
Piekielna komedia. Przestrzenie humoru w dziele Markiza de Sade*

Infernal Comedy. Spaces of Humor in the Marquis de Sade

MICHAŁ KRUSZELNICKI

Uniwersytet Dolnośląski DSW, Polska

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4987-9218>

e-mail: michal.kruszelnicki@dsw.edu.pl

Abstract. Is there any room for comedy in the “monster” that the “Divine Marquis” has been identified with, in such a “pervert” and “pornographer”? What fun can be derived from the work which in an exemplary way transgresses all the limits of morality and criminal imagination? Is it possible to admire *anything* in Sade, even his humor, if in the light of Georges Bataille’s opinion, “our admiration is tantamount to contempt for his victims, who we transfer from the material world of terror to the world of ideas”? Basing both upon the work of classical commentators and more recent literature on the subject, this text further contributes to the already existing research by presenting comical measures used by Sade in his prose and identifies in it the mechanisms responsible for arousing laughter in the reader. I corroborate the thesis that Sade can be read as a great humorist and that his oeuvre, despite its inherent violence, can be the source of unforced laughter. In order to notice this humor, however, the reader must, firstly, interiorize the difference between reality and the literary fiction and distance himself from the thematic, representational layer of the Sadean text, secondly, open to purely linguistic dimension of this oeuvre, to the “spectacle of discourse” (Barthes), and thirdly, possess (or work out) a certain aesthetic sensitivity or a “comic competence”.

Keywords: The Marquis de Sade, comedy, humor, laughter, language, fiction

* Druk tomu sfinansowano ze środków Instytutu Filologii Polskiej UMCS. Wydawca: Wydawnictwo UMCS. Dane teleadresowe autora: Uniwersytet Dolnośląski DSW, Wydział Studiów Stosowanych, ul. Strzegomska 55, 53-611 Wrocław, Polska; tel.: (+48) 71 356 15 11.

Abstrakt. Czy u „potwora”, z jakim utożsamia się „Boskiego Markiza”, u takiego „zboceńca” i „pornografa” jest w ogóle miejsce na komizm? Cóż zabawnego można odnaleźć w dziele programowo przekraczającym wszelkie granice moralności i zbrodniczej wyobraźni? Czy można podziwiać *cokolwiek* u Sade’a, choćby jego humor, skoro w świetle opinii Bataille’a „nasz podziw jest równoznaczny z pogardą dla jego ofiar, które z materialnego świata grozy przenosimy w świat idei”? Opierając się zarówno na pracach klasycznych komentatorów, jak i nowszej literaturze przedmiotu, niniejszy tekst wskazuje szereg zabiegów komicznych stosowanych przez Sade’a w jego prozie i identyfikuje w nich mechanizmy odpowiedzialne za budzenie śmiechu i czytelnika. Stawiam i ugruntowuję tezę, że Sade’a można czytać jako wielkiego humorystę i że jego tekst, pomimo swojej inherentnej przemocy, może być źródłem niewymuszonego śmiechu. Żeby ten humor dostrzec, trzeba jednak, po pierwsze, przyswoić w pełni różnicę między rzeczywistością a fikcją literacką i zdystansować się wobec tematycznej, przedstawieniowej warstwy Sadyckiego tekstu, po drugie, otworzyć się na czysto językowy wymiar Sadyckiej prozy, na „spektakl dyskursu” (Barthes), po trzecie zaś posiadać lub wypracować w sobie specyficzną wrażliwość estetyczną czy też „kompetencję komiczną”.

Słowa kluczowe: Markiz de Sade, komizm, humor, śmiech, język, fikcja

Horrendalny teatr zbrodni, okrucieństwa, perwersji i bluźnierstw, którym Sade na tysiącach stron epatuje w swoich dziełach, niemal nikogo nie pozostawia obojętnym. Jednych przeraża i z miejsca odstręcza opisami strasznych, morderczych poczynań libertynów, drugich frapuje fuzją przemocy i śmierci z erotyzmem, elokwentnie perswadując, że jeśli chodzi o autentyczne spełnienie, domeny te muszą być powiązane, trzecich inspiruje negacją wszelkich norm życia wspólnotowego, wartości, instytucji i wierzeń. W czwartej jeszcze, ściśle już filozoficznej optyce, Sade darzony jest rewerencją jako twórca koncepcji jednostki absolutnie suwerennej, integralnego egoisty, niepodległego żadnym uprzedzeniom i prawom poza prawami zabójczej przecież w samej swej istocie Natury, której zresztą też wypowie w końcu wojnę na wielu frontach, od skromnych ruchów oporu wobec owej „wyrodnej matki” w przypadku libertynów smażących własne nasienie w wulkanicznej lawie lub na płycie kuchennej, poprzez maniaków mordujących ciężarne kobiety, aż po snute przez największych nonkonformistów ambitne plany sprowadzenia słońca na ziemię, by ją spalić wraz z całym egzystującym na niej życiem.

Powszechnie przyjmuje się, że Sade odegrał „centralną rolę w nowoczesnej historii intelektualnej” (Allison, Roberts, Weiss, 1995, s. I); w wieku XX noszono go wręcz na rękach, jego kontestatorska myśl była rozkładana na czynniki pierwsze, adorowana, flirtowano z nią, zrazu dość ostrożnie, by obecnie pisać o niej szczegółowo i bez kompleksów, cytując najbardziej wulgarne i budzące zgrozę fragmenty z jego utworów, artykuły i dysertacje naukowe, jakby ponad czy obok przestrogi Georges’a Bataille’a, że myśl Sade’a, będąc „nie do pogodzenia z myślą istoty rozumnej”, „traci przez to swą podstawową wartość”, tym bardziej, jeśli weźmiemy pod uwagę, iż „chwalcy Sade’a nie odbiegają daleko od panującej moralności [i] nawet w jakiś sposób ją podbudowują: utwierdzają nas w przekonaniu, że ta

moralność jest solidniejsza, niż mogłoby się wydawać, że nie da się nią wstrząsnąć” (Bataille, 2007, s. 177).

Twierdzenie Bataille’a stanowi dogodny punkt wyjścia dla określenia celu niniejszego artykułu. Francuski myśliciel zdaje się iść za daleko w obronie niehumanitarnej i odrażającej twarzy Sade’a. Pozy oburzenia przy czytaniu słynnego skandalisty wydają się dziś nieco nieaktualne. Czyż bowiem nasza (post)modernistyczna i zsekularyzowana kultura o coraz bardziej „zluzowanych” kodach moralnych i estetycznych nie wydaje się mocno znieczulona na przerażające na pierwszy rzut oka enuncjacje Markiza? W końcu transgresja od dawna jest jednym z najlepiej sprzedających się towarów w literaturze, kinie i mediach. Może czas wreszcie przyznać, że brutalne fantazmaty nie są ani jakimś relegowanym z przestrzeni publicznej i jedynie podskórnie płynącym nurtem w kulturze, ani funkcją chorobliwej psychiki „zboczonych” jednostek. Te fantazmaty są jednym z najsilniejszych fundamentów współczesnej kultury i w znacznym zakresie świadczą o zgoła dekadentkich zainteresowaniach współczesnego człowieka Zachodu. Odnajdują swoje odzwierciedlenie w nieskrywanych już obsesjach, w marzeniach o doświadczeniach granicznych, pogoni za brutalną pornografią, rojeniach o gwałcie i seksualnej dominacji, flircie ze śmiercią, jednym słowem – o mrocznym mariażu erotyzmu i przemocy. Bez ryzyka zarzutu hipokryzji nie można odmówić dziełu Markiza de Sade prawa do reprezentowania pewnej części rzeczywistości kulturowej i mentalności.

Nie tylko w tym kontekście spostrzeżenia Bataille’a wydają się problematyczne. Bataille nie przykładał większej wagi do językowych aspektów Sadyzmu dzieła, toteż nie był w stanie dostrzec choćby jego implicytnego humoru. Od czasu ważnej pracy Lucienne Frappier-Mazur (1996) oraz pouczających, choć z konieczności nie w pełni pokrywających problematykę artykułów Davida Robertsa (1985), Thomasa Cryle’a (1991) i Johna Phillipsa (1999) nie było wielu nowych, o zasięgu międzynarodowym, badań w kwestii humoru przenikającego prozę i język Markiza de Sade, w Polsce zaś problematyka ta wydaje się zupełnie niedoszacowana. Wśród polskich komentatorów jedynie Krzysztof Matuszewski kilkakrotnie wzmiankował o obecności komizmu u Sade’a (Matuszewski, 2017, s. 378; 2019, s. 95; 2022, nota na okładce), lecz trop ten po dziś dzień nie doczekał się na naszym gruncie dokładniejszego naświetlenia i staranniejszej egzemplifikacji. W moim tekście opieram się na wymienionych studiach i poszukuję niedostrzeżonych dotychczas obszarów komizmu w dziele Markiza de Sade, snując zarazem refleksję nad strategią lekturą, jakiej dzieło to – czytane w perspektywie komicznej – zdaje się domagać.

Wielu czytelników do dziś skłonnych jest pytać: czy można podziwiać cokolwiek u Sade’a, choćby jego humor, skoro w świetle opinii Bataille’a „nasz podziw jest równoznaczny z pogardą dla jego ofiar, które z materialnego świata grozy przenosimy w świat idei – szalonych, błyskotliwych i nierealnych” (Bataille, 2007,

s. 176)? Stwierdźmy zatem wprost, by niedługo tezę tę ugruntować stosownymi argumentami i przykładami: choć może się to wydawać dziwne, Sade'a można czytać jako wielkiego humorystę i po prostu pozwolić jego dziełu się rozbawiać. Bodaj pierwsi dostrzegli ten fakt surrealiści: André Breton zamieścił w swojej *Antologii czarnego humoru* obfity fragment dotyczący epizodu z olbrzymem Minskim (Breton, 1966). Następnie Maurice Blanchot w pracy *Lautréamont et Sade* (1949) wskazał na „dziwaczny humor”, do jakiego Markiz jest zdolny, jak również na jego styl, który często „osiąga lodowatą jowialność, rodzaj zimnej niewinności w swoich ekscesach, którą przedkładamy ponad wszelką Voltaire'owską ironię i której nie odnajdzie się u żadnego innego francuskiego pisarza” (Blanchot, 2004, s. 39). Philippe Sollers jeszcze bliżej przyglądał się kwestii stylu, by w końcu orzec, że „wszystko, co pisze Sade, jest przeniknięte humorem” (Sollers, 1987). Powiedzmy jednak więcej: niedostrzeżenie komicznego, parodystycznego i groteskowego charakteru Sadycejszej prozy świadczyć może o braku istotnych, lecz nie ukrywajmy – dość ekskluzywnych – estetycznych, filozoficznych i literaturoznawczo-językoznawczych kompetencji, który to brak uniemożliwia umysłowości ograniczonej do parametrów ciasnego realizmu wzbic się ponad czy zdystansować wobec inicjalnej bulwersacji tematyczną warstwą tekstu Markiza i otworzyć na wymiar *sheer fun*, jaki ów tekst rozpościera przed czytelnikiem. Marcel Hénaff twierdzi jednak w tym kontekście, że „Sade to tekst, nie tylko tekst, materiał znaczący, którego mechanizmy mogą zostać zademonstrowane i którego struktury (narracyjne, retoryczne, tematyczne) mogą być ukazane” (Hénaff, 1999, s. 9). „Jest czymś zupełnie niedorzecznym – dopowiada – brać Sade'a dosłownie, czytać jego utwory jako programy zbrodni i perwersji. Ale z tym właśnie mamy do czynienia w pewnych kręgach intelektualnych. Czy ci krytycy nie są świadomi, że Sade'a można czytać tylko przez pryzmat kpiny? Że należy podchodzić do niego w ten sam sposób, w jaki czytamy Rabelais'go (autora, za którym Sade przepadał)?” (Hénaff, 1999, s. 12).

Czy to lata więzienia sprawiły, że Sade humorem próbował łagodzić dotkliwość swojej opresji, wzmagającej skądinąd brutalność jego fantazmatów? W końcu zmysł komizmu często chadza w parze ze świadomością tragiczną, z wyczuleniem na nieracjonalność i ofensywność świata, na które antidotum stanowi tylko śmiech, przy czym, jak np. u Gogola, często jest to śmiech przez łzy. Dla długo więzionego Markiza śmiech był może jednym z podstawowych środków, a zarazem wyrazów jego walki o wolność, należy bowiem pamiętać, że „nie oferuje on nam dzieła wolnego człowieka”, lecz kogoś, kto „każe czytelnikom uczestniczyć w swoich wysiłkach wyzwolenia” (de Beauvoir, 2015, s. 9). Może za tęą aplikacją ironii, parodii i farsy stał silnie u niego rozwinięty zmysł dramaturgiczny, teatralny? Czy też w grę wchodziła chęć częściowej choćby ekspiacji za koszmary, które opisuje?

A może próba uczynienia swojego dzieła bardziej przystępnym, czytelnym, a wręcz „komercyjnie nośnym” (por. Matuszewski, 2017, s. 180)? Nie ma w tej kwestii jednoznacznej odpowiedzi. Jedno natomiast wydaje się pewne i warto tę kwestię podkreślić przeciwko łatwo szafującym antypatycznymi etykietami, co bardziej wzburzonym odbiorcom Sadycznego przekazu. Efekt humorystyczny raczej nie idzie w parze czy to z horrorem, czy z pornografią, a taki przecież charakter przypisują różni zacni cnotliwcy, czy po prostu „ludzie normalni”, jak chce Bataille, dziełu Markiza de Sade.

Wiele nieporozumień i błędnych mniemań do dziś ciągnie się za owym *enfant terrible* „wieku rozumu”! Weźmy choćby kwestię nieszczęsnej pornografii. Jeśli definiować ją jako eksplicytne i obliczone na wzbudzenie podniecenia przedstawianie ludzkiej seksualności, to można na nader problematycznych podstawach argumentować, że występuje ona u Sade’a, ale co najwyżej w 1/3 jego tekstu, a partie te bynajmniej nie odzwierciedlają szczytowych możliwości literackich Markiza. I on to wiedział. W czasie długotrwałej inkarceracji nauczył się, że największa rozkosz płynie z rozjątrzonego oczekiwania, zaś „pikanteria rodzi się nie tyle z konsumpcji, co raczej z nadziei lub z fantazmatu, które nie potrzebują zmysłów, lecz bodźców duchowych”. Dlatego też i „jego pióro nigdy nie jest tak interesujące, jak wtedy, gdy się powstrzymuje” (Genand, 2018, s. 160, 161). Podobnie myślał Roland Barthes, przestrzegając przed mówieniem nawet o „erotyzmie” u Sade’a. W dziele autora *Sodomy* w ogóle nie występuje sugestywna, nastrojowa, oparta często na niedopowiedzeniu i zaskoczeniu aura erotyzmu. Przeciwnie, jest ścisły porządek, wręcz obsesja na punkcie racjonalnego planowania, aranżowania i regulowania przebiegu seksualnych aktów, często zresztą poprzedzanych, a wręcz przerywanych, filozoficznymi deliberacjami: „No dobrze, a teraz nadajmy temu trochę ładu” – zarządza bodaj dwukrotnie Delbène (Sade, 2003, s. 67; 1998a, s. 183) – jedna z kluczowych w ewolucji Julietty nestorka libertynizmu, nieco frustrująca w drugim przypadku młodą Sainte-Elme, gotową już do orgii i dosadnie wyrażającą swoje zniecierpliwienie: „Na co czekamy? Czy mamy się pomodlić, zanim zaczniemy brandzlować waginy? Spuszczamy kiecki, moje miłe...!” (Sade, 2003, s. 67; 1998a, s. 198). Dla Sade’a nie ma erotyzmu, „dopóki zbrodnia nie zostanie *zracjonalizowana*, rozumować zaś to filozofować, elaborować, wygłaszać tyrady” (Barthes, 1989, s. 27). Według Sadycznych libertynów wyobraźnia, filozofowanie i namiętności są ściśle powiązane, jeden element nie funkcjonuje bez pozostałych: filozofia potęguje pasję, by z kolei od nich zapalać swój własny „płomień”. To również Barthes’owi zawdzięczamy rozprawienie się z mniemaniem, osobliwie często żywionym przez bardzo poważnych akademików z poważną miną czytających tylko „poważną filozofię”, że Sade jest „nudny” i „monotonny”. Twierdzenie takie ma źródło w arbitralnym geście „przeniesienia lektury z Sadycznego dyskursu na

«rzeczywistość», którą ów dyskurs ma rzekomo przedstawiać czy wyobrażać: „Sade jest nudny tylko wtedy, gdy zafiksujemy spojrzenie na referowanych zbrodniach, nie zaś na spektaklach dyskursu” (Barthes, 1989, s. 36). Stanowisko Barthes’a pozostaje zbieżne z Blanchotowskim: „Kto czytał w dziele Sade’a tylko to, co jest tam czytelne, nie czytał nic” (Blanchot, 1974, s. 44).

Różnica między rzeczywistością a fikcją literacką jest niby łatwa do uchwycenia, a jednak w przypadku tekstu Sade’a wciąż okazuje się dla wielu czytelników trudna do przyswojenia, co prowadzi ich do mylenia przemocy tekstu z realnym okrucieństwem, dalej do twierdzeń o przemocy jako jądrze Sadyzycznej myśli, a tym samym do zapoznawania „ekspresyjnych subtelności i kontekstualnej złożoności” jego dzieła (Roger, 1995, s. 82). Pod piórem autora *120 Sodomy* libertyn zaiste staje się przerażającym potworem, ale, jak podkreślał m.in. Sollers, jest to wciąż potwór n a p i s a n y (Sollers, 1974, s. 228).

Zostawmy na boku temat możliwych bulwersacji opisywanymi przez Sade’a jatkami, by zanurzyć się w przestrzeni jego tekstu, w „spektaklu dyskursu”. Oddajmy głos pismu Markiza i spróbujmy wskazać w nim przykłady wspierające m.in. tezę Sollersa, że „wszystko, co pisze Sade, jest przeniknięte humorem”.

Komizm definiuje się jako „właściwość charakterystyczną dla pewnych konfiguracji zjawisk spotykanych w życiu lub przedstawianych przez sztukę, wywołującą u obserwatora [...] reakcję w postaci śmiechu i wesołości, wykluczającą zarazem silne emocje negatywne, jak np. trwogę, odrazę, rozpacz czy litość” (Sławiński, 1988, s. 230; Dziemidok 2011; Krasowska 2016¹). Co do istoty komizmu, to cho-

¹ W swoim klasycznym studium Bogdan Dziemidok wyróżnia osiem teorii dotyczących źródeł efektu komicznego, podkreślając jednak, że żadna z nich nie tłumaczy wszystkich przypadków komizmu: 1) teoria cechy ujemnej przedmiotu komicznego czy też w psychologicznym ujęciu teoria wyższości podmiotu przeżycia komizmu nad przedmiotem tego przeżycia (jako komiczne odbieramy ujemne cechy natury fizycznej i duchowej); 2) teoria degradacji (śmiejemy się w wyniku obserwowania degradacji czegoś poważnego i wzniosłego do czegoś marnego i niskiego); 3) teoria niespełnionych oczekiwań (Kant wiązał przyczynę śmiechu z doświadczeniem czegoś zupełnie nieoczekiwanego, a płynące z tego faktu zaskoczenie jest zarazem rozczarowujące i przyjemne); 4) teoria pozoru (coś słabego próbuje udawać siłę, a siła i moc okazują się pozorem kamuflującym słabość i mierność); 5) teoria kontrastu (źródłem komizmu jest zawsze jakiś niezwykle nieoczekiwany kontrast cech w zjawisku, które śmiech wywołuje (J. Krzyżanowski); 6) teoria sprzeczności; 7) teoria odbiegania od normy (komiczne jest każde zjawisko, które odbiega od powszechnej normy obowiązującej w danej dziedzinie i wydaje się przeto niecelowe i niedorzeczne); 8) teorie o motywach krzyżujących się (np. Bergsonowska koncepcja śmiechu) (Dziemidok, 2011). Na temat teoretycznych ujęć komizmu zob. również: Krasowska, 2016, s. 23–42.

cięż występuje tu ogromna ilość różnych, często wykluczających się poglądów, to jedna obserwacja wydaje się wiele z nich zbliżać do siebie; chodzi ewidentnie o ukazanie jakiejś niespójności, sprzeczności i kontrastu w opisywanych sytuacjach, bohaterach czy zdarzeniach, które nie licują z oczekiwaniami odbiorcy tekstu literackiego czy innego przekazu. Schopenhauer jako pierwszy stwierdził, że przyczyną śmiechu jest właśnie nagle spostrzeżenie inkongruencji między pojęciem a realnymi przedmiotami (por. Schopenhauer, 2009, s. 10). W dziedzinie literatury tradycyjnie wyróżnia się komizm sytuacyjny, komizm postaci i komizm słowny, chociaż w kontekście prozy Sade'a warto dodać do nich również komizm gestu oraz intrygi. W dalszym ciągu tekstu wskażemy tendencje komiczne w odniesieniu do tych właśnie wymiarów Sadyceznego dzieła, nie ograniczając się do uwypuklenia kontekstów związanych tylko z *Nową Justyną*. Należy jeszcze poczynić zastrzeżenie, że mowa będzie tylko o znanym, czy przynajmniej dostępnym w Polsce dziele Markiza, nie zaś o jego skądinąd bogatym dorobku dramaturgicznym, dającym również pole do popisu dla komicznych predylekcji autora, lub o jeszcze nieprzetłumaczonej powieści *Aline et Valcour*, która, podobnie jak *Justyna* i *Julietta*, jest wielką konstrukcją parodystyczną wobec istniejących podówczas wzorów powieściowych (utopia, powieść podróżnicza, egzotyizm etc.).

Co przede wszystkim rzuca się w oczy, to szalone nieprawdopodobieństwo i nierealistyczność opisywanych przez Sade'a potwornych zdarzeń, ich lokalizacji, czasu trwania, ilości pochłanianych w ich trakcie ofiar itd. Cała rama sytuacyjna, w jakiej znajduje się *Justyna*, jest humorystyczna w swym klasycznym dla tego rodzaju komizmu „spiętrzeniu niefortunnnych a niezwykłych przypadków i zachowań komicznego bohatera” (Sławiński, 1988, s. 231). Droga bohaterki w powieści nie składa się z żadnych innych faz, prócz bycia prześladowaną, bitą, gwałconą i torturowaną przez kolejnych libertynów. Jeśli chodzi o cechy charakteru *Justyny*, zdumiewa, a zarazem śmieszy jej filozoficzna i światopoglądowa tępota, jej ośli upór wobec przyznania, że w swojej naiwnej cnotliwości, zaufaniu do ludzi i infantylnej, zaściankowej religijności zwyczajnie nie przystaje ona do świata rządzącego się prawem siły, przemocy i przyjemności czerpanej z występków zgodnych wszak z obojętną w swej destrukcyjności Naturą. Tak w *Justynie*, jak i w następującej po niej *Historii Julietty* Sade parodiuje edukacyjną funkcję literatury, zwłaszcza zaś dydaktyzm XVIII-wiecznego *Bildungsroman* (Phillips, 1999, s. 49), który zakładał wewnętrzne dojrzewanie głównego bohatera, uczącego się m.in. zmagać i bronić przed występującym w świecie złem. *Julietta*, prezentowana na początku dotyczącej jej historii jako młoda i wykształcona panienka z dobrego domu, przechodzi co prawda ewolucję moralną, ale w odwrotnym kierunku; po doświadczeniu wszelkich możliwych bezceństw osiąga ona ostateczne dno zbrodniczego spodlenia. Jej siostra *Justyna* z kolei niczego się nie uczy, pozostaje głucha na wszelkie rady i argumenty

mówiące, że fanatyczna cnotliwość nie popłaca w życiu, niekiedy przecież dawane jej przez libertynów bezinteresownie, z dobrą wiarą w możliwość jej „nawrócenia” i przysposobienia do nieco przyjemniejszej egzystencji. Sybarycki sodomita de Bressac potrzebuje aż 20-stronicowej tyrady, by unaocznic mnożące się w Biblii absurdy, a wszystko po to, by naprowadzić Justynę na „właściwą” drogę myślenia. Frenetyczny chirurg Rodin i jego nikczemna siostra Celestyna niemal do końca ufnie oferują Justynie akces do libertyńskiej gildii, pod warunkiem że wyrzeknie się świętoszkowatych zasad i otworzy na możliwość przeżywania przyjemności, na które, jak należy wnosić z oralnego epizodu z Celestyną, jest w końcu bardzo podatna...; jeszcze później obserwujemy szlachetny, uzgadniający się z bandyckim etosem, gest Coer-de-Fera, który, z wdzięczności za współpracę w pozyskaniu przez zbójców konkretnej ofiary z zamku Bandole’a, pomaga Justynie uniknąć inseminacji, a następnie okrutnej śmierci jej i jej ewentualnej progenitury z rąk tego straszego akuszera. Na odchodnym oprych wyraża nadzieję, że cierpiętница zrozumie, iż brama do szczęścia stoi przed nią otworem, jeśli tylko zechce pojąć, co w życiu popłaca, a co nie, jakie postawy warto wdrażać i z kim trzymać. Na próżno jednak.

Swym konserwatywnym światopoglądem i religijną dewocją Justyna sama siebie skazuje i kreśli swój los: będzie zawsze tylko jego ofiarą, wiecznie rozżaloną i zapłakaną (humor i wesołość wymagają elastyczności światopoglądowej, toteż u Sade’a zarezerwowane są tylko dla libertynów), bezwzględnie wykorzystywaną w efekcie swego frajerstwa przez trzeźwiej od siebie myślących. Jeśli coś doprowadza Sade’a do prawdziwego szału, zauważmy, są to właśnie bigoteryjne praktyki religijne, do których Justyna ma niereformowalną predylekcję. W scenach ukazujących takie porywy Markiz sam nie umie już czasem zdecydować, czy czuje wściekłość, czy szok, czy przerażenie, czy może chce po prostu parsknąć śmiechem. W takiej ambiwalentnej dyspozycji znalazł się np. Rodin, który nieopatrznie nakrył Justynę i swą córkę – w jego własnym domu! – na seansie spowiedzi u młodego księdza, wciągniętego przez Justynę do planu zaznajomienia Rozalii z misteriami katolickiego kultu. Rodin wkracza do pokoju i...: „Jakież było jego zdumienie, gdy ujrzał ją u stóp księdza z krzyżem w dłoni! Przez moment sądził, że śni; postępował naprzód i cofał się przerażony; wreszcie się otrząsnął” (Sade, 2022b s. 210; 1995b, s. 552)². Z kolei mnisi z niesławnego klasztoru mają iść błąźniczą uciechą, przebierając jedną ze służących im swoimi wdziękami dziewczyn za „Najświętszą

² Całość *Nowej Justyny* – zaplanowana na sześć woluminów – jeszcze nie została opublikowana w języku polskim, więc niekiedy cytuję sam oryginał, wykorzystując tłumaczenie fragmentów autorstwa K. Matuszewskiego, włączonych do jego pracy pt. *Sade. Msza okrucieństwa* (Matuszewski, 2008). Jeśli chodzi o inne dzieła Sade’a, najpierw cytowany jest polski przekład, a następnie francuski oryginał. O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia z literatury obcojęzycznej pochodzą od autora tekstu.

Panienkę” i prezentując ją w oknie ku nabożnej czci tłumnie przybyłych wiernych. Odsłaniając skalę ludzkiej naiwności, a zarazem małość „oczekiwania na cud”, Sade z trudem powstrzymuje rechot.

Fantastyczna i farsowa jest ilość kopulacyjnych szturmów, jakich doświadczają zarówno ofiary u Sade’a, jak i sami libertyni. Książę de Blangis ze *120 dni Sodomy* potrafi np. zdzierżyć 55 aktów pasywnej sodomii dziennie, ale jakże skromny to wynik w porównaniu choćby z nieugiętym, biernym sodomitą – księciem Francaville z Neapolu w *Julietcie*, którego „dupę przeniecowało w niecałe dwie godziny trzysta kutasów”, a to i tak nic, bo, jak informuje jego kuzynka Charlotta, nie „ulęknie się on nawet dziesięciu batalionów” (Sade, 2003, s. 293; 1998a, s. 1055). Spełnione kobiety-potwory w dziele Sade’a – Julietta i Clairwil – mają co najmniej analogiczne do męskich bohaterów możliwości seksualne; służyć mogą tak awersem, jak i rewersem swej płci dziesiątkom, jeśli nie setkom mężczyzn, co nie przeszkadza im zachowywać wspaniałej urody oraz nieledwie dziewiczych powabów ciała i jego głównych instancji seksualnych. I tak wśród mocno angażujących przygód włoskich Julietta znajduje chwilę na trzeźwą ewaluację swoich przymiotów:

Moje pośladki, wyniesione do góry i o przyjemnej bieli, nie ucierpiały w ogóle na ekscjach rozwiązłości, których im dostarczałam; dziura była nieco szeroka, to prawda, ale o ładnym kolorze różowego brązu, bez owłosienia [...]. Moja wagina była jak najbardziej wąska, z domieszką kokieterii, ściągnięcia i artyzmu; wszystko to na moje rozkazy opalizowało blaskiem róż dziewiczości (Sade, 1998a, s. 769).

Efekt humorystyczny takiej konstrukcji postaci polega na tym, że pomimo świadomości, że libertyńskie życie – którego jedną z głównych ingrediencji jest np. poddawanie się ciężkim zabiegom flagellacyjnym – nie może iść w parze z nienaruszonym ciałem (co zresztą Sade często podkreśla; weźmy choćby opis ciała prezydenta de Curvala w *120 dniach Sodomy*: „Był bardzo zniszczony przez rozpustę, niemal sama skóra i kości”; Sade, bez daty i miejsca wydania, s. 100; 1990, s. 27); „Moja dupa jest w przeraźliwym stanie” – szczerze przyzna Francaville w *Julietcie* (Sade, 1998a, s. 1055); w *Justynie* Hieronim, oczekując na stosowne karesy ze strony swojej córki Olimpii, „wystawia najbardziej zużytą i zmaltretowaną dupę, jaką można było kiedykolwiek znaleźć w spodniach libertyna” (Sade, 2022c, s. 295; 1995b, s. 590–591), zarówno autor, jak i czytelnik zachowują się tak, jakby tego nie wiedzieli, przymykają oko, otwierają się na literacką grę. Humor – przekonuje w tym kontekście Frappier-Mazur – „figlarnie zaprzecza pewnym prawdom czy pewnej logice akceptowanej przez większość społeczeństwa” (Frappier-Mazur, 1996, s. 136).

Skoro tak, to ironicznego dystansu wymaga od czytelnika również cała obłąkańcza skala rozpetania Sadyczej wyobraźni. Na przykład, jak zauważa Chantal

Thomas za A.P. de Mandiargues'em: „Nikt o zdrowych zmysłach nie uwierzyłby, że przy końcu powieści Julietta będzie jeszcze zdolna do orgazmu, widząc swoją córkę Marianne pieczoną [w kominku] przez nią i Noirceuilą po zaznaniu wszelkich innych okropieństw i Sade, w swoim szaleństwie, też w to zapewne nie wierzył” (Thomas, 1978, s. 38). Mamy w tej scenie do czynienia z czarnym humorem, jak inaczej bowiem wyjaśnić sobie jej dalszy przebieg, kiedy to doświadczające katuszy dziecko, w samozachowawczym odruchu usiłujące wyczołgać się z ognia, bezlitośnie wpychane jest doń z powrotem przez rodziców, którzy – uwaga! – „resztę nocy spędzą w swoich ramionach, gratulując sobie sceny, której przebieg i okoliczności stają się dopełnieniem zbrodni i tak uznawanej [przez nich] za wciąż niedostateczną” (Sade 1998a, s. 1256). Szczytem tragikomicznej hecy będzie też śmierć Justyny, opisana jednak dopiero w historii jej siostry. Udręczona heroina wystawiona zostaje za próg domu Julietty na szalejącą burzę. Otwierająca się przed nią perspektywa końca mąk i upragnionej wolności okazuje się tylko mirażem – z miejsca bowiem zostaje śmiertelnie ugodzona piorunem, który wszedł przez jej usta, a wyszedł przez łono. Nad trupem nieszczęsnej odbędzie się finalny sabat pięciorga libertynów, których makabryczne w skutkach rozjątrzenie (gwałt na zwłokach) rozpocznie się ironiczną konstatacją przez Noirceuilą nieoczekiwanej „przyzwoitości Boga”. Wszak przeniecując Justynę, piorun dobrotliwie „uszanował dupę” (Sade, 1998a, s. 1259). Sade z pasją nabiera czytelnika, puszcza oko, mistyfikuje, od początku powieści sugeruje bowiem możliwość odwrócenia feralnego losu Justyny, końca jej męki i hańby, wyzwolenia ze szponów zła, tylko po to jednak, by raz za razem te obietnice szyderczo unicestwiać, wraz z końcowym akordem, intensyfikującym wrażenie śmieszności poprzez ostateczną i ekstremalną ruinę oczekiwania *happy endu*. Jest sporo takich zabiegów w *Justynie*, na przykład w tej ładnie wyciszzonej, bukolicznej scenie, kiedy dziewczyna kontempluje pejzaż z dzwonnica Klasztoru Matki Boskiej Leśnej, snując lubie fantazje o wypełnionej „łagodnymi, cnotliwymi zakonnikami” czy „świętymi eremitami, oddanymi wyłącznie religii” oazie spokoju, jaka ją tam oczekuje po dotychczasowych, jakże ciężko nadwężających jej wyśrubowane etyczne principia, doświadczeniach. Płochą cnotką już się napawa perspektywą ujrzenia Maryi i wyblągania u niej „jakiejś pomocy”! Prawda o zycznym ustroniu prędko jednak okaże się zupełnie inna, przecząc informacjom – pozyskanym przez Justynę od ewidentnie równie naiwnej co ona lokalnej pastreczki – o „nadzwyczaj pobożnych, wstrzemięźliwych i obyczajnych” (Sade, 2022b, s. 283–284; 1995b, s. 591) mnichach, którzy zamieszkują owo spokojne opactwo. Przyjemność płynąca z mistyfikowania – przekonywała jeszcze de Beauvoir – polega u Sade’a na brzmieniu i zapewnianiu, że chce się głosić cnotę (zob. początek powieści) i że w tym celu trzeba wpięrowo odmalować w pełni zagrażający jej występku, podczas gdy na myśli ma on coś zupełnie odwrotnego: ukazanie występkę

i zbrodni jako nieskończenie ekscytujących, czego dokonać można tylko wtedy, gdy czytelnika nabierze się na iluzję cnoty i dobra (de Beauvoir, 2015, s. 8).

Szczerzy śmiech wzbudzać mogą karykaturalne dyspozycje, przymioty i gesty libertynów, a także nigdy nieulegające zmianie cechy ich ofiar. Dziewczęta – zarazem totalnie uległe i zadziwiająco odporne na kierowane wobec nich brutalizmy – są niemal zawsze piękne jak „poranek”, „anioły”, „Gracje”, „nimfy” itp., chłopcy zaś mają wygląd „Amorów” czy „Adonisów”. Libertyni przedstawiani są w kilku zaledwie kreskach; Sade’a nie bardzo interesuje opisywanie wyglądu postaci, a jeszcze mniej analizowanie odmalowujących się na ich obliczach emocji, spieszo natomiast do mnożenia szczegółów o rozmiarach czy objętości ich członków bądź *clitoris*, ilości ejakulacji i odległości, na jaką wyrzucają nasienie, przy czym preferowane są nie tylko organy nierealnie gigantyczne i wiecznie gotowe do pracy – np. Coeur-de-Fer układa szczegółowy scenariusz uraczenia się Justyną przez jego bandę, a czyni to – uwaga! – „kładąc na stole swojego kutasa i rozłupując nim orzech” (Sade, 2022a, s. 87; 1995, s. 436); d’Esterval posiada oręż „jak u muła”, biskup Lyonu wyposażony jest w instrument, którego „nie sposób objąć nawet obiema dłońmi” (Sade, 2022d, s. 335; 1995b, s. 849, 1055), w *Julietcie* olbrzym Minski zatrwąza samą tytułową libertynkę, wyciągając ze spodni „sardelę długą na osiemnaście cali [46 cm – przyp. M.K.] na szesnaście obwodu, zakończoną grzybem, rumianym i obszernym jak spód kapelusza” (Sade, 2003, s. 209; 1998a, s. 704) itp. – lecz również członki małe i niesklonne do spontanicznej erekcji; ważne by były nietypowe, odbiegające od normy (Cryle, 1991, s. 102). Dlatego też w komicznym kontraście (Phillips, 1999, s. 52) wobec owych hojnych uposażeń Sade lubi zabawiać czytelnika również opisami seksualnych niepowodzeń, tworząc na przykład postać pociesznego Dubourga, na pół impotentą i przedwczesnego ejakulatora, który potrafi Justynę tylko wyzywać i obrażać, lecz nie osiąść (Sade, 2022a, s. 52; 1995b, s. 417). Z kolei interes Gernande’a w tzw. drugiej, nieco „grzeczniejszej” wersji powieści przypomina „to, co można zobaczyć u trzylatka”, co – paradoksalnie – dyskwalifikuje go jako mężczyznę w oczach najwyraźniej nie tak znowu niewinnej Justysi [*Ce géant (...) était cependant à peine un homme*], chociaż potrafi wyrzucać imponujące ilości nasienia („jedna doza zawierała niemal 7 czy 8 łyżek”) (Sade 1995a, s. 297, 300).

Postać Gernande’a kieruje uwagę na specyficzne dla większości Sadyckich libertynów ekscesy jedzenia i picia. Niewiarygodna przesada w tej materii otwiera przestrzeń dla nowych chichotów. Antropofagiczny olbrzym Minski w *Historii Julietty* spożywa nieprawdopodobne ilości posiłków sporządzonych z ludzkiego mięsa: „Wkrótce opróżnił ze dwanaście talerzy. Minski pił tak jak jadł, toteż był już przy trzydziestej butelce wina burgońskiego, gdy podano przystawki, które zakropił szampanem, natomiast aleatyk, falerno i inne wyszukane wina włoskie zostały podane na deser. Ponad trzydzieści kolejnych butelek wina znalazło się we wnętrzościach

naszego ludożercy, zanim jego zmysły zostały dostatecznie odurzone tą fizyczną i duchową rozpustą” (Sade, 2003, s. 212; 1998a, s. 707). Nieco mniejszy, co prawda bardziej normatywnie ukierunkowany apetyt ma właśnie Gernande w *Justynie*; jego zwyczajową, szczegółowo przy tym opisaną wyżerkę, wieńczy wypicie „zaledwie” „dwunastu butelek wina, dwóch butelek likierów, pinty rumu, dwóch czar ponczu i dziesięciu filiżanek kawy” (Sade, 2022d, s. 337; 1995b, s. 850).

U Sade’a interferuje humor antyklerykalny, genitalny, skatologiczny i wiele innych; do wytworzenia zabójczej niemal w groteskowości mieszanki dochodzi jednak dopiero wtedy, gdy dokooptowany do nich zostanie humor nekrofilski, wirtuozersko przez Markiza opanowany. I tak na przykład Clairwil i Durand trują swoich kochanków w momencie odbywanego z nimi stosunku. Dochodzi do estetycznie szokującego momentu, w którym obie panie uprawiają seks ze zwłokami, które, o dziwo, bez przeszkód ejakulują w tylnych częściach ich ciał. Clairwil jest zresztą przekonana, że od swojego mortalnego amanta przyjęła nie tylko nasienie: „Czy nie mówiłam ci, że jego dusza opuściła ciało wraz ze spermą i że moja dupa przyjęła to wszystko?” (Sade, 1998, s. 661). A co powiedzielibyśmy o owocu takiego nekrofilskiego spółkowania, gdyby miało ono charakter waginalny? Cóż, narodzone dziecko byłoby synem lub córką... trupa (Mazières, 2018). Czy da się *nie* podchodzić do takich scen z humorem? Jak bardzo pomieszany trzeba samemu być, by w ogóle dopuścić możliwość lektury Sade’a tylko na poważnie!

Markiz często osiąga zamierzony efekt, redukując to, co wzniosłe, do najniższych, prymitywnych i wulgarnych funkcji – gest, pozwalający na snucie paralel z twórczością Rabelais’go. Pomimo solennej przysięgi, że jej stopa nie przekroczy progu żadnego kościoła, Julietta czyni wyjątek dla Bazyliki św. Piotra na Watykanie. Kontemplując wraz ze Sbriganim grobowiec najważniejszego dla katolików Apostoła, bohaterka występuje z dość osobliwym w tym kontekście skojarzeniem: „Oh, cóż za sofa, by dać się na niej wypieprzyć!” (Sade, 1998a, s. 768). Nieoczekiwane kontrasty przejawiają się też w szczególnym *esprit* przenikającym krótkie nawet, acz uciężne charakteryzacje bohaterów, dajmy na to w scenie, gdy Noirceuil prezentuje Juliettę hrabiemu Belmorowi: „Oto najbielsza dupa... i najczarniejsza dusza!” [*c’est le cul le plus blanc ... et l’âme la plus noire!*] (Sade, 2003, s. 177; 1998a, s. 625). „To lotne wyrażenie nie skłania jedynie do śmiechu przez niespodziewany kontrast, lecz funkcjonuje również na sposób Rabelais’owski, deprecjonując to, co wysokie (dusza, białość), kosztem tego, co niskie (dupa, czern): środki wzbudzania humoru w tym konkretnym przypadku są analogiczne u Rabelais’go i Sade’a” (Schorderet, 2011, s. 46).

Sade z komiczną pedanterią mierzy i kwantyfikuje wszystkie narządy zatrudniane zwyczajowo i niezwyczajowo w życiu seksualnym człowieka, a także wszystkie wydzielinę ciała, łącznie z wymiocinami, gazami i stolcami, których

ilość, forma czy faktura są opisywane przede wszystkim w *120 dniach Sodomy*, aczkolwiek to z *Historii Julietty* pochodzi słynna scena spożywania lodów z ludzkich fekaliów w siedzibie olbrzyma Minskiego: „Weszliśmy, roznoszący się w tym miejscu zapach, jak wkrótce odgadliśmy, pochodził z podanych nam lodów: w pięciu białych porcelanowych miskach ułożonych było po dwanaście czy piętnaście kawałków gówna, najświeższych i o najpiękniejszych kształtach” (Sade, 2003, s. 214; 1998a, s. 709). Czy stolec może mieć „piękny kształt”? Pewnie nikt się nad tym nie zastanawiał przed Sade’em, a i po nim dość trudno byłoby znaleźć jednostki chętne do podobnych deliberacji... W każdym razie trudno nie podchodzić do takich scen bez stosownego ekwipunku w postaci tęgiego poczucia humoru! Inaczej pozostaje szok i dysgust, z którym zdradził się nawet obeznany z dziełem Sade’a i z seksualnymi perwersjami bohater *Błękitu nieba* Bataille’a – Troppmann, pytając w pewnym momencie z niedowierzaniem: „*Est-ce qu’ils avaient mangé de la merde, oui ou non?*” (Bataille 1971, s. 428).

Powiada się, że Sade jako pisarz ciągle się spieszy. W tym pędzie i szybkiej zmianie klatek jego dzieło przypomina kuriozalną bajkę, na której „przemoc” nie tak znowu łatwo, bez ryzyka kompromitacji jako bigot, jest się poskarżyć. Weźmy jako przykład scenę, gdy Rodin w sposób zupełnie frenetyczny eksploatuje seksualnie sześćdziesięcioro wychowanków zarządzanego przez siebie pensjonatu dla dobrze urodzonych dzieci (ich rodzice, w typowy dla Sadyckiej fabuły sposób, rzecz jasna, nie mają zielonego pojęcia o dziejących się tam okropieństwach). Na koniec potwór zabiera się za 15-letniego „Adonisa”, jak zawsze o „zachwycającym wyglądzie”. Po przyjęciu brutalnej szarży – notuje Sade – chłopiec jest poraniony i zanoszą go na płaczem, ale spokojnie... Rodin i Celestyna „pocieszają” go, „dają mu cukierki”, po czym dziecko „milnie” (Sade, 2022b, s. 173; 1995b, 532). Tak, dobrze słyszeliśmy: po tym wszystkim „dają mu cukierki”? W każdym razie, Sade miałby się spieszyć, by zgromadzić i sprawozdać kolejne zbrodnie, zbroczenia i przekroczenia, nie zostawiając czytelnikowi wystarczającej ilości czasu, by przeżyć czy etycznie zrefleksywizować swoją zgrozę/obrzydzenie oraz litość wobec ofiar. Te ostatnie *de facto* nie istnieją nawet w porządku fikcji: „Inny – zdepersonalizowany, sprowadzony do postaci cyfry w ewidencji, personalnie zbędny, posiadający rangę «zerową» – właściwie jest niczym” – potwierdza Bogdan Banasiak (2003, s. 27). W istocie, taka jest ogólna reguła w systemie Sadyckiej myśli – ofiary sprowadzane są do rangi przedmiotu, bezwolnego narzędzia libertyńskiej przyjemności. Niekiedy zresztą Markiz potrafi zabawnie i swawolnie błysnąć czysto językowym zabiegiem reifikacji człowieka, jak w scenie z d’Estervalem, który taksując Justynę, perfidnie złowioną przez jego żonę i sprowadzoną do siedziby zbrodniczych małżonków, przyznaje, że dziewczyna jest ładna, po czym jak gdyby nigdy nic pyta: „A czy da się *to* zerznąć?” (*et cela foutra-t-il?*) [podkr. moje – M.K.] (Sade, 2022d, s. 280; 1995b, s. 820).

Od rzeczonyj reguły istnieją jednak istotne tekstualne odstępstwa. W *Nowej Justynie* akurat Sade często *takes his time*, by opisać ze wszystkimi oczekiwanymi przez erotyczne czy pornograficzne oko szczegółami lubieżny seksualny akt (*vide* deskrypcja spółkowania mnicha Hieronima z Heloizą, rzecz jasna makabrycznie kończącego się dla jego partnerki, niemniej poddanego pikantnemu zreferowaniu), znajduje również w sobie pokłady empatii i elegijnego liryzmu, by polamentować nad losem wybranych ofiar libertyńskich ekscesów, ale tu akurat nie bądźmy naiwni – charakter tych zaśpiewów jest dysymulacyjny, ironiczny, szyderczy. Sławiąc cnotę i pokorę i oplakując ich wybrane, przerażająco uśmiercone depozytariuszki, Markiz *de facto* apoteozuje zbrodnię i łajdactwo. O pani de Gernande: „I tak, po ulotnym życiu, zwieńczonym jedenastoma godzinami najstraszniejszych męczarni, ten boski anioł wrócił do nieba, skąd zstąpił tylko po to, by przez chwilę przyozdobić ziemię” (Sade, 1995b, s. 935).

Jak przekonywał m.in. Blanchot, zbrodnia u Sade’a nabiera znaczenia tylko jako akt poddany rozumowaniu, refleksji, chłodnej analizie. Libertyni rozkoszują się opowiadaniem o swoich ekstrawaganckich wyczynach, nawet jeśli przychodzi im mówić do samych siebie, co często rodzi komiczny efekt. Reprezentatywnej próbki tego szczególnego przejawu rozwiązłości dostarcza przypadek Hieronima w *Nowej Justynie* (ku uciesze konfratrów snuje on spektakularną opowieść o całym swoim łajdackim życiu; narracja ta stanowi ekfrastyczną perłę w całej powieści) i chociażby kazirodczego ojca-mordercy w *Historii Julietty*, który nieświadomie krzyżuje masturbacyjne zamiary Durand i Julietty u zwłok jego otrutej przez tą pierwszą i świeżo złożonej w grobowcu córki. Ojciec wkracza do krypty nie po to jednak, by szlochać nad utraconą pociechą, lecz w celu posnucia kanonicznej dla Sadycznych bohaterów retrospektywnej narracji, będącej zresztą skromnym preludium do bardziej już brutalnych ekstrawagancji: „Jasny szlag! – woła. Oto więc me dzieło... I wcale mnie ono nie trwoży... [...]. Jestem zadowolony... [...] Ileż razy rozkoszowałem się tą piękną dupą! Ile rozkoszy mi dostarczała przez cztery lata jej pieprzenia!” (Sade, 2003, s. 336–337; 1998a, s. 1129). Dalej: czy nie wywołują uśmiechu wszystkie te chwile, w których libertyni w samym środku orgii proszą o wyjaśnienie jakiejś rozpalającej ich umysł kwestii, wstrzymują swe poczynania, by usiąść i porozmawiać, poegzaltować się intelektualnym rozważaniem zbrodni, jakiej dokonują? Albo te farsowe i absurdalne połączenia „dialogu i rozpusty, których humor w wielkim stopniu bierze się z ich jukstapozycji w obrębie tego samego zdania”? (Phillips, 1999, s. 59). *120 dni Sodomy*: „Doskonale to rozumiem, rzekł prezydent [de Curval – przyp. M.K.], który towarzyszącą mu na kanapie Alinę całował w tyłek”; „A ona zdechła? – spytał Curval, którego pierdolono z całej siły” (Sade, bez daty i miejsca wydania, s. 213, 312; 1990, s. 168, 289), itd., itd...

Niektóre z fragmentów mogą stać się źródłem niewymuszonego bynajmniej śmiechu, który bierze się z jaskrawego skontrastowania strasznych elementów fabularnych z ich wypowiedzianą w lapidarnym i swawolnym tonie konkluzją. Tak na przykład dzieje się w przypadku śmierci Madame de Verneuil, której agonię oprawcy podkoloryzowali za sprawą specjalnego kasku z tubą, mającego za zadanie wzmacniać jej terminalne wrzaski ku ucieście diabolicznego męża.

Och, do diabła! A to co takiego? – zawołał [Verneuil], słuchając tej muzyki i rzucając się na Dorotę... – Nie słyszałem dotąd niczego równie wyborczego... Co też, u licha, oni jej robią, że zmusili ją do takiego ryku? – Wreszcie zamiast tych krzyków słychać już tylko wrzaski oznajmiające kryzys d'Estervalu [...]. – Dopelniono się – rzekł Verneuil, wyładowując spermę w dupie Doroty – oto jestem wdowcem (Sade, 1995b, s. 950).

Horror śmierci rozognia seksualną pasję, u której szczytu główny aktor sceny ma wciąż czas, by wykoncypować oryginalny *bon mot*. Nieprawdopodobne, przesmiewcze, obłąkane? Oto humor Sade'a!

Sytuacyjne i charakterologiczne wymiary dzieła obfitują w farsowe ingredience, ale to i tak nic w porównaniu z komicznym efektem języka Sadyckiej prozy. Sade obmyśla niewyobrażalnie krwawe jatki, owszem, ale opowiada o nich w formie wspaniałych, gramatycznie kunsztownych i retorycznie wypielęgowanych zdań i to taka dopiero kompozycja prawdziwie zdumiewa i bawi! W tej kwestii m.in. Roland Barthes pisał, że:

[...] przyjemność lektury bierze się w z pewnych zerwań (czy pewnych zderzeń): przeciwstawne kody (to, co wzniosłe i to, co trywialne na przykład) wchodzą ze sobą w kontakt: tworzone są pompatyczne i szydercze neologizmy; pornograficzne przesłania wcielane są w zdania tak czyste, że mogłyby służyć za modele gramatyczne (Barthes, 1973, s. 14).

Sade zaskakuje i cieszy słowotwórczą inwencją (imiona wielu libertynów mają podwójne znaczenie, np. Coer-de-fer w *Justynie* („serce ze stali”), Noirceuil, najstraszniejszy bodaj i „najczarniejszy” (*noir-seuil*) ze wszystkich Sadyckich dręczycieli, lub porażony złem świata i chroniący swoją godność w jedyny możliwy sposób, czyli odpowiadając „złem na zło”, dalece więc przelicytowany gnostycyzm Saint-Fond – głosiciel religii „Najwyższej Niegodziwej Istoty” w *Historii Julietty* („święte dno”, ale też „bezdenność”, w domyśle: zła) (*sans fond*) – istnymi neologicznymi perełkami w *120 dniach Sodomy*, jak np. imiona profesjonalnych „jebaczy”: Bande-au-ciel'a („Wyprężony-ku-niebu” albo „Stoi-mu-do-nieba”) czy Brise-Cul'a („łamacz dup”), zaskakującymi *bon motami*, a wreszcie przeplataniem zagrożonych jednostajnością opisów zbrodni „oślepiającym blaskiem gorzkich, sardonicznych prawd” (de Beauvoir, 2015, s. 8).

Zatrzymajmy się na moment przy tej ostatniej obserwacji. Prawda to, że Sade jest i świetnym stylistą, i tęgim, potrafiącym rozśmieszać narratorem, ale raczej wtedy, gdy buntuje się przeciwko *status quo* – społeczeństwu, instytucjom, moralności, Bogu itp. To właśnie wyrzekając, bluźniąc i nagabując do swoich libertyńskich racji w ognistych tyradach, Markiz osiąga nieraz istne wyżyny francuskiego stylu i sztuki oratorskiej. Gdy natomiast jego postaci zabierają się do dzieła zniszczenia, gdy zaczynają mordować w wielkiej liczbie i bez chwili wytchnienia (i ostatecznie bez realnej satysfakcji, która jest wiecznie odsuwana w sfantazmatyzowaną, niemożliwą przyszłość), język Sade'a „traci polot, słowa stają się płaskie, *élan* wygasa” (Temmer, 1965, s. 23).

A wracając do ironiczno-sardonicznych mądrości, które nieraz „bawiąc, uczą”, posłuchajmy może kilku. Z dywagacji Bandole'a (libertyna dość niekonwencjonalnego, bo admirującego niewieście awersy) o potrzebach kobiet pochodzą takie choćby „złote myśli”:

Naprawdę kobieta wybornie nadaje się do rżnięcia tylko wówczas, gdy szczerze nas nie cierpi. I mężczyzna pragnący poznać cały urok rozkoszy nie powinien nigdy zaniedbać tego, by dać kobiecie, którą pieprzy, jak najwięcej powodów do nienawiści.

[...]

Czułość jest ułudą miłości; rozkosz jest jej żywiołem. Wszyscy czuli kochankowie kiepsko radzą sobie z pieprzeniem. Sądzą, że mogą wynagrodzić kobiecie pięknymi słowami to, czego nie są im w stanie dać realnie. Jeśli chodzi o mnie, to gdybym był kobietą, bardziej wolałbym być źle traktowany i dobrze pieprzony niż całymi dniami wysłuchiwać słodkich słówek jakiegoś niedojdy (Sade, 2022b, s. 276, 277 i n.; 1995b, s. 587).

W *Historii Julietty* niejedno dziewczę mogłoby „pomedytować” nad pouczeniami kobiety-filozofa – Delbène: „Pieprz się z możliwie największą ilością mężczyzn. Nic nie bawi i nie rozpala głowy tak, jak wielka liczba; ona właśnie gwarantuje wciąż nowe przyjemności, choćby poprzez zmianę kształtu. I nie wiesz nic, jeśli znasz tylko jednego kutasa” (Sade 2003, s. 73; 1998a, s. 253–254). Z *Filozofii w buduarze* płynie „przestroga” dla matek-dewotek, usiłujących temperować seksualne potrzeby swych dorastających córek kaznodziejskim gładzeniem o cnocie i skromności. Kara przeznaczona dla świętoszkowatej pani de Mistival będzie w pełni proporcjonalna do jej winy: zostanie ona rozebrana, oćwiczona batem, zgwałcona przez zarażonego syfilisem służącego, po czym jej przód i tył zostaną zaszyte na żywca, by skażone nasienie broń Boże nie wypłynęło. Cóż, przynajmniej sztuka szycia i dziergania, należąca wszak do edukacji dobrze ułożonych panienek, nie poszła w przypadku jej córki – 15-letniej Eugenii – na zmarnowanie! Na koniec wytrawny *cicerone* Eugenii po szkole libertynizmu – Dolmancé – jeszcze raz dobitnie przemówi bigotce do rozsądku: „Niech ten przykład służy do

przypomnienia ci, że twoja córka jest w wieku, gdy może robić, co się jej podoba, że uwielbia się pieprzyć, jest stworzona do pieprzenia i że jeśli ty sama nie chcesz zostać zerżnięta, najlepsze co możesz uczynić, to jej na to [pieprzenie – przyp. M.K.] pozwolić” (Sade, 1998a, s. 177). W *120 dniach Sodomy* skrzy się natomiast jedno z najbardziej perfidnych, a zarazem, o dziwo, znanych powiedzonek Sade’a: „Och, jakąż zagadką jest człowiek! [...] I dlatego właśnie pewien myślący jegomość powiedział, że lepiej go jebać, niż usiłować zrozumieć” (Sade, bez daty i miejsca wydania, s. 284; 1990, s. 255).

Niektóre fragmenty tej prozy przypominają ślapstickową komedię, jak choćby w jednej sekwencji z *Justyny*, gdy odurzeni winem i rozpustą mnisi zaczynają wymiotować po kolei jeden na drugiego, czerpiąc z tego, rzecz jasna, sprośną radochę (najtwardszy okazał się brat Klemens, który „nie wypuścił [z ust] spożywanego właśnie kompotu, do którego zresztą domieszał się rzyg”) (Sade, 2022d, s. 265; 1995b, s. 812), inne z kolei surrealistyczny wodewil. Tu wspomnieć można żywo steatralizowaną scenę, kiedy to diaboliczne małżeństwo d’Estervalów, dybiące z wraźmi intencjami na pielgrzymów znęconych perspektywą odpoczynku w prowadzonej przez nich oberży, zabawia się

przeganianiem [Justyny – przyp. M.K.] nagiej z jednego końca domu na drugi, w którym wygaszono wszystkie światła, strasząc ją wyobrażeniami zjaw obu niedawno uśmierconych podróżnych. Małżonkowie chowali się, by bardziej jeszcze ją przerazić, po czym, gdy przechodziła akurat obok miejsca, gdzie się zaczęli, wyskakowali nagle, policzkując ją boleśnie lub racząc solidnymi kopniakami (Sade, 2022d, s. 301; 1995b, s. 831).

Czy to horror, czy komedia? Jedno może jest pewne. Sade miał ubaw, gdy pisał takie *passusy*, a już od estetyczno-teatralnej wrażliwości i językoznawczej kompetencji czytelnika zależy, czy będzie miał podobną uciechę.

Bardzo dużo w recepcji tekstu Sade’a zależy od intelektualnego przygotowania i estetycznego nastrojenia odbiorcy. W końcu „przeżycie komizmu jest jednym z rodzajów przeżycia estetycznego [i] bywa [on] zaliczany do kategorii estetycznych” (Sławiński, 1988, s. 230). Być może trudno w przytoczonych wcześniej fragmentach wskazać konkretnie, co stanowi w tekście Sade’a element ewidentnie humorystyczny/komiczny. Może to dlatego, że Sadyzny humor nie ma charakteru tematycznego, lecz, by tak rzec, materialny (Cryle, 1991, s. 101), związany z bytem samego języka. Mówiono, że śmiech Sade’a ma charakter „dziwaczny” (*bizarre*) (Blanchot, 2004, s. 39), „osobliwy” (*peculiar*) (Frappier-Mazur, 1996, s. 134) czy „ukryty” (*sous-jacent*) (Sollers, 1987), choć dałoby się znaleźć krytyków, którzy twierdzą wprost, że

Sade jest autorem radosnym [*gai*], jak to bywa, gdy depcze się kwietniki starego społeczeństwa, by zasadzić tam nowe słowo, młodzieńczą zuchwałość, wiedzę radosną. Jego bohaterowie prawie się nie śmieją, oni sobie kpią. Ich śmiech przekazywany jest w piśmie. Gromadzi się on pod piórem Sade'a, napelnia tekst ironią, przesyca humorem (Roger, 1976, s. 189).

Jedni czytelnicy – w domyśle ci wyposażeni w bardziej ekskluzywne dystynkcje – ów humor wyczuwają, rozumieją i zareagują nań ze stosownym entuzjazmem, inni – pozbawieni „kompetencji komicznej”, owej właściwości intelektualnej, której nie należy bynajmniej mylić z „poczuciem humoru”, mającym charakter emocjonalny i pozajęzykowy (Kozłowska, 2016, s. 15) – na zawsze pozostaną nań głusi. Na szczęście, jak świetnie ujął to Sollers: „Nie trzeba próbować przekonywać ponuraków; słyszymy lub nie słyszymy tę drwinę, która płynie pośród spiętrzonych (*gaspillage*) sytuacji, narządów, męczarni, spazmów, przemówień” (Sollers, 1987).

Czy powiedzieliśmy „wszystko” o humorze u Sade'a? Czy dostarczyliśmy wystarczających „argumentów”, że Sade'a nie sposób czytać na serio, pod groźbą ignoranckiego minięcia się z frywolnym duchem jego tekstu? Pewnie nie... Ale może to i lepiej się stało. Nie należy narzucać jednego sposobu widzenia tekstu Markiza, który to tekst, będąc „mechanizmem zaprojektowanym w celu atakowania tradycji”, ma chyba tylko jeden cel: destabilizację wszelkich przyjętych dotychczas znaczeń (Frappier-Mazur, 1996, s. 159). Być może w ogóle jest tak, że próby ścisłego wyznaczenia natury i istoty komiczności, wyjątkowo trudnej do precyzyjnego zdefiniowania, niosą niebezpieczeństwo w postaci „zepsucia gry”, w którą lubimy grać... sami nie wiedząc, dlaczego... Chyba po prostu nie do końca chcemy znać reguły rządzące komizmem, ponieważ „czujemy, że w konsekwencji tego moglibyśmy odkryć o sobie samych rzeczy, których wolelibyśmy nie wiedzieć”? (Farber, 2007, s. 67). W każdym razie nie wydaje się pożądana ani impozycja jakiejś konkretnej taksonomii rodzajów przenikającego tekstu autora *Sodomy* humoru, ani odsączająca tekst z witalności i retorycznej sprawczości detaliczna analiza różnic między np. farsą, parodią, ironią, groteską czy sarkazmem. Wszystkie one stanowią ważne elementy składowe humoru Sade'a, który też posiada różne przedmioty, konotacje i rozgałęzienia. Zostawmy zatem czytelnikom i ich gustowi śledzenie dalszych, dających się w nieskończoność eksplorować komicznych kontekstów i elementów w dziele Markiza. Ważne tylko, by czytelnik był w tej kwestii otwarty i by umiał uruchomić w sobie pokłady wymaganej w okolicznościach lektury Sade'a ekskluzywności, pewnej, powiedzmy nawet – *noblesse du geste*.

Na koniec zauważmy jeszcze – za podstawę owego twierdzenia biorąc wielość znanych nam komentarzy do dzieła Markiza – że mówienie o Sadzie dziwnie często staje się... słuchaniem go, również jeśli chodzi o kwestię humoru i komizmu. Tak też pewnie działo się w przypadku niniejszego, skromnego tekstu. Nie ma w tym

zresztą nic złego, może wręcz odwrotnie... Jak przekonywał bowiem już kiedyś Krzysztof Matuszewski, jeśli „niebezpieczeństwo lektury Sade’a” polegać ma na możliwym „współnictwie z jego myślą” (Matuszewski, 1988, s. 35), to być może owego współdziałania najlepiej dowodzi właśnie ten, kto milcząc, pozwala mu mówić, a samemu słucha.

BIBLIOGRAFIA/REFERENCES

- Allison, David B., Roberts, Mark S., Weiss, Allen S. (1995). Introduction, W: David B. Allison, Mark S. Roberts, Allen S. Weiss (eds.), *Sade and the Narrative of Transgression* (pp. I–XV). Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Banasiak, Bogdan. (2003). Markiz de Sade – filozof XX wieku, W: Donatien Alphonse François de Sade, *Julietta. Powodzenie występku* (s. 7–47). Kraków: Wydawnictwo Mireki.
- Barthes, Roland. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland. (1989). *Sade, Fourier; Loyola*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Bataille, Georges. (1971). *Le Bleu du ciel*. W: Georges Bataille, *Œuvres Complètes* (p. 423–568). T. III. Paris: Gallimard.
- Bataille, Georges. (2007). *Sade i człowiek normalny*. W: Georges Bataille, *Erotyzm* (s. 175–194). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Blanchot, Maurice. (1974). *Fundamentalna nieprzyzwoitość*. W: Wojciech Karpiński (red.), *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji* (s. 44–64). Warszawa: Czytelnik.
- Blanchot, Maurice. (2004). *Lautréamont and Sade*. Stanford: Stanford University Press.
- Breton, André. (1966). *Anthologie de l’humour noir*. Paris: Édition Pauvert.
- Cryle, Peter M. (1991). Taking Sade Serially. W: Les Cent vingt journées de Sodome. *SubStance*, 20(1), pp. 91–113.
- de Beauvoir, Simone. (2015). *Must We Burn Sade?* London: Olympia Press.
- Dziemidok, Bogdan. (2011). *O komizmie*. Gdańsk: Słowo obraz/terytoria.
- Farber, Jerry. (2007). Toward a Theoretical Framework for the Study of Humor in Literature and the Other Arts. *The Journal of Aesthetic Education*, 41(4), pp. 67–86.
- Frapppier-Mazur, Lucienne. (1996). *Writing the Orgy: Power and Parody in Sade*. New York: University of Pennsylvania Press.
- Genand, Stéphanie. (2018). *Sade*. Paris: Gallimard.
- Hénaff, Marcel. (1999). *Sade. The Inventions of the Libertine Body*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Klossowski, Pierre. (1999). *Sade mój bliźni*. Warszawa: Aletheia.
- Kozłowska, Anna. (2016). O poważnych problemach z komizmem językowym. Wstępne uwagi metodologiczne. W: Tomasz Korpysz, Anna Krasowska (red.), *Komizm historyczny* (s. 11–22). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Wyszyńskiego.
- Krasowska Anna, Dowcip w perspektywie historycznej. W: Tomasz Korpysz, Anna Krasowska (red.), *Komizm historyczny* (s. 23–42). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Wyszyńskiego.
- Matuszewski, Krzysztof. (1988). Sade, czyli filozof niebezpieczny. *Colloquia Communia*, 36(1–3), s. 17–40.
- Matuszewski, Krzysztof. (2022). Nota na okładce. W: Donatien Alphonse François de Sade, *Nowa Justyna*. T. I. Kraków: Wydawnictwo Ostrogi
- Matuszewski, Krzysztof. (2017). Sade – feerie dekadencji oświecenia. W: Beata Szymańska, Piotr Mróz, Anna Kuchta (red.), *Oświecenie* (s. 377–479). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- Matuszewski, Krzysztof. (2007). *Sade. Msza okrucieństwa*. Gdańsk: Słowo obraz/terytoria.
- Matuszewski, Krzysztof. (2019). Violence in de Sade (comedia). *Eidos. A Journal for Philosophy of Culture*, 3(2), pp. 91–108.
- Mazières, Frédéric. (2018). L'humour pervers nécrophile: une forme extrême de l'humour pervers du marquis de Sade. *Frontières*, 30(1). Pobrano z: <https://www.erudit.org/fr/revues/fr/2018-v30-n1-fr03851/1049464ar/> (dostęp: 03.12.2022).
- Phillips, John. (1999). Laugh? I Nearly Died: Humor in de Sade's Fiction. *The Eighteenth Century*, 40(1), pp. 46–67.
- Roberts, David. (1985). Is de Sade funny? Or the Prison of Parody. W: Pavel Petr, David Roberts, Philip Thomson (eds.), *Comic Relations: Studies in the Comic, Satire and Parody* (pp. 227–238). Frankfurt am Main/New York: Verlag Peter Lang.
- Roger, Philippe. (1995). A Political Minimalist. W: David B. Allison, Mark S. Roberts, Allen S. Weiss (eds.), *Sade and the Narrative of Transgression* (pp. 76–109). Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Roger, Philippe. (1976). *Sade. La Philosophie dans le pressoir*. Paris: Grasset.
- de Sade, Donatien Alphonse François. (1990). *Les cent vingt journées de la Sodome ou l'école du libertinage*. W: Donatien Alphonse François de Sade, *Œuvres I* (pp. 13–383). Paris: Gallimard.
- de Sade, Donatien Alphonse François. (1995a). *Justine ou les malheurs de la vertu*. W: Donatien Alphonse François de Sade, *Œuvres II* (p. 124–390). Paris: Gallimard.
- de Sade, Donatien Alphonse François. (1995b). *La Nouvelle Justine*. W: Donatien Alphonse François de Sade, *Œuvres II* (p. 391–1110). Paris: Gallimard.
- de Sade, Donatien Alphonse François. (1998a). *Histoire de Juliette, ou les prospérités du vice*. W: Donatien Alphonse François de Sade, *Œuvres III* (p. 179–1262). Paris: Gallimard.
- de Sade, Donatien Alphonse François. (1998b). *La philosophie dans le boudoir*. W: Donatien Alphonse François de Sade, *Œuvres III* (p. 1–178). Paris: Gallimard.
- de Sade, Donatien Alphonse François. (2003). *Julietta. Powodzenie występku*. Kraków: Wydawnictwo Mireki.
- de Sade, Donatien Alphonse François. (2020). *120 dni Sodomy, czyli szkoła libertynizmu*. Kraków: Vis-à-vis Etiuda.
- de Sade, Donatien Alphonse François. (2022a). *Nowa Justyna*. T. 1. Kraków: Wydawnictwo Ostrogi.
- de Sade, Donatien Alphonse François. (2022b). *Nowa Justyna*. T. 2. Kraków: Wydawnictwo Ostrogi.
- de Sade, Donatien Alphonse François. (2022c). *Nowa Justyna*. T. 3. Kraków: Wydawnictwo Ostrogi.
- de Sade, Donatien Alphonse François. (2022d). *Nowa Justyna*. T. 4. Kraków: Wydawnictwo Ostrogi.
- Schorer, Alain. (2011). *Faire flèche de tout bois: Sade et la poétique de la parodie*. Zurich: University of Zurich.
- Schopenhauer, Arthur (2009). *Świat jako wola i przedstawienie*. Warszawa: PWN.
- Sławiński, Janusz (red.). (1988). *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich.
- Sollers, Philippe. (1974). Sade w tekście. W: Wojciech Karpiński (red.), *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji* (s. 219–239). Warszawa: Czytelnik.
- Sollers, Philippe. (1987). Sade, encore. *Le Monde* du 13.02.87. Pobrano z: <https://www.pileface.com/sollers/spip.php?article486#nh2> (dostęp: 02.12.2022).
- Temmer, Mark J. (1965). Style and Rhetoric. *Yale French Studies*, 35, pp. 20–28.
- Thomas, Chantal. (1978). *Sade, l'oeil de la lettre*. Paris: Payot.