

V některých Sadových románech se hodně cestuje. Julietta prochází (a devastuje) Francii, Savojsko, Itálii až k Neapoli; s Brisou-Testou se dostaneme na Sibiř a do Konstantinopole. V cestě snadno rozpoznáme iniciační téma; přestože *Julietta* začíná určitým učednictvím, sadovské cestování však o ničem nepoučuje (různost mravů je v sadovském pojednání odsunuta stranou a má pouze dokázat, že neřest a ctnost jsou ideje veskrze lokální); ať už jsme v Astrachani, v Angers, v Neapoli či v Paříži, města jsou pouze jakýmisi zásobárnami, různé krajiny jsou jen místy pobytu, zahrady jsou dekoracemi a klimata operátory zvrhlostí¹; vždy stejná geografie, stejná populace, stejné funkce; to, čím je třeba projít, nejsou více či méně exotické nahodilosti, ale opakování jisté esence, totiž esence zločinu (tento pojem musíme jednou provždy chápat jako mučení a zhýralost). Ačkoli se tedy cestování rozrůžňuje, místo je v sadovském pojetí jen jedno: pokud se hodně cestuje, je to jen proto, aby se člověk někde uzavřel. Modelem sadovského místa je Silling, zámek patřící Durcetovi a nacházející se na nejdlehlším místě Černého lesa, kde se čtyři libertini ze *120 dnů* zavřou na čtyři měsíce i se svým harémem. Zámek je hermeticky oddělen od světa řadou překážek dosti připomínajících ty, které nacházíme v některých pohádkách: osada uhlířů-pašeráků (kteří nikoho nenechají projít), strmý sráz, bezedná propast, kterou lze přejít pouze po mostě (jakmile libertini dospějí k cíli, nechají ho zničit), desetimetrová zeď, hluboký vodní příkop, brána, kterou hned po vstupu dají zazdíť, a konečně obrovské sněhové závěje.

19

Sadovská záliba v uzavírání je tedy vskutku úporná a její funkce je dvojitá: především samozřejmě izolovat, ukryvat chlípnost před trestními instancemi vnějšího světa, avšak libertinská osamocenenost zároveň není jen praktické opatření – je to jistá existenční kvalita, bytostná rozkoš²; nabývá tedy i funkčně neúčelné, leč filozoficky exemplární formy: sadovský prostor má takovou povahu, že i v nitru těch nejlépe zajištěných útocišť vždy existuje „tajná skrýš“, kam libertini odvádí některé ze svých obětí, daleko od jakéhokoli pohledu, třebaš spikleneckého, a kde je se svým objektem úplně sám – prazvláštní jev v této komunitární společnosti; tato „tajná skrýš“ je očividně čímsi formálním, neboť to, k čemu v ní dochází, je rovněž mučení a zločin, tedy praktiky v sadovském světě velmi explicitní, které se nemusí nikterak skrývat. S výjimkou Saint-Fondovy tajné náboženské svatyně je sadovská skrýš pouze teatrální formou osamělosti: na okamžik desocializuje zločin a ve světě skrz naskrz prodchnutém promluvou uskutečňuje podivný paradox, totiž paradox němého aktu, a protože jedinou reálnou věcí je u Sada vždy narace, mlčenlivost této „skrýše“ zcela splývá s bílým místem ve vyprávění: smysl se zastavuje. Analogickým znakem této „díry“ je samo umístění těchto skrýší: zpravidla to bývají hluboká sklepení, krypty, podzemní prostory, katakomby situované hluboko pod hradem, zahrady, příkopy, z nichž se člověk vrací sám a beze slova.³ Cesta do tajné skrýše je tedy ve skutečnosti vstupem do zemských útrob, jedná se o telurické téma, jehož smysl objasňuje Julietta v souvislosti se sopkou Pietra Mala.

Uzavřenost sadovského místa má ještě jinou funkci: zakládá sociální autarkii. Jakmile jsou libertini, jejich pomocníci a oběti uzavřeni, vytvářejí soběstačnou společnost s vlastní ekonomikou, morálkou, promluvou i časem, rozčleněným podle rozvrhu, práce a slavností. I zde, tak jako všude jinde, tedy uzavřenost umožňuje systém, tj. imaginaci. Nejblíže ekvivalentem sadovské obce by byla fourierovská falanstéra: týž záměr vypracovat do nejmenších detailů projekt jakéhosi soběstačné-

ho lidského internátu, týž sklon ztotožňovat štěstí s konečným a uspořádaným prostorem, táž energická snaha definovat bytosti prostřednictvím jejich funkcí a upravovat působení těchto funkčních tříd úzkostlivě přesnou inscenací, táž vůle k ustavení určité ekonomie vášní, zkrátka tatáž „harmonie“ a tatáž utopie. Sadovská utopie – ostatně stejně jako utopie Fourierova – se daleko spíše než teoretickými deklaracemi poměřuje organizací každodenního života, neboť známkou utopie je právě každodennost; anebo jinak: vše, co je každodenní, je i utopické – časové rozvrhy, jídelníčky, návrhy na ošacení, rozmištnění nábytku, konverzační či komunikační předpisy, to všechno u Sada najdeme. Sadovská pospolitost se neudrzuje jen svými „slastmi“, ale také svými potřebami: lze tedy nastínit jakousi etnografii sadovské obce.

Dovídáme se, co libertini jedí. Je nám například známo, že 10. listopadu se pánové na zámku Silling za úsvitu obcerstviли improvizovanou snídaní (probudili kvůli tomu kuchařky), sestávající z míchaných vajec, paštiky, cibulové polévky a omelet. Tyto (a mnohé další) detaily zde nejsou bez důvodu. Potrava je u Sada určitým kastovním faktem a v důsledku toho podléhá klasifikaci. Jídlo, jež libertini požívají, je někdy znakem přepychu, bez něhož je libertinství nemyslitelné, ne ovšem proto, že přepych je slastný „sám o sobě“ – sadovský systém není prostě hédonistický –, ale proto, že peníze, které jsou k němu nutně zapotřebí, zajišťují rozdělení na chudé a bohaté, na otroky a pány. Když Saint-Fond Juliettě popisuje své stolovnické zvyklosti, říká: „Chci zde stále mít ty nejvybranější pokrmy, nejvzácnější vína, nejneobvyklejší zvířinu a ovoce.“ Anebo, což je něco jiného, je potrava znakem bezmeznosti, tj. monstrózy: Minski či pan de Gernande (libertin, který každý čtvrtý den pouští své ženě žilou) pořádají pohádkové hody, jejichž bájný charakter (desítky chodů, stovky jídel, tisíc lahví vína, dvě láhve líkeru, deset šálků kávy) potvrzuje libertinovu nezdravou tělesnou konstituci. Kromě toho má potrava v případech pána dvojí funkci. Na jedné straně posiluje, kompenzuje ony obrovské ztráty

spermatu, zapříčiněné libertinským životem; je zde jen málo epizod, které by nebyly zahájeny jídlem a posléze vyváženy nějakým „posílením na uklidněnou“, čokoládou nebo topinkami se španělským vínem. Clairwilová, jejíž výstřelky jsou nezměrné, se nutí k „rozumné“ dietě: jí pouze vykostěnou drůbež a zvěřinu, upravenou k nepoznání, a jejím oblíbeným nápojem je v jakémkoli ročním období cukrová voda s ledem, ochucená dvaceti kapkami citrónové esence a dvěma lžičkami vody z pomerančovníkových květů. Na druhé straně slouží patřičně podávaná potrava naopak k tomu, aby byl někdo otráven nebo alespoň zneškodněn: Minskému se do čokolády přidá odvar z durmanu, který jej uspí, do čokolády mladého Rosy a paní de Bressac se přisype jed, který je zabije. Sadovská čokoláda, tato posilující nebo naopak vražedná substance, vposledku funguje jako čistý znak této dvojí alimentární ekonomie.⁴ S potravou nízké kasty, kasty obětí, jsme obeznáni právě tak důkladně: v benediktinském klášteře, jehož harém tvoří, dostanou Justina a její družky k snídani drůbež s rýží, kompot a čokoládu (zase!). O jídlo nemají oběti nikdy nouzi, a to ze dvou veskrze libertinských důvodů: tyto oběti se jednak samy musí posílit (jakmile je paní de Germande, andělskému to stvoření, puštěno žilou, požaduje koroptve a rouenskou kachničku) a vykrmit, aby mohly zhýralosti poskytnout kyprá a buclatá „obětiště“, a jednak je třeba zajistit pro koprofagickou vášň „hojnou, delikátní a velebnou“ stravu – příslušný alimentární režim je studován se vsutku lékařskou přesností (bílé drůbeží maso, vykostěná zvěřina, žádný chléb, nesolit, nic tučného, jíst často a hltavě mimo hodiny určené k jídlu, takže vzniknou mírné zažívací potíže – tento recept předkládá Duclosová). Funkce potravy v sadovském společenství jsou tedy tyto: posilovat, otrávit, vykrmit, vyprazdňovat. Všechny se určují ve vztahu ke zhýralosti.

Stejně je tomu s ošacením. Tato věc, o níž lze říci, že je po celou moderní erotiku od módy až ke striptýzu něčím zcela ústředním, si u Sada uchovává nemilosrdně funkční úlohu, což

od těchto znaků, je sadovský oděv „funkční“, přizpůsoben potřebám chlípnosti: musí jej být možno v mžiku svléknout. Existuje jeden popis, v němž se všechny tyto rysy spojují: popis oděvu, který pánové ze Sillingu dají čtveřici svých oblíbených milenců: jde tu o skutečnou oděvní konstrukci, u níž je každý detail promyšlen s ohledem na svůj vzhled (je to malý, elegantní a ležérní přiléhavý svrchník, něco jako pruská uniforma) i na svou funkci (kalhoty mají vzadu otvor ve tvaru srdce a mohou ihned sklouznout, uvolní-li se velký uzel z pentlí, který je drží). Libertin je nejen dietetik, architekt, dekoratér, režisér atd., ale také módní návrhář.

Protože se zde pokoušíme tak trochu o lidskou geografii, je třeba se zmínit o sadovské populaci. Jací jsou obyvatelé sadovské obce z fyzického hlediska? Libertinská rasa existuje až od pětatřiceti let;⁷ když libertini zestárnou, jsou ve všech ohledech odpuzující (což je nejčastější případ), ale někdy mají také krásnou postavu, ohnivý pohled a svěží dech, ovšem potom je tato krása vyvážena krutou a zlomyslnou letorou. Předměty zhýralosti jsou krásné, pokud jsou mladé, a odporné, pokud jsou staré, ale v obou případech skýtají zhýralosti užitečný materiál. Vidíme tedy, že v tomto „erotickém“ světě nelze určovat třídy jednotlivců pomocí věku ani krásy. Třídění je zde zajisté možné, ovšem pouze v rovině diskurzu: u Sada se totiž vyskytují dva typy „portrétů“. První jsou realistické a pečlivě individualizují svoji předlohu, tváří počínaje a pohlavím konče: „Prezident Curval... byl vysoký, vyschlý, hubený, měl zapadlé a vyhaslé oči, bezkrevné a zsinálé rty, protáhlou bradu a úzký nos. Byl pokryt chlupy jako nějaký satyr, s plochými zády, měkkým a ochablým zadkem, jenž se podobal spíše dvěma špinavým pytlům pohupujícím se nahore na stehnech atd.“: tento portrét patří k „pravdivým“ vyobrazením (ve smyslu, jaký tento výraz může nabýt, aplikujeme-li jej na literaturu v tradičním smyslu), a umožňuje tedy diverzitu; jak sestupujeme podél těla, každý popis se na jednu stranu stává stále specifitější, neboť na popisování pohlaví a zadních partií záleží autorovi víc než na

by samo o sobě již stačilo, aby byl jeho erotismus odlišen od toho, co tímto slovem rozumíme my. U Sada nenajdeme žádné perverzní (tj. morální) hrátky se vztahy mezi tělem a oděvem. Žádná z oněch narážek, provokací a úskoků, jejichž předmět šatstvo v naší době tvoří, se v sadovském společenství nevyskytuje: lidé jsou zde při milování ihned nazí a ze striptýzu tu není známo nic jiného než ono brutální „Vyhrůte sukni!“⁸, jímž libertin prikazuje oběti, aby zaujala vhodnou pozici a mohla být podrobena prohlídce.⁵ Jistě, u Sada existuje určitá hra s oděvem, ale stejně jako v případech potravy běží o jasnou hru znaků a funkcí. Především znaků: když na nějakém shromáždění – tedy nikoli při orgiích – obnaženost sousedí se zahaleností (a v důsledku toho s ní kontrastuje), slouží k oceňování zvlášť ponížovaných osob: při velkých vypravěčských sešlostech, které se každý večer konají v Sillingu, je celý harém (dočasně) oblečen, avšak příbuzné čtyř pánů, podrobované jakožto manželky a dcery mimořádnému hanobení, zůstanou nahé. Šaty samotné (mluví se zde jen o harémových oděvech, neboť jiné Sada nezajímají) prostřednictvím přesně stanovených doplňků (barvy, stuh, girlandy) naznačují třídní příslušnost obětí: věkovou třídu (což opět velmi výrazně upomíná na Fouriera), funkci (malí chlupci a malé dívky, souložníci, stařeny), stupeň iniciace (panenské oběti změně po ceremoniální defloraci oděvní znak), vlastnickou příslušnost (každý libertin dá svému stádečku jinou barvu).⁶ Někdy jsou šaty také upravovány s ohledem na jejich teatrálnost, dostává se jim oněch divadelních etiket, které u Sada vytvářejí – kromě „tajné skříše“, o níž byla řeč – veskerou nejednoznačnost „scény“, regulovanou orgií a kulturní epizodu, připomínající obraz s mytologickým námětem, finále opery či výjev z Folies-Bergère; jejich substance je potom obvykle zářivá a lehká (závoje a tať) a převládá v nich růžová barva, přinejmenším pokud jde o mladé oběti. Do takového charakterních kostýmů se v Sillingu každý večer oblékají souložníci (orientální, španělský, turecký, řecký styl) a stařeny (převlečené za jeptišky, víly, čarodějky, vdovy). Odhlédneme-li

popisování tváří; na stranu druhou musí portrét libertina přihlížet k velké morfologické opozici (jež ovšem rozhodně není funkční, protože všichni libertini bez rozdílu sodomizují a nechávají se sodomizovat) mezi vyschlými a chlupatými satyry (Curval, Blangis) a bílými a baculatými pederasty (biskup Durcet). Jak ovšem postupně přecházíme od libertinů k jejich pomocníkům a poté k jejich obětem, portréty začínají být méně a méně realistické. Takto dospíváme ke druhému typu sadovského portrétu: k portrétu předmětů zhýralosti (a to zejména dívek). Takový portrét je čistě rétorický, je to určitý *topos*. Zde je Alexandrine, Saint-Fondova dcera, očividně příliš hloupá na to, aby Julietta uspěla při její výchově: „To nejuchvatnější, velmi hezký zformované hrdlo, svěží pokožka, oblé tvary, ladné a půvabné údy, božská postava, nesmírně sladký a působivý hlas a převelice romantická povaha.“ Tyto portréty jsou veskrze kulturní, odkazují k malbě („mohla by stát modelem“) či k mytologii („Minerviny tvary pod Venušiny půvaby“), což je dobrý způsob, jak je učinit abstraktními.⁸ Jakkoli je rétorický portrét občas dosti rozsáhlý (autorův zájem o něj totiž nikterak neochabuje), nevykresluje nic, ani věc, ani její účinek: nic neukazuje (a dozajista ukazovat nechce), podává jen velmi málo charakteristik (občas barvu očí nebo vlasů) a omezuje se na vyjmenovávání anatomických prvků, z nichž každý je dokonale. A poněvadž tato dokonalost – jak tomu bývá v teologii – je samotným bytím věci, stačí prostě říci, že tělo je dokonalé, a tělo se dokonalým stane; ošklivost se popisuje, krása se konstatuje. Tyto rétorické portréty jsou tedy prázdné, a to právě proto, že se vztahují na bytí. Přestože libertiny lze rozlišit podle určité typologie, stojí na straně události, a vyžadují tudíž stále nové portréty. Oběti však stojí na straně bytí, mohou se ztělesňovat pouze prázdnými znaky, a jsou proto vždy zachycovány tímž portrétem, který je afirmuje, ale nevykresluje. Rozdělení sadovského osazenstva není tedy určováno ošklivostí ani krásou, nýbrž samotnou instancí diskurzu, rozštěpeného na portréty-figury a portréty-znaky.⁹

Toto rozdělení se nepřekrývá se sociální rozdílností, ačkoli ani ta není u Sada ničím neznámým. Oběti pocházejí ze všech společenských vrstev, a jestliže vznešeným obětím je zde udělováno jisté přednostní právo, je to proto, že „bonton“ je významný podněcovatel zhýralosti¹⁰ vzhledem k co největšímu ponížení oběti: sodomizace dcery parlamentního rady nebo mladého maltézského rytíře představuje v rámci sadovské praxe zaručené potěšení. A pokud páni vždy náležejí k vyšším třídám (knížata, papežové, biskupové, šlechtici či velkoburžoové), je to proto, že člověk nemůže být libertin, když nemá peníze. Peníze mají nicméně u Sada dvě různé funkce. Nejprve se zdá, že jejich úloha je praktická, že umožňují kupování obětí a vydržování harému: je to pouhý prostředek, kterého si Sade nepovažuje, ani jím nepohrdá; jde docela prostě o to, aby se libertinství nekladla do cesty žádná překážka. Ve Společnosti přátel zločinu se kupříkladu počítá se slevou pro dvacet osob z řad umělců či literátů, kteří nejsou, jak známo, příliš majetní, ale „společnost, ochránkyně umění, jim chce prokázat tuto poctu“ (roční poplatek, za který bychom do této společnosti mohli vstoupit, by v přepočtu na dnešní měnu dělal slabé čtyři miliony). Nenechme se však mýlit, peníze jsou něco úplně jiného než prostředek: je to pocta, neboť spolehlivě odkazují na zprohověřky a zločiny, díky nimž mohly být nashromážděny (Saint-Fond, Minski, Noirceuil, čtyři libertini ze 120 dnů, samotná Julietta). Peníze dokládají neřest a udržují slast: ne snad proto, že skýtají rozkoše (co u Sada „působí potěchu“, zde nikdy není „pro potěšení“), ale proto, že zajišťují, aby se z chudoby stala podívaná. Sadovská společnost není cynická, ale krutá. Neřiká se zde: chudých je zapotřebí k tomu, aby existovali bohatí, nýbrž naopak: bohatých je zapotřebí k tomu, aby existovali chudí. Bohatství je nutné, neboť z neštěstí činí podívanou. Když se Julietta po vzoru Clairwilové občas zavírá o samotě, aby se dívala na své zlato s rozradostněním, které vede až k extázi, nekontempluje přítom úhrn svých možných slastí, nýbrž úhrn skutečných zločinů, všeobecnou bídu odrážející se pozitiv-

biskupové, parlamentní poradci atd.); 2) hlavní pomocníci, tvořící něco jako sbor libertinských funkcionářů a zahrnující vypravěčky a majitelky velkých bordelů (kupříkladu Duvergierová); 3) dále přicházejí přísluhovači. Jsou to různé hospodyně či matrony, napůl sluzky, napůl oběti (Lacroixová, jež posluhuje starému lyonskému arcibiskupovi, mu poskytuje současně jeho čokoládu i své pozadí), anebo spolehliví komorníci, kati, kuplíři; 4) oběti ve vlastním smyslu jsou buď příležitostné (rodiny a malé děti, které padnou libertinům do rukou), anebo stálé, shromážděné v harémech; mezi nimi je třeba rozlišit hlavní trpitele, kteří se stávají předměty jednotlivých seancí, a *fac-kovaci panáky*, jakési strážce zhýralosti, kteří libertina všude doprovázejí, aby mu ulevili nebo ho zabavili; 5) poslední, párijskou třídu tvoří manželky. Jednotlivci náležející k různým třídám mezi sebou nemají žádný vztah (vyjma vztahů libertinské praxe), ovšem samotní libertini mezi sebou komunikují dvěma způsoby: smlouvami (smlouva spojující Juliettu a Saint-Fonda je velice zevrubná) nebo pakty: pakt, který Julietta uzavře s Clairwilovou, je prochnut živým, vřelým přátelstvím. Smlouvy a pakty jsou věčné („toto dobrodružství nás navždy spojuje“), ale zároveň je lze ze dne na den odvolat: Julietta svrhne Olympii Borghèse do Vesuvu a Clairwilovou nakonec otráví.

Taková jsou hlavní pravidla etikety v sadovské společnosti; všechna, jak jsme viděli, stvrzují totéž rozdělení, totiž rozdělení na libertiny a jejich oběti. Přestože toto rozlišení nijak nepřekvapí, není dosud ničím podloženo: všechny rysy oddělující obě třídy představují důsledky tohoto rozdělení, ale neurčují je. Co tedy činí pána pánem? Co činí obětí obětí? Je to praktikování zvrácenosti (protože zavazuje k oddělení činitelů a trpitelů), jak se zpravidla domníváme od doby, kdy zákony sadovské společnosti utvořily, to se nazývá „sadismus“? Nyní je tedy třeba zkoumat *praxis* této společnosti, přičemž je samozřejmé, že každá *praxis* je sama určitým zakódováním smyslu¹¹ a že ji lze rozložit na jednotky a pravidla.

ně v onom zlatě, které je zde, a nemůže být tedy jinde. Peníze proto vůbec neoznačují to, co si za ně lze pořídit (nejsou *hodnotou*), nýbrž naopak to, co odebírají (jsou místem separace).

„Mít“ celkové vzato znamená moci uvažovat o těch, kdo nemají. V tomto formálním rozdělení se pochopitelně skrývá rozlišení na libertiny a jejich objekty. Víme, že právě to jsou dvě velké třídy tvořící sadovskou společnost. Tyto třídy jsou neměnné a nelze se přesouvat z jedné do druhé: žádný společenský vzestup neexistuje. A přesto se jedná v zásadě o společnost výchovnou, či přesněji o jakousi společnost-školu (nebo dokonce o společnost-internát). Sadovská výchova však nehraje tuž úlohu u obětí a u jejich pánů. Oběti občas musí absolvovat kurzy libertinství, avšak jedná se, lze-li to tak říci, o kurzy technické (masturbační lekce, konající se každé ráno v Sillingu), nikoli filozofické; škola uplatňuje na malé společenství obětí svůj systém trestů, ústrků a pokryteckých proslovů (jejím prototypem je ústav lékaře Rodina, který nalézáme v *Justině* a který je současně školou, harémem a vivisekční laboratoří). U libertinů má výchovný projekt úplně jiný záběr: je třeba dospět k absolutnosti libertinství. Ačkoli je Julietta již dosti pokročilá, je jí jako učitelka přidělena Clairwilová, a ona sama je Saint-Fondem pověřena, aby vychovávala jeho dceru Alexandrine. Usiluje se zde o zvládnutí filozofie: nejde o výchovu té či oné postavy, ale o výchovu čtenáře. Výchova každopádně nikdy neumožňuje přecházet z jedné třídy do druhé: Justina, které se dostává nesčetných lekcí, nikdy neopustí své postavení oběti.

Přechody (bez nichž se ani ta nejstálenější společnost neobejde) nejsou v této přepečlivě hierarchizované společnosti zajištěny pohybem, ale systémem přestupních stanic, jež jsou samy pevně ustaveny. Sadovský společenský žebříček lze v jeho největším rozsahu stanovit takto: 1) velcí libertini (Clairwilová, Olympia Borghèse, Delbenová, Saint-Fond, Noirceuil, čtyři libertini ze 120 dnů, sardinský král, papež Pius VI. a jeho kardinálové, neapolský král a královna, Minski, Brisa-Testa, penězokazec Roland, Cordelli, Gernande, Bressac, nejruznější mniši,

Neustále se nám vtulou do hlavy, že Sade je „erotický“ autor. Co je však erotismus? Vždy je to jen určitá promluva, neboť jeho jednotlivé praktiky mohou být kódově ustaveny pouze tehdy, jsou-li známy, tj. pokud se o nich promlouvá;¹² naše společnost však nikdy nevypovídá o žádné erotické praxi, nýbrž pouze o touhách, preambulích, kontextech, náznamech, nejednoznačných sublimacích, takže erotismus pro nás může být definován jen prostřednictvím promluvy, jež je setrvale narážkovitá. Z tohoto důvodu Sade erotickým autorem není: řekli jsme, že žádný „striptýz“, tento hlavní apogeta moderní erotiky, se u něho nikdy nevyskytuje.¹³ O Sadově erotismu, tj. o systému, který v naší společnosti nemá žádný ekvivalent, se mluví zcela neprávem a s mimořádnou předpojatostí. Rozdíl nespočívá v tom, že sadovská erotika je zločinná a naše erotika je neškodná, ale v tom, že ta první je asertivní, kombinatorická, kdežto ta druhá je sugestivní, metaforická. U Sada erotika existuje jen tehdy, když se „rozvažuje o zločinu“;¹⁴ *rozvažovat* znamená filozofovat, rozprávět, kázat, zkrátka podřizovat zločin (generický termín označující všechny sadovské vášně) systému artikulované řeči; zároveň to však také znamená kombinovat specifické úkony chlíplosti podle přesných pravidel, takže se z těchto posloupaností a seskupení úkonů stává nový „jazyk“, nikoli již jazyk mluvený, ale vykonávaný; „jazyk“ zločinu či nový kód lásky, stejně propracovaný jako kód kurtoazní.

Sadovské praxi dominuje velká idea řádu: „nepořádky“ jsou energicky upravovány, chlíplost je bezuzdná, leč nikoli bez řádu (v Sillingu se například s veškerými výstřelky neodvolatelně končí ve dvě hodiny ráno). Výrazy, které odkazují k promyšlené konstrukci erotické scény, jsou nesčetné a opakují se neustále: *rozestavit skupinu, všechno uspořádat, naaranžovat novou scénu, složit ze tří scén jediný akt chlíplosti, poskládat nejrazovitější a nejlibertinistější výjev, vytvořit z toho všeho jakousi malou scénu, vše se uspořádat; anebo naopak: všechny polohy se bortí, narušit polohy, vše se záhy rozrůžnilo, pozměňovat polohu* atd. Sadovská kombinatorika je obvykle určována nějakým pořadatelem (či inscenátorem): „Přátelé,

řekl mnich, vnesme trochu řádu do těchto postupů“, anebo: „A takto ta děvka rozmístila skupinu.“ Erotický řád v žádném případě nesmí být překročen: „Okamžik, řekla Delbenová, celá rozohněná, okamžik, milé přítelkyně, uspořádáme trochu naše slasti, užijeme jich jen tak, že je ustálíme“; odtud dosti komické oscilování mezi libertinskými pobídkami a profesorskou káravostí, neboť harém je vždy něco jako malá školní třída („Okamžiček, okamžiček, slečno, pronesla Delbenová, snažíc se opět zavést pořádek...“). Erotický řád je však občas také institucionální; nikdo se o něj nestará a udržuje se jen zvykem: libertinské jeptišky z boloňského kláštera praktikují kolektivní figuru, jež je označována jako *růžence* a v níž jsou pořadatelkami starší jeptišky, přidělované ke každé novicce (proto se každá z těchto pořadatelek nazývá *pater*). A někdy se erotický řád nastolí ještě tajemnějším způsobem, totiž sám od sebe, buď na základě nějakého předběžného rozkazu či kolektivního vycítění toho, co je třeba dělat, anebo na základě znalosti strukturálních pravidel, předepisujících takové či onaké uskutečnění započaté figury; tento nenadálý a zdánlivě spontánní řád Sade naznačuje jedním slovem: *scéna funguje, výjev se uspořádává*. Tvář v tvář sadovské scéně se tak rodí působivý dojem nikoli automatismu, nýbrž „načasování“, anebo, chceme-li, performance.

Erotický kód se skládá z jednotek, které sám Sade pečlivě určuje a pojmenovává. Minimální jednotkou je *pozice*; je to ta nejmenší představitelná kombinace, neboť se v ní spojuje jen jeden úkon a jeho tělesné provedení. Protože ani těchto úkonů, ani těchto provedení zdaleka není nekonečný počet, lze bez obtíží uvést výčet všech pozic, což si zde odpustíme; postačí naznačit, že kromě aktů ve vlastním smyslu sexuálních (povolených nebo zapovězených) je do tohoto prvního inventáře nutné zařadit všechny úkony a všechny podněty, jež jsou s to rozlítit libertinovu „představitost“ a které Krafft-Ebing ne vždy zaznamenal, například prohlídka oběti, její výslech, blašenie atd., a že mezi jednoduché prvky pozice musíme začlenit i specifické „operátory“, například rodinný svazek (incest či

týrán v rodině), společenské postavení (které už bylo zmíněno), ohyzdnost, nečistota, fyziologické stavy atd. Protože pozice je elementární formace, s osudovou nevyhnutelností se opakuje, a je tudíž možné učinit ji předmětem výčtu; v závěru orgie, kterou Julietta a Clairwilová uspořádaly na Velikonocce u karmelitánů, Julietta vypočítává: zmocnili se jí 128krát jedním způsobem, 128krát jiným, celkově tedy 256krát atd.¹⁵ Kombinované pozice skládají jednotku vyššího řádu, jíž je *úkon*. Úkon vyžaduje několik aktérů (alespoň v nejčastějších případech), a když je zachycen jako určitý výjev, souhrn simultánně zaujímaných pozic, je označen jako *figura*; když je naopak chápán jako diachronická jednotka, rozvíjející se v čase prostřednictvím posloupnosti pozic, je označen jako *epizoda*. Epizoda je limitována (a konstituována) časovými omezeními (je zahrnuta do mezidobí mezi dvěma rozkošemi), figura je limitována omezeními prostorovými (všechny erotogenní zóny musí být obsazeny současně). Úkony, jež se rozšiřují a následují po sobě, konečně vytvářejí největší možnou jednotku této erotické gramatiky, jíž je „scéna“ nebo „seance“. Jakmile scéna skončí, opět nastupuje vyprávění nebo pojednání.

Všechny tyto jednotky jsou podřízeny kombinacím či kompozičním pravidlům. Tato pravidla snadno umožňují formalizaci erotického jazyka, analogickou oněm grafickým „stromům“, jak je předkládají současní lingvisté: celkově vzato by šlo o strom zločinu.¹⁶ Sám Sade nijak nepohrdal algoritmem, což vidíme třeba ve čtyřicátém šestém příběhu druhé části *120 dnů*.¹⁷ V sadovské gramatice existují principiálně dvě pravidla jednání: jsou to, chceme-li, regulérní procedury, jimiž vypravěč mobilizuje jednotky svého „lexika“ (pozice, figury, epizody). Prvním je pravidlo vyčerpávajícího postupu: je třeba, aby v rámci jednoho „úkonu“ bylo souběžně uskutečněno co největší množství pozic. To na jedné straně implikuje, aby se současně zapojili všichni přítomní aktéři, a to pokud možno v jediné skupině (anebo každopádně ve skupinách, které se opakují),¹⁸ a aby na druhé straně byla eroticky saturována

všechna místa těla každého subjektu. Skupina je jakýmsi chemickým jádrem, u něhož žádná „valence“ nesmí zůstat volná: celá sadovská syntax je takto hledáním absolutní figury. Tato skutečnost se váže k panickému charakteru libertinství – libertinství nezná nečinnost ani odpočinek, a když se libertinská energie nemůže vybit ve scénách ani v kazatelských výstupech, přesto se oddává jakémusi volnému křížování: je jím „popichování“, setrvalé vršení drobných útrap, které libertin působí objektům, které ho obklopují. Druhým pravidlem jednání je pravidlo reciprocit. Figura se především samozřejmě může obrátit: tuto kombinaci vynalezl Belmor, který ji aplikuje na dívky, a obměnil Noirceuil, který ji aplikuje na chlapce („dodejme této fantazii jiný ráz“). A kromě toho v sadovské gramatice především neexistuje žádná funkce, jež by byla někomu vyhrazena (s výjimkou mučení). Všechny funkce se během scény mohou prohazovat, všichni mohou a musí být postupně činiteli a trpěly, mrskači a mrskanými, koprofágy a předměty koprofagie atd. Toto pravidlo je zásadní především proto, že připodobňuje sadovskou erotiku skutečnému formálnímu jazyku, v němž existují jen třídy aktů, a nikoli skupiny individuí, což dotyčnou gramatiku výrazně zjednodušuje: subjektem aktu (v gramatickém slova smyslu) může být právě tak libertin jako pomocník, oběť, manželka; a také proto, že znemožňuje zakládat rozdělení sadovské společnosti na specifčnosti sexuálních praktik (což je pravý opak toho, k čemu dochází v naší společnosti: v souvislosti s homosexuálem si vždy klademe otázku, zda je „aktivní“, nebo „pasivní“ – u Sada sexuální praktika nikdy neslouží k identifikaci subjektu). Protože každý může být sodomitou i sodomizovaným, činitelem i trpělem, subjektem i objektem, a protože slast je možná všude, u oběti stejně jako u pánu, příčinu sadovského rozdělení, kterou etnografie této společnosti neumožnila odhalit, je nutno hledat jinde.

Je načase říci, že vyjma práva na vraždu ve skutečnosti existuje jen jeden specifický rys, kterým se vyznačují pouze libertini a o který se nikdy nedělí, ať už v jakékoli podobě: tímto rysem

je promluva. Pán je ten, kdo mluví, kdo disponuje řečí v její celkovosti; oběť je ten, kdo mlčí, kdo zůstává oddělen – na základě mnohem absolutnějšího mrzačení, než jaké způsobují všechny erotické trýzně – od jakéhokoli přístupu k diskurzu, neboť nemá dokonce ani žádné právo přijímat promluvu pána (kázání se obracejí jen k Juliettě a Justině, nejednoznačné oběti obdařené vypravěčskou promluvou). Jistě, existují oběti, které si mohou – velice zřídka – naříkat na svůj osud, vykreslovat libertinovi jeho hanebnost (pan de Cloris, slečna Fontange de Donis, Justina), ale to jsou pouze mechanické hlasy, hrající jen úlohu kompliků při rozvíjení libertinské promluvy. Jedině tato promluva je svobodná, vynalézavá, jen ona cele splývá s energií neřesti. Promluva je v sadovské obci možná jedinou nezciťitelnou kastovní výsadou. Libertin je vlastníkem celé škály promluvy, od ticha, v němž se provozuje hlubinný, telurický erotismus „tajně skrýše“, až k oněm promluvovým křečím doprovázejícím vytržení – a je i vlastníkem všech jejích využití (příkazy při jednotlivých úkonech, blašenie, kázání, pojednávání). O svrchovaném vlastnictví svědčí i to, že ji může půjčovat (vypravěčkám). Promluva je totiž zcela totožná s výsadní značkou libertina, jíž je (v Sadvě slovníku) *představitost*: skoro by se dalo říci, že *představitost* je sadovský výraz pro *řeč*. Činitel není v zásadě ten, komu se dostává moci či slasti, ale ten, komu náleží řízení scény či věty (víme, že každá sadovská scéna je větou jakéhosi jiného jazyka), jinak řečeno řízení smyslu. Odhlédneme-li od postav, o nichž se právě vypráví, odhlédneme-li i od Sada samotného, „subjektem“ sadovské erotiky tedy není a nemůže být nikdo jiný než „podmět“ sadovské věty: obě instance, totiž instance scény i instance diskurzu, mají totéž ohnisko a tutéž reakci, neboť scéna není než diskurzem. Nyní lépe chápeme, na čem spočívá a k čemu směřuje celá Sadova erotická kombinatorika: její původ i její ospravedlnění spadají do oblasti rétoriky.

Orátorský kód věty a erotický kód figury na sebe ve skutečnosti ustavičně navazují, tvoří jednu a touž linii, podělí níž libertin s neutuchající energií krouží: figura bez rozdílu

připravuje či prodlužuje větu¹⁹, a někdy ji dokonce doprovází.²⁰ Jedním slovem, promluva a pozice mají přesně tutéž hodnotu a jedna zastupuje druhou: předložíme-li jednu, můžeme za ni obdržet druhou jako mince. Když Belmor, jmenovaný předsedou Společnosti přátel zločinu, pronese v této společnosti překrásnou řeč, jeden šedesátiletý muž ho zastaví a své nadšení a uznání mu dává najevo tím, že „ho snažně prosí, aby mu poskytl svůj zadek“ (což Belmor bez okolků učiní). Nijak nás tedy nepřekvapí, že Sade předjímá, ale rovněž i převrací Freuda, činí ze spermatu náhražku promluvy (a nikoli naopak) a popisuje je v týchž termínech, jaké se používají v souvislosti s řečnickým uměním: „Saint-Fondův výstřik byl brilantní, smělý, vznětlivý atd.“ Smysl scény je však především umožněn tím, že erotický kód bezvýhradně čerpá ze samotné logiky řeči, projevující se syntaktickými a rétorickými kudrlinkami. Právě věta (její zkratky, vnitřní korelace, figury a svrchované plynutí) odkrývá překvapivosti erotické kombinatoriky a přeměňuje sít zločinu na oslnivý strom: „Vypravuje, že znal člověka, který mrdal tři děti, jež měl se svou matkou, a s nimi měl dceru, kterou provdal za svého syna, takže když mrdal tuto dceru, mrdal zároveň svou sestru, dceru i snachu, a že nutil svého syna mrdat jeho sestru i tchyni.“ Kombinace (v tomto případě příbuzenská) se celkově vzato prezentuje jako komplikovaná oklika. Domníváme se, že jsme se při ní ztratili, ale náhle se zkoncentruje a objasní: vycházejíce od různých aktérů, tj. od nesrozumitelné skutečnosti, dospíváme v rámci jedné věty a *jedině díky větě* ke kondenzovanému incestu, tj. k určitému smyslu. Vposledku se dá říci, že sadovský zločin existuje jen v doporučeném vztahu ke kvantitě řeči, jež se do něho vkládá, a to vůbec ne proto, že jde o zločin vysněný nebo vyprávěný, nýbrž proto, že může být konstruován pouze řečí. Sade v jedné chvíli prohlašuje: „Aby spojil incest, cizoložství, sodomii a svatokrádež, mrdá svou vdanou dceru do zadku, do něhož předtím vložil hostii.“ Příbuzenská zkratka je umožněna nomenklaturou: z prosté konstatující výpovědi vyrůstá strom zločinu.

popsat jako společenství „imaginární“, disponující vlastním časem, zvyklostmi, osazenstvem a praktikami, je cele redukováno na promluvu, ne snad proto, že je výtvozem romanopisce (tato situace je přinejmenším banální), ale proto, že přímo v nitru sadovského románu se nalézá další kniha, kniha textová, utkaná z čistého psaní, která určuje vše, co se „imaginárně“ odehrává v první knize: nikoli vyprávět, nýbrž vyprávět o tom, že vyprávíme. Velmi jasnou apologií této základní situace psaní je samo rozvržení *120 dnů Sodomy*: je známo, že na zámku Silling se celé sadovské společenství – soustředěné na tomto místě – obrací k *příběhu* (či ke skupině příběhů), který každý večer okázale vypravují kněžky promluvy, totiž vypravěčky.²² Tento prvořadý význam vyprávění je ustaven na základě velmi precizní etikety: celý denní rozvrh směřuje ke svému vrcholnému okamžiku (večer), jímž je vypravěčská seance; všichni se na ni připravují a všichni se jí musí zúčastnit (s výjimkou těch, kdo budou mít noční službu). Salón, v němž se shromažďují, je jakási půlkruhová divadelní scéna, v jejímž středu stojí vyvýšený stupínek pro vypravěčku; pod tímto trůnem promluvy sedí oběti zhýralosti a jsou k dispozici pánům, kdyby se jim snad zachtělo vyzkoušet si s nimi příběhy předkládané vypravěčkou. Jejich statut, jak už to u Sada bývá, je velmi nejednoznačný, neboť vytvářejí současně jednotky erotické figury i jednotky promluvy pronášené nad jejich hlavou: celá tato nejednoznačnost tkví v jejich *příkladnosti* (ve smyslu gramatických příkladů i příkladů zhýralosti). Praxe následuje po promluvě a získává od ní vškeré své určení: vykonává se to, co bylo předtím vyřčeno.²³ Bez formující promluvy by nebylo možné vynalézat a rozvíjet zhýralost ani zločin: kniha musí předcházet knihu a jediným „aktérem“ této knihy je vypravěčka, neboť jediným jejím dramatem je promluva. První z vypravěček, Duclosová, je jedinou bytostí, jíž se v libertinském světě dostává poct: to, co se u ní ctí, je *současně zločin i promluva*.

Jistou povahu zákazů, jichž je Sadovo dílo předmětem, možná nejlépe uvidíme – na základě paradoxu, jenž je ovšem jen

U Sada je tedy vše nakonec podloženo jeno psáním. Ukolem psaní, který v setrvalém típytu triumfálně plní, je vzájemně kontaminovat erotiku a rétoriku, promluvu a zločin, uvádět poznenáhlu do konvencí sociální řeči podvrtnost erotické scény, přičemž „cena“ této scény se čerpá z pokladnice jazyka. Je to jasně patrné na úrovni toho, co se tradičně nazývá styl. Víme, že v *Justině* je kód lásky metaforický: mluví se zde o Venušině myrtě a o různých Sodomy. V *Julietě* je naopak erotická nomenklatura obnažena. V tomto přechodu očividně neběží o drsnost a obscenitu řeči, ale o zavedení jiné rétoriky. Sade běžné praktikuje to, co bychom mohli nazvat metonymickým násilím: v tomtéž syntagmatu vedle sebe staví heterogenní fragmenty, náležející do oblastí řeči, jež od sebe stýká církev, krásný styl a pornografické morální tabu. Takto se stýká církev, krásný styl a pornografie: „Ano, ano, monseigneur,“ říká Lacroixová starému lyonskému arcibiskupovi, se kterým jsme se setkali v souvislosti s posilující čokoládou, „a Vaše Eminence dobře vidí, že když mu ukazují jen tu partii, po níž touží, uctívám jeho libertinství tím nejhezčím panenským zadkem, který je možné líbat.“²¹ Tím se evidentně rozvrací – navýsost klasickým způsobem – všechny sociální fetiše, králové, ministři, kněžstvo atd., ale také řeč a tradičně roztríděné psaní – kontaminace zločinem postihuje všechny styly diskurzu: styl narativní, lyrický, morální, maximum, mytologický *topos*. Začíná nám být jasné, že řečové transgrese mají přinejmenším stejně velkou schopnost pohoršovat jako transgrese morální a že „poezie“, jež je řečí řečových transgresí par excellence, je takto vždy nástrojem zpochybňování. Nejenže Sadovo psaní je z tohoto hlediska poetické – Sade navíc učinil všechna opatření, aby tato poezie byla nedostupná: běžná pornografie si nikdy nebude moci přisvojit svět, jenž existuje jen úměrně k psaní, a společenství nikdy nebude moci uznat psaní, jež je strukturně spjato se zločinem a sexualitou.

Tak se ustavuje jedinečnost Sadova díla a zároveň se tím nastiňuje zákaz, jenž na ně doléhá: společenství, kterému dal Sade život a o němž jsme se zpočátku domnívali, že je můžeme

zdánlivý – právě v souvislosti s *literárním* ustrojením tohoto aua. Dosti často se stává, že morální odsudek, jímž je Sade postihován, nabývá nemístné podoby estetického znechucení: prohlašuje se, že Sade je *monotónní*. Ačkoli každá tvorba je nutně určitou kombinatorikou, společnost – díky starému romantickému mýtu „inspirace“ – nesnese, když jí to někdo řekne. Právě to však učinil Sade: otevřel a odhalil své dílo (svůj „svět“) jakožto vnitřek jistého jazyka, čímž uskutečnil ono spojení knihy a její kritiky, které nám tak dobře objasnil Mallarmé. To ale není všechno: sadovská kombinatorika (která vůbec není, jak se běžně říká, kombinatorikou *veskeré* erotické literatury) nám může připadat jednotvárná jen tehdy, pokud svévolně přesuneme naši četbu od sadovského diskurzu k „realitě“, kterou má údajně reprezentovat či zpodobovat: Sade je nudný jen pod podmínkou, že zaměřujeme pohled na uváděné zločiny, a nikoli na diskurzivní performance.

A v případě, kdy se již nedovoláváme jednotvárnosti sadovské erotiky, nýbrž poněkud upřímněji mluvíme o „nestvůrných hanebnostech“ a „odporném autorovi“, tak jako tak dospíváme k tomu, že zakazujeme Sada – jako to činí zákon – z morálních důvodů, a to jen proto, že odmítáme vstoupit do výsostného sadovského univerza, jímž je univerzum diskurzu. Sade nám nicméně na každé stránce svého díla podává důkazy promyšleného „irealismu“: co se odehrává v Sadově románu, je ve vlastním smyslu něco bájného, tj. nemožného; anebo přesněji, nemožnosti referentu se obrací v možnosti diskurzu a omezení se přemísťují: referent je Sadovi zcela k dispozici a Sade, tak jako každý vypravěč, mu může dodat rozměry báje, avšak znak náležející k řádu diskurzu je nesmiřitelný – je to právě on, který zde poroučí. Sade například v jedné jediné scéně zmnožuje libertinoviny extáze natolik, že přesahují vše, co je možné. To je vskutku nutné, chceme-li popsat mnoho figur v rámci jediné seance: je lepší zmnožovat extáze, jež jsou referenčními jednotkami, a v důsledku toho nic nestojí, než scény, jež jsou jednotkami diskurzivními, a v důsledku toho mají značnou cenu.

Protože Sade je spisovatel, a nikoli realistický autor, vždy volí diskurz na úkor referentu; vždy se staví na stranu *semiosis*, a nikoli *mimesis*: to, co „zobrazuje“, je bez ustání deformováno smyslem, a musíme ho tedy číst v rovině smyslu, a ne referentu.

Společnost, která Sada zakazuje, ho takto očividně nečte. Vidí v Sadově díle pouze výzvu referentu, slovo je pro ni jen průhledem do reality, a tvořivý proces, který si představuje a na kterém zakládá své zákony, má jen dva členy: „skutečnost“ a její vyjádření. Odsouzení ze strany zákona, jež se na Sada vztahuje, je tedy postaveno na jistém systému literatury – tento systém je systémem realismu: tvrdí, že literatura „reprezentuje“, „zpodobuje“, „imituje“, že pouze věrnost této imitace se nabízí k posuzování, které je estetické, je-li jeho předmět dojmavý či poučný, a trestní, je-li monstrózní. A konečně tvrdí, že imitovat znamená přesvědčovat, vychovávat: jde o školské stanovisko, v němž se nicméně angažuje celá společnost i se svými institucemi. Julietta, „hrdá a nezlomná tvář v tvář světu, něžná a poddajná tvář v tvář slastem“, je nesmírně svůdná; Julietta, jež mě okouzluje, je však Julietta papírová, vypravěčka, jež se stává subjektem diskurzu, nikoli subjektem „skutečnosti“. Když Julietta a Clairwilová vidí excesy Durandové, pronesou následující hlubokomyslný výrok: „Máte ze mě strach? – Strach! To ne: ale nechápeme tě.“ Durandová, jež je (stejně jako Julietta) nepochopitelná *ve skutečnosti*, *byť by šlo o skutečnost imaginární*, se ovšem pochopitelnou stane, jakmile opustí anekdotickou instanci a dosáhne instance diskurzu. Úkolem diskurzu totiž není „nahánět strach, působit stud či závist, vyvolávat dojem atd.“, nýbrž koncipovat nekoncepovatelné, tj. nic neponechávat vně promluvy a upírat světu jakoukoli nevyslovitelnost: to je, jak se zdá, heslo, které se opakuje v celém sadovském společenství, od Bastily, kde Sade existoval jen prostřednictvím promluvy, až k zámku Silling, jež není svatyně zhýralosti, nýbrž „příběhu“.

LOYOLA