER-MASOCH, Leopold von, *Femmes slaves*, Pariz, La Revue des Deux Mondes / Pocket, un département d'Univers Poche, 2013.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Œuvres complètes*, (priređio Gilbert Lély), Cercle du livre précieux, 1966-1967.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Œuvres complètes*, (Annie Le Brun i Jean-Jacques Pauvert), Pauvert, 1986-1991.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Œuvres*, (uredio Michel Delon), Pariz, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990-1998.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Justine et autres romans*, Pariz, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Anne-Prospère de Launay: „L'amour de Sade“*, pisma pronašao i priredio Pierre Leroy, predgovor Philippe Sollers, Pariw, Gallimard, 2003.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Les Cent-Vingt Journées de Sodome, Aline et Valcour*, Pariz, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Correspondance inédite du Marquis de Sade, de ses proches et de ses familiers publiée avec une introduction des annales et des notes*, uredio P. Bourdin, Pariz, Libraire de France, 1929.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Histoire de Juliette*, u: *Œuvres complètes du Marquis de Sade*, t. IX, Pariz, Éditions Pauvert, 1987.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Idées sur les romans*, u: *Les Crimes de l'Amour*, Pariz, Union générale des Éditeurs, (10/18), 1971.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Les Infortunes de la Vertu*, Pariz, Club des Classiques, 1977.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Lettres à sa femme*, uredio Marc Buffat, Arles, Actes Sud, 1997.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Lettres et Mélanges littéraires écrits à Vincennes et à la Bastille*, sv. II, uredili Georges Dumas i Gilbert Lély, Pariz, Borderie, 1980.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Monsieur le 6. Lettres inédites (1778-1784)*, Pariz, Julliard, 1954.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Les Crimes de l'amour. Nouvelles héroïques et tragiques précédées d'une Idée sur les romans*, Cadeilhan, Zulma, 1995.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Lettres inédites et documents retrouvés par Jean Louis Debauve*, Pariz, Ramsay / Pauvert, 1990.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Œuvres*, uredio Michel Delon, Pariz, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 3 sveska, 1990-1998.

- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Ceuvres complètes*, tome XIII-XV, *Théâtre*, tome I-III, Pariz, Pauvert, 1991.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Voyage à Naples*, uredila Chantal Thomas, Pariz, Payot & Rivages, 2008.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Voyage d'Italie ou Dissertations critiques, historiques et philosophiques sur les villes de Florence, Rome, Naples, Lorette et les routes adjacentes de ces quatre villes*, uredio i predstavio Maurice Lever, Pariz, Fayard, 1995.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *La Nouvelle Justine ou les Malheurs de la vertu*, Pariz, Éditions 10/18, Département d'Univers Poche, Domaine français, 1978.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *La Philosophie dans le boudoir ou les Instituteurs immoraux*, Pariz, Gallimard, folio, 1976.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*, Pariz, Poche, 1998.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Philosophie dans le boudoir*, Pariz, La Musardine, édition Poche, 1997.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Les Carnets d'un libertin, Historiettes, contes et fabliaux*, Pariz, Les Press du Club mondial du livre et du Club du Livre du mois, bibliothèque de l'honnête homme, n° 577, 1956.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, „*Que suis-je à présent?*“, *Textes politiques choisis, présentés et annotés par Maurice Lever*, Éditions Bartillat, 1998.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Aline et Valcour, ou le roman philosophique*, Pariz, Jean-Jacques Pauvert, 1963.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Lettres, Écrits politiques*, I, uredio Gilbert Lély, Ženeva, Slatkine, 1976.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Idées sur le mode de la sanction des lois*, Pariz, Gallimard, 2003.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Ceuvres complètes*, Pariz, Cercle du livre précieux, 8 vol., 1966.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Oxtiern u: Jacques Truchet (ur.), Théâtre du XVIII^e siècle*, Pariz, Gallimard, vol. II, 1974.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Philosophie dans le boudoir*, Pariz, Gallimard, 1976.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Voyage en Italie*, 2 vol., Pariz, Fayard, 1995.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Voyage en Italie*, uredio i komentirao Michel Delon, Razgovor s Pierreom Leroyjem, Pariz, Flammarion, 2019.

- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Journal inédit. Deux cahiers retrouvés du Journal Inédit du Marquis de Sade (1807, 1808, 1814) suivis en appendice d'une Notice sur l'Hospice de Charenton par Hippolyte de Colins*, predgovor Georges Daumas, Pariz, Gallimard, nrf, „Idées“, 1970/ Pariz, Gallimard, Folio, „essais“, 1994.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Ceuvres complètes du Marquis de Sade, tome Onzième, Notes littéraires, Couplets et Pièces de circonstance. Notes pour les Journées de Florbelle. Journal de Charenton. Lettre de Charenton et Testament? La Marquise de Gange*, Pariz, Éditions Pauvert, 1991.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Ceuvres complètes, tome Douzième, Histoire secrète d'Isabelle de Bavière, reine de France, Adélaïde de Brunswick, princesse de Saxe*, Pariz, Pauvert, 1991.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *L'Heureuse feinte et autres contes étranges*, édition de Michel Delon, Pariz, Gallimard, Folio, 2015.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Fragments du portefeuille d'un homme de lettres u: Œuvres complètes du marquis de Sade*, sv. I, priredila Annie Le Brun i Jean-Jacques Pauvert, Pariz, Éditions Pauvert, 1991.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Filozofija u budoaru*, Zagreb, Zagrebačka naklada, prevela Maja Zorica, 2004.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Justine ili nedaće kreposti*, preveo Ivo Klarić, Zagreb, Znanje, 1971./ Zagreb, Naprijed, 1984.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Julijina povest ili Procvati poroka*, preveo Miloško Knežević, Beograd, Rad, 1989.
- SADE, Donatien Alphonse François, markiz de, *Osons le dire*, misli odabrao J.-J. Pauvert, Pariz, Les Belles Lettres, le goût des idées, 1992.
- SARASIN ROBICHAUD, Philippe, „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^e siècle* (ur. Myriam Tsimbidy, Elise Pavy, Françoise Poulet, Arnaud Welfringer), URL: <http://www.fabula.org/colloques/document6175.php>.
- SCARPETTA, Guy, *Variations sur l'érotisme*, Pariz, Descartes & Cie, 2004.
- SCARPETTA, GUY, *Le Quatorze juillet, Sade, Goya, Mozart*, Pariz, Bernard Grasset, Éditions Grasset et Fasquelle, 1989.
- SCOTT FITZGERALD, Francis, „The Crack-Up“ u: *The Crack-Up*, Richmond, Surrey (UK), Alma Books Ltd., 2018:58-64.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990.
- SERNA, Pierre, „Sade et Mirabeau devant la Révolution française“ u: *Politix*. Vol. 2, N°6. Printemps 1989: 75-79. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/polix_0295-2319_1989_num_2_6_1385

- SERRES, Michel, *Variations sur le corps*, Pariz, Éditions Le Pommier, Poche-Le Pommier, 2013.
- SERRES, Michel, *Le mal propre, Polluer pour s'approprier?*, Pariz, Éditions Le Pommier, Poche-Le Pommier, 2012.
- SERRES, Michel, *Musique*, Pariz, Editions Le Pommier, Essais Le Pommier, 2011.
- SERVOISE-VICHERAT, Sylvie, „Responsabilité de l'écrivain au présent et engagement 'présentiste'“, u: *Marges* (en ligne), 09, 2009:98-113.
- SGORBATI BOSI F., *Guida pettegola al teatro francese del Settecento*, Palermo, Sellerio, 2014.
- SICHÈRE, Bernard, *Histoires du mal*, Pariz, Grasset, 1995.
- SOBOL J., „The Fall of theatricality in the age of modernity“, u: *Substance* n° 98-99, vol. 31, n° 2-3, 2002:251-264.
- SOLLERS, Philippe, *Une vie divine*, Pariz, Gallimard, nrf, 2006.
- SONTAG, Susan, „L'imagination pornographique“, u: Susan Sontag, *L'Œuvre parle: œuvres complètes V*, Pariz, Christian Bourgois, 2010:341-400.
- SONTAG, Susan, „De la tragédie au méta-théâtre“ u: *l'œuvre parle*, Pariz, Christian Bourgois, 2010:173-186.
- SONTAG, Susan, *Devant la douleur des autres*, prijevod Fabienne Durand-Bogaert, Pariz, Christian Bourgois, 2003.
- SOUILLER, Didier, „Circé après Jean Rousset: du corps maniériste à la théâtralité baroque“, *Études Épistémè*, 9 (en ligne), *Baroque/s et maniérisme/s littéraires: tonner contre?*, *Actes du colloque*, 2006:75-98.
- Le Spectaculaire, catalogue d'exposition*, Rennes, Centre d'histoire de l'art contemporain, 1990.
- STAROBINSKI, Jean, *Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Pariz, Gallimard, nrf, essais, 1989.
- STERNE, Laurence, *Voyage sentimental en France et en Italie*, Pariz, Gallimard, folio, 2022.
- STROEV, Alexandre, „Des dessins inédits du Marquis de Sade“ u: Dix-huitième Siècle, n°32, *Le rire*, Lise Andries (ur.), 2000:323-342.
- SUTTER, Laurent de, *Contre l'érotisme*, Pariz, La Musardine, L'attrape-corps, 2011.
- TALON-HUGON, Carole, *Goût et dégoût. L'art peut-il tout montrer?*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003.
- Thérèse philosophe, ou Mémoires pour servir à l'histoire du Père Dirrag et de Mademoiselle Éradice*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2000.
- THOMAS, Chantal, *Sade*, Pariz, Seuil, 1994.
- THOMSON, Rupert, *Noces de cire*, prijevod Sophie Aslanides, Pariz, Denoël, coll. Denoël & ailleurs, 2014.

- TRACHMAN, Mathieu, *Le travail pornographique. Enquête sur la production de fantasmes*, Pariz, La Découverte, 2013.
- TRÉVIEN, Claire, *Satire, prints and theatricality in the French Revolution*, Oxford University Studies in the Enlightenment, Oxford, Voltaire Foundation, 2016.
- TROUVÉ, Alain, „Scénographies littéraires de la cruauté au tournant du siècle – Du ‘Jardin des supplices’ au ‘Pensionnat d’Humming-Bird Garden’“, u: *Délicieux supplices, Érotisme et cruauté en Occident* [ur. Antonio Dominguez Leiva, Sébastien Hubier], Neuilly-les-Dijon 2010:249-267.
- UBERSFELD, A., *Lire le théâtre II. L'école du Spectateur*, Pariz, Belin, Sup lettres, 1996.
- VALDUNGA, Patrizia, FIORENTINO, Francesco, “Retraduire Sade. Entretien avec Patrizia Valduga, par Francesco Fiorentino“ u: *Acta fabula*, sv. 26, n° 2, „Entretiens“, veljača 2025., URL: <http://www.fabula.org/acta/document19247.php>.
- VALÉRY, Paul, *Ceuvres I-II*, uredio J. Hytier, Pariz, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957 (I) / 1960 (II).
- VALÉRY, Paul, *Sur Nietzsche, Lettres et notes*, izdanje pripremio i predstavio Michel Jarrety, Pariz, Éditions de La Coopérative, 2017.
- VAN REETH, Adèle, NANCY, Jean-Luc, *la jouissance*, Pariz, France Culture / Éditions Plon, 2014.
- VARIKAS, Eleni, *Les rebuts du monde. Figures du paria*, Pariz, Stock, 2007.
- VARIKAS, Eleni, CLAIR, Isabelle, „Généalogies d’une enquête sur les ‘étrange-res du dedans’“, *Genre, sexualité et société*, n° 7, 2012 [en ligne: <http://gss.revues.org/index2384.html>]
- VERGÈS, Jacques, *Justice et littérature*, Pariz, PUF, Questions judiciaires, 2011.
- VEYNE, Paul, *L’élégie érotique romaine, l’amour, la poésie et l’Occident*, Pariz, Éditions du Seuil, Points, 1983.
- VEYNE, Paul, *Et dans l’éternité je ne m’ennuierai pas, Souvenirs*, Pariz, Albin Michel, 2014.
- VEYNE, Paul, *Le quotidien et l’intéressant, Entretiens avec Catherine Darbo-Peschanski*, Pariz, Hachette Littératures, Histoire/Pluriel, 1995.
- VIAL, Charles-Éloi, „Police et censure du premier empire à la monarchie de juillet: la tumultueuse histoire de trois manuscrits du Marquis de Sade“, u: Bibliothèque nationale de France, *Revue de la BNF*, 2014/2 n° 47, 2014:58-67.
- VIGARELLO, Georges, *Histoire du viol, XVI^e -XX^e siècle*, Pariz, Éditions du Seuil, 1998.
- VILLANCOURT, Pierre-Louis (ur.), *Roman picaresque et littératures nationales*, u: *Études littéraires*, sv. 26, n° 3, 1994:5-155.

- VILMER, Jean-Baptiste Jeangène, *Sade moraliste: le dévoilement de la pensée sadienne à la lumière de la réforme pénale au XVIII^e siècle*, predgovor Maurice Lever, Pariz, Droz, Bibliothèque des Lumières, 2005.
- VOYELLE, Michel, *Mourir autrefois*, Pariz, Gallimard, Archives, 1974.
- WARBURG, Aby, *Essais florentins*, Pariz, Hazan, 2015.
- WELZER-LANG, Daniel, ZAOUCHE GAUDRON, Chantal (ur.), *Masculinités, état des lieux*, Toulouse, Eres, 2011.
- WRIGHT, Doug, *Quills and other plays*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 2005.
- ZORICA VUKUŠIĆ, Maja, „Interdit au moins de 18 ans: *Pybrac* de Pierre Louÿs“, u: Bogdanka Pavelin Lešić (ur.), *Francontraste 2, La Francophonie, vecteur du transculturel*, Mons, Éditions du CIPA, (ISBN 978-2-87325-064-5, D/2011/970/3), 2011:103-111.
- ZORICA VUKUŠIĆ, Maja, „‘ 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 (ISBN 978-2-406-06414-5/978-2-406-06415-2, ISSN 2103-5636, EAN 9782406064145), 2017: 99-115.
- ZORICA VUKUŠIĆ, Maja, „François Simonet de Coulmier“ u: Christian Lacombe, *Dictionnaire Sade*, Pariz, L’Harmattan (ISBN 978-2-343-22243-1, EAN 9782343222431), 2021:203-205.
- ZORICA VUKUŠIĆ, Maja, „Idée sur les romans“ u: Christian Lacombe, *Dictionnaire Sade*, Pariz, L’Harmattan (ISBN 978-2-343-22243-1, EAN 9782343222431), 2021:312-316.
- ZORICA VUKUŠIĆ, Maja, „Minski (ogre)“ u: Christian Lacombe, *Dictionnaire Sade*, Pariz, L’Harmattan (ISBN 978-2-343-22243-1, EAN 9782343222431), 2021: 394-398.
- ZORICA VUKUŠIĆ, Maja, „Réception de Sade en Croatie et en ex-Yougoslavie“ u: Christian Lacombe, *Dictionnaire Sade*, Pariz, L’Harmattan (ISBN 978-2-343-22243-1, EAN 9782343222431), 2021:497-501.
- ZORICA VUKUŠIĆ, Maja, „La scène érotique chez Sade et Louÿs – le sadisme *en leovette* et en contenu“, u: SRAZ (*Studia romanica et anglica zagradiensia*, Facultas philosophica Universitatis Studiorum Zagradiensis), Zagreb, vol. LIX/2014 (ISSN 0039-3339, UDC 821.133.1.09 Sade, D.A.F., 821.133.1.09 Louÿs, P., Original scientific paper), 2014:17-41.
- ZORICA VUKUŠIĆ, Maja, „Sade u Italiji – Putovanje i barok“ u: *Književna smotra, Časopis za sovjetsku književnost*, Zagreb, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, go-dište XL VII / 2015., n° 175 (1) (ISSN 0455-0463), 2015: 3-17.
- ZORICA VUKUŠIĆ, Maja, „La politique du Sade le ‘justicier’“, u: SRAZ (*Studia romanica et anglica zagradiensia*, Facultas philosophica Universitatis Studiorum

- Zagrebiensis), Zagreb, vol. LX/2015, (ISSN 0039-3339, CDU 8(05)6, UDC 821.133.1.09, Sade, D.A.F.), 2015:165-196.
- ZORICA VUKUŠIĆ, Maja, „Les Mythes de Sacher-Masoch: Des Femmes Slaves de Sacher-Masoch au masochisme décadent et contemporain, du carnaval et théâtral au comique et sentimental“, u: *SRAZ (Studia romanica et anglica zagrabien-sia, Facultas philosophica Universitatis Studiorum Zagrebiensis)*, (ISSN 0039-3339, CDU 8(05)6), (UDC 821.112(436).09 Sacher-Masoch, L. von), Zagreb, god. LXI, 2016:117-132.
- ZORICA VUKUŠIĆ, Maja, „Dominacija i nepokoravanje ili Postoje li ‘dobri muže-vi’? – Bourdieu, Foucault i feminizmi“, u: *Književna smotra, Časopis za svjetsku književnost*, Zagreb, Hrvatsko filološko društvo, (ISSN 0455-0463), XLIX/2017 n° 183 (1), 2017: 3-13.
- ZORICA VUKUŠIĆ, Maja, „‘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, 2017:99-115.
- ZORICA VUKUŠIĆ, Maja, „Les Monstres au XVIII^e siècle: de Rameau à Sade“ u: *SRAZ (Studia romanica et anglica zagrabien-sia, Facultas philosophica Universitatis Studiorum Zagrebiensis)*, (ISSN 0039-3339, CDU 8(05)6), UDC 821.133.1.09“17”, 821.133.1.09 Sade, D.A.F. de), Zagreb, god. LXII, 2017:3-25.
- ZORICA VUKUŠIĆ, Maja, „Marquis de Sade, l’Empire et l’empire des métapho-res: des Maudits aux ‘quills’ et les autres plumes“, u: *SRAZ (Studia Romanica et Anglica Zagrabien-sia, Facultas philosophica Universitatis Studiorum Zagrebiensis)*, (ISSN 0039-3339, CDU 8(05)6, UDC 821.133.1.09 Sade, D.A.F. de, DOI: 10.17234/SRAZ.64.3, <https://doi.org/10.17234/SRAZ.64.3>), Zagreb, sv. LXIV, 2019: 31-54.
- ZORICA VUKUŠIĆ, Maja, „Jean-Jacques Rousseau i njegovi ratovi: O Glazbenom rječniku“, u: *Književna smotra, časopis za svjetsku književnost*, Zagreb, Hrvatsko filološko društvo, (ISSN 0455-0463, URI: <http://hrcak.srce.hr/238158>), sv. 52, n° 195 (1), 2020: 21-31.
- ZORICA VUKUŠIĆ, Maja, „L’inadapté et l’inadaptable“ u: Maja Zorica Vukušić (ur.), specijalni broj SRAZ-a povodom 22. Ljetne škole međunarodne franko-fone znanstvene mreže OFFRES u Dubrovniku 23.-30.07.2023., *De l’utilité et de l’inconvénient de l’adaptation sous le signe de Molière*, Zagreb, SRAZ, Filozofski fakultet u Zagrebu, LXIX, CDU 8(05)6, (<https://doi.org/10.17234/SRAZ.69.9>, 2024:135-158.
- ZORICA VUKUŠIĆ, Maja, „Mit o markizu de Sadeu“, u: *Književna smotra, Časopis za svjetsku književnost*, Zagreb, Hrvatsko filološko društvo, XXXVII/2005. broj 136-137 (2-3) (ISSN 0455-0463), 2005:65-72.
- ZORICA VUKUŠIĆ, Maja, „Bob Flanagan, notre prochain?“ u: Philippe Daros, Alexandre Gefen, Aleksandre Prstojevic (ur.), *La non-fiction, un genre mondial? – Compara(a)ison, An International Journal of Comparative Literature*, Bern, Peter

Lang Group AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften (ISSN 0942-8917, e-ISSN 2235-610X), I-II/2016, 2021:143-153.

ZORICA VUKUŠIĆ, Maja, „Notre crime quotidien: des morts à l'humour chez Philippe Claudel“, Gorana Bikić-Carić, Majda Bojić, Maša Musulin, Ivana Olujić, Lidija Orešković Dvorski, Bogdanka Pavelin Lešić, Tatjana Peruško, Ivica Peša Matracki, Daliborka Sarić, Dražen Varga i Maja Zorica (ur.), *Zagrebačka romanistička istraživanja*, <https://doi.org/10.17234/9789533792071.18>, Zagreb, FF Press, 2024:415-441.

ZORICA VUKUŠIĆ, Maja, „Sade dans la poudrière balkanique. Le cas d'Ivo Brešan“, u: međunarodni znanstveni skup Sveučilišta Paris Diderot i Paris Sorbonne „Sade en jeu“ (dvjestota obljetnica Sadeove smrti), u: *Fabula.org: Colloques en ligne (Auteurs, œuvres, périodes)*, članak objavljen 04.01.2019. (<http://www.fabula.org/colloques/document5878.php>)

ZORICA VUKUŠIĆ, Maja, „La violence dans le roman québécois contemporain: le cas d'Audrée Wilhelmy (*Les Sangs*) et de Paul Kawczak (*Ténèbres*)“ u: Bogdanka Pavelin Lešić (ur.), *Francontraste 4: Conceptualisation, contextualisation, discours*, sv. 2, Mons, Éditions du CIPA, 2025: 337-346.

ZORICA VUKUŠIĆ, Maja, „Les pérégrinations du genre – ‘Bent that bends’: des castrats aux contreténors, de la tradition à la ‘monstruosité’“, u: *Muscorum* (Sveučilište François-Rabelais u Toursu), n° 14, *Construction, renommée, influence de Haendel et de la figure haendélienne* (ISSN 1763-508X, ISBN 978-2-918815-08-2), 2013:241-256.

ZORICA VUKUŠIĆ, Maja, „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 zagradiensia, Facultas philosophica Universitatis Studiorum Zagrebiensis)*, Zagreb, vol. LVII, 2012:49-71.

ZORICA VUKUŠIĆ, Maja, *André Gide: les gestes d'amour – l'amour des gestes*, Pariz, Éditions Orizons, 2013.

ZORICA VUKUŠIĆ, Maja, *Zatočnici ljubavi: književnost, homoseksualnost, angažman*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2022.

WALD LASOWSKI, Patrick, *Le grand dérèglement. Le roman libertin du XVIII^e siècle*, Pariz, Gallimard, 2008.

WARBURG, Aby Warburg, *Essais florentins*, Pariz, Hazan, 2015.

WARNER, Michael, *The Trouble with Normal. Sex, Politics and the Ethics of Queer Life*, Cambridge, Harvard University Press, 1999

WARNER, Michael, *Publics and Counterpublics*, New York, Zone, 2002.

WRIGHT, Doug, *Quills and other plays*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 2005.

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

 PF press

