

<https://doi.org/10.19195/0079-4767.61.11>

EWELINA SOCHACKA  
Uniwersytet Wrocławski  
ORCID: 0000-0003-3741-0778

*Idée sur les romans*  
Donatiena Alphonse’a François’a de Sade’a.  
Rozważania na temat utworu

Literatura XIX wieku kształtowała się „w cieniu boskiego markiza”. Trafnie ujęła to Maria Janion, podkreślając, że większość głównych literackich konwencji: od powieści gotyckiej i czarnego romantyzmu po zaangażowany społecznie pozytywizm nurtu realistycznego i naturalistycznego czerpie z jego twórczości pełnymi garściami<sup>1</sup>. Michelet, Stendhal, Baudelaire, Flaubert, Fourier, Huysmans, Swinburne, Byron, Poe, Brontë, Lewis, Hoffman, Maturin, Janin, Lautréamont, Soulie, Borel, Gautier, Hugo<sup>2</sup> — lista pisarzy zainspirowanych Sade’em zdaje się nie mieć końca. *Justyna* i *Julietta* czytane były w sekrecie po obu stronach kanału La Manche.

We Francji, Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych od lat trwa intelektualna euforia związana z nowymi możliwościami poznawczymi, jakie niesie reinterpretacja jego twórczości. Dawniej wyklęty, obecnie zajmuje czołowe miejsce w akademickim dyskursie literackim i filozoficznym oraz przynależy mu, bezpieczne miejsce w archiwach. W Polsce niestety nadal nie dysponujemy kompletem przekładów dzieł autora, brak również tłumaczeń istotnych literaturoznawczo prac takich jak: *La valeur d’usage de D.A.F de Sade* (1929) Georges’a Bataille’a, *Soudain un bloc d’abîme, Sade* (1986) Annie Le Brun czy też monumentalnych, klasycznych już biografii autorstwa Maurice’a Heinego (1950) i Gilberta Lely’ego (1961). Ten stan rzeczy powoli zaczyna się zmieniać: w 2020 roku ukazały się kolejne wznowienia *120 dni Sodomy, Julietty*, a także poświęconej Sade’owi *Integralnej potworności* Bogdana Banasiaka. W 2022 Wydawnictwo Eperons-Ostrogi opub-

<sup>1</sup> M. Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972, s. 351.

<sup>2</sup> Por. J. Phillips, *The Marquis de Sade: A Very Short Introduction*, Oxford-New York 2005, s. 112–116; M. Janion, *op.cit.*, s. 351–370; M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Gdańsk 2010, s. 99–163.

likowało trzy tomy *Nowej Justyny* w tłumaczeniu Krzysztofa Matuszewskiego. Wydarzenia te niewątpliwie przyczynią się do lepszego rozpoznania twórczości pisarza w kraju.

Sade ponownie przeżywa swój renesans. Zakupiony 9 lipca 2021 roku za 4,55 miliona euro autograf *120 dni Sodomy* zasilił zbiory Francuskiej Biblioteki Narodowej<sup>3</sup>, która oświadczyła, iż „rękopis, symbol wolności literackiej i artystycznej [...] powraca do zbiorów publicznych i akt więźnia Sade’a przechowywanych w archiwum Bastylli w Bibliotece Arsenалу. To teraz klasyk, a wpis rękopisu do zbiorów narodowych pozwoli naukowcom na kontynuowanie poświęconych mu badań”<sup>4</sup>. Zwój będzie prezentowany w Paryżu, począwszy od 2022 roku, na specjalistycznych konferencjach, których celem jest rewizja dotychczasowych poszukiwań badawczych dotyczących postaci Sade’a.

Przypomnijmy zatem twórcę manuskryptu w kontekście autorstwa pewnego nietuzinkowego utworu.

W 1800 roku zbiór nowel *Zbrodnie miłości. Opowieści tragiczne i heroiczne* poprzedzony został wstępem zatytułowanym *Idée sur les romans*<sup>5</sup>, krytyczno-historycznoliteracką dysertacją z zakresu poetyki powieści, ukazującą preromantyczne podwaliny twórczości pisarza. W polskim przekładzie znalazły się tylko dwa opowiadania: *Florville i Curval* oraz *Eugenia de Franval*, w oryginale dzieło obejmuje jedenaście utworów<sup>6</sup>, co oznacza, że historie takie jak *Panna Henrietta Stralson albo skutki rozpacy. Opowieść angielska, Faxelange czyli defekty ambicji, Rodrigo albo zaklęta wieża. Opowieść alegoryczna, Ernestyna. Opowieść szwedzka* są w naszym kraju nadal nieznane. Zbiór zawiera nie tylko treści wskazane w podtytule, lecz także opowiadania historyczne oraz garść powieści „współczesnych”, rzekomo „narodowych”. Orientalny i filozoficzny *Rodrigo* uchodzi za jedyne przykłady czystej, pełnej francuskiej powieści gotyckiej wywodzącej się z *genre sombre*, natomiast *Henriette* krytycy zwykli określać naśladowaniem Richardsona.

Co zatem Sade miał do powiedzenia na temat poetyki i literatury?

<sup>3</sup> Ministère de la Culture, *Le ministère de la Culture annonce l'acquisition par l'Etat de manuscrits littéraires majeurs qui entrent dans les collections de la BnF à la suite de leur classement Trésors Nationaux*, [www.culture.gouv.fr/Presse/Communiqués-de-presse/Le-ministère-de-la-Culture-annonce-l-acquisition-par-l-Etat-de-manuscrits-littéraires-majeurs-qui-entrent-dans-les-collections-de-la-BnF-a-la-suite](http://www.culture.gouv.fr/Presse/Communiqués-de-presse/Le-ministère-de-la-Culture-annonce-l-acquisition-par-l-Etat-de-manuscrits-littéraires-majeurs-qui-entrent-dans-les-collections-de-la-BnF-a-la-suite) (dostęp: 30.07.2021).

<sup>4</sup> Cyt. za: A. Flood, *€4.55m Marquis de Sade Manuscript Acquired for French Nation*, [www.theguardian.com/books/2021/jul/13/marquis-de-sade-manuscript-acquired-for-french-nation-120-days-of-sodom](http://www.theguardian.com/books/2021/jul/13/marquis-de-sade-manuscript-acquired-for-french-nation-120-days-of-sodom) (dostęp: 30.07.2021).

<sup>5</sup> Cytaty z *Rozważań na temat romansu* podaję za wydaniem: *Rozważania na temat roman-su*, przeł. M. Bratuń, [w:] D.A.F. de Sade, *Powiedzieć wszystko*, Kraków 2003, s. 333–356. Cyfra po skrócie R. oznacza numer cytowanej strony. O wiele trafniejszy tytuł dzieła zaproponowała Janion: *Mysł o powieści*, por. M. Janion, *op. cit.*, s. 365.

<sup>6</sup> Por. D. Coward, *Note on the Text*, [w:] D.A.F. de Sade, *The Crimes of Love*, przeł. D. Coward, Oxford-New York 2005, s. XXXV.

## Zarys historii powieści

*Idée sur les romans* rozpoczynają się definicją powieści oraz zarysem historii romansu. „Romansem nazywa się utwór zmyślony, opisujący najbardziej osobliwe zdarzenia ludzkiego życia” [R 333]. Sade, nie znalazłszy etymologii nazwy w językach starożytnych, wnioskuje, że jak pieśń, której tematyka dotyczyła miłosnych przygód, w języku romańskim zwana była *romançą*, tak dzieła o tożsamej treści określano romansami. Sceptycznie podchodzi do hipotezy, jakoby źródeł romansu należało szukać w Grecji, skąd za pośrednictwem Maurów, Hiszpanów i francuskich trubadurów pojawiłyby się one we Francji, argumentując to utrudnieniami związanymi z podróżowaniem i obiegiem informacji. Początków opowieści dopatruje się „w tych krajach, które jako pierwsze przyjęły istnienie bogów” [R 334], wskazując na Egipt, kolebkę wszelkich kultów. Cechą właściwą powieści jest fikcja, poczęta z wiary religijnej: „ledwie ludzie uwierzyli w istoty nieśmiertelne, a już kazali im działać i przemawiać. Stąd metamorfozy, bajki, przypowieści, romanse, krótko mówiąc — stąd dzieła oparte na fikcji, ponieważ fikcja opanowuje ludzki umysł” [R 334]. Z czasem następuje ubóstwienie bohaterów, poległych w wojnach religijnych, a w ramach składanego im hołdu

stawia się nie tylko herosów w miejsce bogów, ale opiewa się dzieci Marsa tak, jakby się czciło istoty nieśmiertelne. Pomnaża się waleczne czyny ich życia albo [...] stwarza się postacie, które są do nich podobne, które je przewyższają i niebawem pojawiają się nowe romanse, bez wątpienia wiarygodniejsze i znacznie bardziej przeznaczone dla człowieka aniżeli te, co wielbiły tylko zjawy [R 335].

Powołując się na *Historię Celtów* Pelloutiera oraz *Pochodzenie powieści* Huetta Sade zauważa, że celtyckie słowa *Her-Kules*, oznaczające „Pana Kapitana”, wyewoluowały w pojęcie ogólne, określające generała armii a „bajka przypisała następnie jednemu niezwykle czyny wielu” [R 335]. Dokonuje rozróżnienia: Herkules zabijający potwory i gigantów to bóg — początek przesądu rozumnego i racjonalnego, gdyż jego celem było nagrodzenie bohaterstwa, wdzięczność przyznana tym, którzy wyzwolili naród, zawierająca w sobie ziarna prawdy. Przesąd negatywny, ukazujący nie-stworzone istoty bez materialnego kształtu, wyrasta z lęków i nadziei obłąkanych umysłów, pragnących zniewalać i przerażać<sup>7</sup>. Każdy naród miał bogów, herosów, dzieje prawdziwe i bajki stąd też „romanse były pisane we wszystkich językach, przez wszystkie narody, a ich styl i przedstawiane zdarzenia były wzorowane na narodowych obyczajach [i — dop. E.S.] [...] przekonaniach” [R 336]. Dwie słabości człowieka, „wynikające z jego istnienia, a zarazem istnienie to charakteryzujące” [R 336], będące jednocześnie podstawami opowieści, to wiara i miłość. Opowieści odnoszące się do wiary „podyktowane przez strach albo nadzieję musiały być ponure, monumentalne, pełne kłamstw

<sup>7</sup> D.A.F. de Sade, *An Essay on Novels*, [w:] *idem, The Crimes...*, s. 4.

i zmyśleń” [R 336] niczym twórczość Ezdrasza podczas niewoli babilońskiej<sup>8</sup>. Natomiast historie miłosne „przepełnione były delikatnością i uczuciem” [R 336], czego przykładem jest *Opowieść etiopska o Theagenesie i Charikleji* Heliodora. Powstała w wyniku wywodu definicja powieści to „utwory oparte na fikcji, ukazujące bądź zmyślane przedmioty kultu człowieka, bądź znacznie bardziej realne obiekty jego miłości” [R 336]. Nie można dopatrywać się jej genezy w jednym narodzie, gdyż przynależna jest całemu rodzajowi ludzkiemu.

Sade przedstawia dzieje powieści od najstarszego autora znanego z imienia, Arystydesa z Miletu, po czasy sobie współczesne. Przywołując *Metamorfozy* Apulejusza ustala, iż pisane „milezyjską modłą” utwory były sprośne i popularne. Łagodniejsza ich forma to dzieła pełne „zmyśleń, czarów, podróży oraz niezwykłych wprost przygód” [R 337] takie jak *Miłoski Dejnia* i *Derkelidy* Diogenesa, skopiiowane jeszcze w 1745 roku przez Le Seurre’a, który prócz znanych krain „włoczy ich raz na księżyc, to znowu do piekielnych otchłani” [R 337] oraz *Historia babilońska o Synonidzie i Rodenesie* Jamblicha, *Cyropedia* Ksenofonta czy *Dafnis i Chloe* Longosa.

Rzymskich satyr Petroniusza i Warrona „w żadnym wypadku nie można zakwalifikować do romansów” [R 337] jako utworów skłonnych „bardziej do krytyki i szyderstwa aniżeli miłości czy modlitwy” [R 337].

Pierwszymi autorami zachodnioeuropejskimi byli zdaniem Sade’a galijscy bardowie trudniący się opisywaniem „wierszem nieśmiertelnych czynów herosów [...] oraz opiewanie[m] ich przy dźwiękach instrumentu, podobnego do liry” [R 338]. Następnie pojawiły się: żywot i czyny Karola Wielkiego oraz opowieści „o rycerzach Okrągłego Stołu: *Tristany, Lanceloty, Percewale*, wszystkie napisane w celu unieśmiertelnienia znanych herosów albo wymyślenia nowych, którzy wzorując się na już istniejących przewyższają ich jednak niezwykłością dokonań dzięki upiększającej wyobraźni” [R 338]. Utwory te, daleko prymitywniejsze od greckich wzorców, za sprawą trubadurów ewoluowały w prozatorskie *fabliaux*<sup>9</sup>, będące podstawą włoskiego renesansu. Sprzeciwiając się tezie de La Harpe’a Sade dowodzi, że Dante, Boccaccio, Tasso i Petrarca czerpali wzorce z *fabliaux*, przeszczepiając ideę na grunt włoski.

<sup>8</sup> Por. tekst oryginalny: „[...] dictés par la terreur ou l’espoir, durent être sombres, gigantesques, pleins de mensonges et de fictions, tels sont ceux qu’Esdras composa durant la captivité de Babylone”. D.A.F. de Sade, *Idée sur les Romans*, [w:] *Les crimes de l’amour; précédé d’un avant-propos, suivi des idées sur les romans, de l’auteur des crimes de l’amour à Villeterque, d’une notice bio-bibliographique du marquis de Sade: l’homme et ses écrits et du discours prononcé par le marquis de Sade a la section des Piques*, Bruxelles 1881, s. 102.

<sup>9</sup> *Fabliaux* to „opowieści średnich rozmiarów o charakterze humorystyczno-satyrycznym, reprezentujące twórczość plebejską. F. operowały motywami obiegowymi, wprowadzały jednak dużo aktualnych wątków obyczajowych. Ich przedmiotem były dosadnie opowiadane przygody typowych postaci ówczesnego życia społ.”, M. Głowiński, *Fabliaux*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976, s. 115.

Ceni hiszpańskie romanse jako dalece doskonalszą ewolucję greckiej powieści, zaczerpniętą przez ów naród od Maurów, dysponujących doskonałymi arabskimi tłumaczeniami greckich mistrzów. Spośród pisarzy wyróżnia Cervantesa, którego „nieśmiertelne dzieło, znane na całym świecie i tłumaczone na wszystkie języki [...] najlepszy ze wszystkich romansów, jak żaden inny odznacza się sztuką narracji, zgrabnego wplatania przygód, a zwłaszcza uczenia przez zabawę” [R 340–341]. Dowodzi, że bez *Don Kichota* oraz *Nowel przykładowych* nie byłoby pisarzy pokroju Scarrona oraz Lesage'a.

Francuska literatura nabiera dla markiza nowego znaczenia wraz z pojawieniem się kultury dworskiej, której sztandarowym utworem, nieudolnie kopiowanym przez naśladowców, jest *Astrea Honoré'a d'Urfé'a*. Przełom stanowi twórczość Marii de La Fayette:

Po d'Urfie i jego naśladowcach, po *Ariadnach*, *Kleopatrach*, *Faramondach* i *Poleksandrach* — po tych wszystkich dziełach, w których bohater wdychając na przestrzeni dziewięciu tomów mógł się wreszcie radować zaślubinami w dziesiątym; po całej tej — powiadam — dziś już niezrozumiałej gmatwaninie pojawiła się pani de La Fayette, która choć urzeczona rozwlekłym stylem, znamionującym jej poprzedników, wielce go jednak uprościła — czyniąc go zaś zwięźlejszym, stała się przez to ciekawszą. Ponieważ była kobietą (tak jakby ta płęć, z natury subtelniejsza i wręcz stworzona do pisania romansów, nie mogła daleko bardziej niż mężczyźni pretendować do laurów w tej dziedzinie), utrzymywano, że jej romanse powstawały wyłącznie dzięki nieustannemu wsparciu La Rochefoucaulda — jeśli chodzi o ich treść, i Segraisa — gdy idzie o ich styl. Jakkolwiek by było, nie ma utworu tak interesującego jak *Zaida*, ani tak zgrabnie napisanego jak *Księżna de Cleves*. Zachwycająca kobieto, jeśli twe pióro dzierżyły Gracje, to czyż nie mogło się zdarzyć, że rozporządzał nim Amor? [R 341]

Sade podchodzi obiektywnie i uczciwie do analizowanych utworów, omawiając je pod kątem błędów, uchybień, dobrych pomysłów oraz skupiając się na kunstytucie i wartościach humanistycznych dzieł. Odrzuca uprzedzenia polityczne, środowiskowe lub społeczne.

Stosuje zasadę kontrastów: każdej dobrej powieści przeciwstawiony jest utwór, w którym czegoś zabrakło. Poetyczne rady Fenelona kwituje słowami: „porzucając pedanterię czy też dumę nauczyciela przyszłego władcy, pozostawiłbyś nam arcydzieła zamiast książki, której nikt już nie czyta” [R 342], zaś w stronę *Opowieści uciesznej* Paula Scarrona kieruje wykrzyknienie: „O ty, ukochane dziecie szaleństwa [twoi komedianci z Mans — dop. E.S.] będą rozweselać nawet najbardziej poważnych czytelników tak długo, jak długo będzie istniała ludzkość”<sup>10</sup> [R 342]. Autor mylił się co do Fenelona: *Telemaka* (1680) przetłumaczono na 40 języków i wznowiono do 1820 roku aż 250 razy. Nie był jednak osamotniony w osądzie,

<sup>10</sup> W tekście oryginalnym zostało to ujęte w sposób znacznie bardziej przepojony liryzmem: „Il n'en sera pas de même de toi, délicieux Scarron, jusqu'à la fin du monde, ton immortel roman fera rire, tes tableaux ne vieilliront jamais. Télémaque qui n'avait qu'un siècle à vivre, périra sous les ruines de ce siècle qui n'est déjà plus ; et tes comédiens du Mans, cher et aimable enfant de la folie, amuseront même les plus graves lecteurs, tant qu'il y aura des hommes sur la terre”, D.A.F. de Sade, *Idée sur les Romans*, s. 110–111.

Madame du Deffand zdefiniowała dzieło jako „śmiertelnie nudne, pełne przykazań i nakazów, kompletnie pozbawione uczuć, emocji i pasji”<sup>11</sup>.

Pisarz docenia wiele dzieł kobiecego autorstwa, między innymi *Dni zabawne* oraz *Sto nowych powieści* pani de Gomez<sup>12</sup>, twórczość panny de Lussan, pań de Tencin, Elie de Baumont oraz *Listy Peruwianki* pani de Graffigny uznawane przezeń za wzorzec literatury sentymentalnej [R 342] i *Listy Milady Katseby* pani Riccoboni chwalone za najwyższą lekkość stylu [R 343]. Zauważa zwrot dokonany za sprawą epikureizmu Ninon de Lenclos, Marion de Lorme i pani de Savigne.

Pośród „cynicznych i nieobyčajnych” powieści, mających na celu zabawić lub deprawować kobiety, twórczość Claude’a-Prospéra Jolyot de Crébillona ocenia jako przeciętną, pochwalającą „występek i odsuwającą się od cnoty” [R 343–344] lecz podobającą się publiczności, a Marivaux, który „zapropozował przynajmniej galerię charakterów, podbijał serca i wyciskał łzy” [R 344] i Marmontela punktuje za niedociągnięcia w kunszcie literackim. *Kandyd* i *Zadig* Woltera oraz *Nowa Heloiza* Rousseau stanowią jego zdaniem przykłady nieśmiertelnych arcydzieł [R 344–345].

## Samuel Richardson oraz Henry Fielding jako literackie wzorce pisarza

Najpopularniejszy fragment rozprawy dotyczy twórczości Richardsona i Fieldinga. Dopatrujemy się w nim zasad patronujących pisarstwu Sade’a:

jedynie gruntowne poznanie serca człowieka, prawdziwego labiryntu natury, może inspirować pisarza, którego dzieło powinno nam ukazać człowieka nie tylko takim, jakim on jest albo jakim się jawi — bo to zadanie dla historyka — lecz takim, jakim być może, jakim zdołają go uczynić różne rodzaje występku i wszelkie porywy namiętności. To wszystko należy więc poznać, a następnie wykorzystywać, jeśli się pragnie pisać romanse. [...] Wzbudzenie zainteresowania nie zawsze wiąże się z ukazywaniem tryumfu cnoty; [...] ponad wszelką wątpliwość należy do tego dążyć na tyle, na ile to możliwe; ale [...] takiej zasady nie spotykamy ani w naturze, ani u Arystotelesa — lecz tylko pragnienie, aby wszyscy ludzie poświęcili się dla naszego szczęścia — dlatego też w romansie nie odgrywa ona istotnej roli i wcale nie wywołuje zaciekawienia. Bo jeśli cnota triumfuje, to rzeczy pozostają takimi, jakimi być powinny, a nasze łzy wysychają, zanim jeszcze zdążą wypłynąć. Natomiast gdy po ciężkich doświadczeniach widzimy w końcu cnotę pokonaną przez występki, dusza musi rozdzierać się z bólu, a dzieło, które poruszyło nas do głębi, które — jak mawiał Diderot — „zakrwawiło nam serce” — niezawodnie musi obudzić zainteresowanie, będące wystarczającą gwarancją zdobycia laurów. [...] Zajmując się tedy pisaniem romansów należy przede wszystkim pojąć naturę, zrozumieć właśnie serce człowieka, najbardziej osobliwy z jego twórców — a nie cnotę, gdyż ona, jakkolwiek piękna i niezbędna, jest jednak tylko jednym ze stanów tego zadziwiającego serca, którego gruntowne poznanie okazuje się dla pisarza konieczne, jako że romans, wierne odbicie tego serca, musi w sposób nieodzowny ukazywać wszystkie zakamarki [R 345–346].

<sup>11</sup> D. Coward, *Explanatory Notes*, [w:] D.A.F. de Sade, *The Crimes...*, s. 324.

<sup>12</sup> Madeleine-Angélique de Gomez była córką francuskich aktorów Paula Poissona oraz Marie Angélique Gassot. Nazwisko przejęła po mężu, hiszpańskim szlachcicu. W polskim tłumaczeniu błędnie określona jako „córka słynnej Poisson” [R 342].

Niedaleko od tych spostrzeżeń do słynnej frazy, że filozofia musi powiedzieć wszystko. Tekst *Rozważań* to ważne podsumowanie autorskie, istotne dla lepszego zrozumienia zamysłu i idei markiza. Sade, „podobnie jak Henry Fielding w Anglii czterdzieści lat wcześniej, [...] stał się jednym z największych erudyków oraz najbardziej czytanych współczesnych powieściopisarzy”<sup>13</sup>. Przebywając w Bastylii nalegał listownie, by żona przesyłała mu trudne do zdobycia powieści w rodzaju *Amelii* Fieldinga oraz zachwycał się *Dziejami Jonathana Wilda* wykazującymi, iż „wielkość człowieka w oczach opinii publicznej może brać się jedynie z jego zdolności do występku i zbrodni”<sup>14</sup>. Powieści te miały ogromny wpływ na jego pisarstwo, a *passus* „odmalowywanie postaci o silnych charakterach, które jako obiekty igraszek i ofiary owego drżenia serca, zwanego miłością, odkrywają przed nami grożące uczucie niebezpieczeństwa, jak i wynikające z niego niedole” [R 345] stanowi znakomite podsumowanie fabuł zawartych w *Zbrodniach miłości*.

Markiz docenia *Historię Manon Lescaut* Prévosta, bez której, jak twierdził, nie powstałaby *Nowa Heloiza* Rousseau. Trafny dobór epizodów, spleciona fabuła przykuwająca uwagę czytelnika oraz dominacja głównej intrygi, niezakłóconej przez wielość wątków pobocznych to jej główne atuty.

Tekst jest mistrzowski stylistycznie. Przytaczając suche fakty zapominamy niestety o poetyckiej formie, w jakiej markiz zwykł formułować swe wywody:

Auteur charmant de la reine de Golconde, me permets-tu de t'offrir un laurier ? On eut rarement un esprit plus agréable, et les plus jolis contes du siècle ne valent pas celui qui t'immortalise ; à la fois plus aimable, et plus heureux qu'Ovide [...] en ajoutant encore quelques jolies roses sur le sein de ta belle Aline. Darnaud, émule de Prévôt, peut souvent prétendre à le surpasser ; tous deux trempèrent leurs pinceaux dans le Styx; mais Darnaud, quelquefois adoucit le sein des fleurs de l'Elysée ; Prévôt, plus énergique, n'altéra jamais les teintes de celui dont il traça Cléveland<sup>15</sup>.

Polskie tłumaczenie doskonale oddaje piękno charakterystycznego powabu jego myśli:

Uroczy autorze Królowej Golkondy, czy pozwolisz, abym ci ofiarował liść wawrzynu? Rzadko spotykało się swobodniejszy umysł, a najpiękniejsze opowiadania epoki nie dorównują temu, które ciebie nieśmiertelnia. Ty, coś bardziej kochany niżli Owidiusz, a zarazem odeń szczęśliwszy [...] złóż jeszcze kilka ślicznych róż na piersi twojej pięknej Aliny. D'Arnaud może niekiedy uchodzić za lepszego od Prevosta, z którym rywalizował. Obaj maczali pióra w Styksie; bywało jednak, że d'Arnaud łagodził ostrość swego nad brzegiem Elizjum, natomiast Prevost, bardziej nieprzejednany, nigdy nie zmienił tych odcieni, którymi odmalował *Clevelanda* [R 348].

Niebywała delikatność, z którą Sade odnosił się do cenionych artystów nabrała absolutnie jadowitych odcieni, gdy pisał o wrogach. Jednym z nich był Restif de la Bretonne:

R... zasypując czytelników książkami musi mieć chyba prasę drukarską u wezłowia swego łóżka. Na szczęście tylko on będzie jęczeć z powodu jego okropnych utworów. Ich styl jest ordy-

<sup>13</sup> D. Thomas, *Markiz de Sade*, przeł. J. Korpanty, Warszawa 2003, s. 205.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 224.

<sup>15</sup> D.A.F. de Sade, *Idée sur les Romans*, s. 119.

narny, ukazywane w nich zdarzenia są odrażające, zawsze zaczerpnięte z najgorszego towarzystwa. I wreszcie jak nikt inny zasługuje on na miano autora rozwlekłego, któremu swoją wdzięczność okażą jedynie... sprzedawcy pieprzu. [...] Jeśli tak jak R... tylko opisujesz to, co wszystkim jest znane, to czy powinieneś, podobnie jak on, obdarzać nas co miesiąc czterema tomami, czy to warto chwycić za pióro? Nikt cię nie zmusza do uprawiania tego zawodu, lecz jeśli już się nań zdecydowałeś, wykonuj go dobrze. Nie traktuj go zwłaszcza jako materialnego wsparcia dla siebie; twoje dzieło zostałoby naznaczone piętnem twoich potrzeb, przeniósłbyś na nie swoją słabość, miałyby ono błądy odcień głodu. Masz przecież do wyboru inne zajęcia, rób buty, wcale nie musisz pisać książek. Nasz szacunek wobec ciebie nie stanie się przez to mniejszy, a ponieważ nie będziesz nas zanudzać, kto wie, czy nie polubimy cię tym bardziej [R 348–352].

Powodem alergicznej reakcji na Bretonne'a, było między innymi jego twórcze przyczynienie się do powstania demonicznej legendy wokół markiza. Utyskując na autorów utrzymujących się z pióra, Sade po 1791 roku także publikował w celach zarobkowych<sup>16</sup>.

## Revolucja. Groza. Literatura czasów najnowszych

Markiz z zainteresowaniem śledził najnowsze osiągnięcia w dziedzinie literatury, żywo je komentując:

Teraz należałoby przeanalizować te spośród nowych romansów, których prawie cała wartość polega na przedstawieniu czarów i widziadeł, umieszczając na czele tych utworów *Mnicha*, przewyższającego pod każdym względem dziwaczne twory bujnej wyobraźni Ann Radcliffe. [...] gatunek ów — bez względu na to, co można by o nim powiedzieć — z pewnością zasługuje na uwagę. Stanowi on nieuniknione następstwo wstrząsów rewolucyjnych, jakie odczuwała cała Europa. Dla kogoś, komu dane było poznać wszelkie nieszczęścia, jakimi niegodziwcy mogą przygnębić człowieka, romans stał się równie trudny do napisania, jak nużący w czytaniu. Nie było takiej istoty, która na przestrzeni czterech albo pięciu lat nie doświadczyłaby więcej niedoli, aniżeli zdołał ich ukazać w ciągu całego stulecia najsłynniejszy w literaturze autor romansów. Trzeba więc było wezwać na pomoc piekło, aby wymyślić przyciągające tytuły, odnaleźć w krainie chimery to, co znamy nie skądinąd, jak tylko z historii naszego żelaznego wieku.

Powyższy akapit celnie ujmuje esencję literatury XIX wieku. Historycy od pokoleń wykazują związki horroru rewolucji i potrzeby frenetyzmu realizowanej w powieści gotyckiej i innych gatunkach typowych dla doby romantyzmu. Porównajmy wypowiedź ze spostrzeżeniami Zygmunta Krasińskiego, który w 1833 roku „odślaniał genezę i sens okropności frenetycznego romantyzmu: »Publiczność pragnie takowych obrazów, bo jej ojcowie i ona sama już objadła się i opiała wszystkimi trunkami, mianowicie krwią. Takowi ludzie nie mogą czytać idyll Gessnera, nerwy ich rozdrażnione do najwyższego stopnia, trza wraz nowszych poruszeń«<sup>17</sup>.

Markiz bezbłędnie określił i przewidział nadchodzącą epokę literacką. Monika Milewska w znakomitej publikacji *Ocet i lzy* wyjaśnia:

<sup>16</sup> Por. D. Coward, *Explanatory Notes*, s. 327.

<sup>17</sup> Cyt. za: M. Janion, *op. cit.*, s. 368–369.



Terror zaszczerpił w społeczeństwie upodobanie do makabry, jemu też zawdzięcza swój rozkwit francuska powieść grozy, uznawana przez Sade'a za „nieodzowny owoc wstrząsów rewolucyjnych”. [...] [Powieści — dop. E.S.] nawiązują [...] do czasów Terroru w sposób bezpośredni — jak niezliczone powieści poświęcone cmentarzom zgilotynowanych, tragediom rozłączonych kochanków i rodzin, jakobińskim prześladowaniom i mrożącym krew w żyłach ucieczkom z więzień — lub w sposób pośredni — opowiadając o okropnościach Wieków Średnich, o okrutnych zbójcach i sadystycznych zakonnikach, zawsze jednak próbując wywołać u czytelnika echo świeżych jeszcze wspomnień. Jak zauważa Beatrice Didier: „Zamiłowanie do makabry rozwija się na ogół w społeczeństwach, które najbardziej boją się śmierci: *dances macabres* z końca Średniowiecza korespondują z tą samą potrzebą, co filmy grozy naszej epoki owładniętej strachem przed wojną atomową”<sup>18</sup>.

Pokłosiem traum były między innymi słynne „bale ofiar”, szalone *dances macabres* Termidora, gdzie „tańczono do upadłego: na nagrobkach dawnego cmentarza Saint-Sulpice [...] [i — dop. E.S.] w ogrodzie karmelitów, w którym schody od zakrystii nosiły jeszcze ślady krwi pomordowanych w masakrach wrześniowych księży”<sup>19</sup>. W tańcu panował sztywny i raptowny ukłon ofiary, odtwarzający złożenie głowy pod gilotynę. Z ofiarami utożsamiano się przez strój: kobiety wygalały włosy na karku, imitując nacięcia kata lub zaopatrywały się w peruki z włosów zgilotynowanych. Noszono białe, wąskie suknie ze skrzyżowanymi na ramionach i plecach paskami podobnymi do więzów egzekucyjnych oraz czerwone wstążki na szyi naśladujące pręgę od ostrza. W kapitalnym rozdziale *Smak zgilotynowanego mięsa* Milewska opisuje fantazmaty związane ze spożywaniem ludzkich ciał przez władze oraz więźniów terroru, a także próby produkcji odzieży ze skór straceńców. Co ważne: „trup odtąd był do pomyslenia jako surowiec do wyrobu spodni”<sup>20</sup>. Grozą przejmują więzienne pamiętniki skazańców. Honoré Riouffe zauważył:

Nie da się oglądać bezkarnie przez czternaście miesięcy, jak zbrodniarze mordują niewinnych. Człowiek, który ledwie co uciekł przed wściekłością tygrysów, nie próbuje zatrzymać się na pustyni, by badać je i malować<sup>21</sup>.

Sade zwracał uwagę na trudności w opisie oraz problemy odbioru dzieła. Wobec bezsilności, ratunku upatrywał w „wezwanie na pomoc piekła”, w powieści grozy. Czasy były trudne do zdefiniowania. Madame de Staël podsumowywała w *O wpływie namiętności*:

Zacznę od tego, iż w rewolucji francuskiej była pewna epoka (tyrania Robespierre'a), której wszystkich skutków, jak mi się zdaje, nie sposób wytłumaczyć za pomocą ogólnych idei. [...] to czas poza naturą, poza zbrodnią; i dla spokoju świata trzeba nabrać przekonania, że ponieważ żadna kombinacja nie mogła pozwolić przewidzieć, wytłumaczyć podobnych okrucieństw, ten niespodziany zbieg wszystkich tych moralnych potworności jest niesłychanym przypadkiem, którego to trafia tysiące wieków sprowadzić nie mogą<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> M. Milewska, *Ocet i lzy. Terror Wielkiej Rewolucji Francuskiej jako doświadczenie traumatyczne*, Gdańsk 2018, s. 39.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 42.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 106.

<sup>21</sup> Cyt. za: *Ibidem*, s. 223.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 224.

## Cel oraz sztuka pisania powieści

Markiz wiedział, że Rewolucja przerasta możliwości pisarzy, których biografia zawiera w sobie wszystko i więcej, niż mogłaby dać literatura. Kluczową częścią *Rozważań* jest odpowiedź na pytanie: jakie reguły rządzą sztuką pisania romansu?<sup>23</sup> Autor nie byłby sobą, gdyby odpowiadając na pytanie dotyczące celowości romansów nie rozpoczął od znieważania pewnych grup społecznych:

Czemu one służą? Zepsuci obłudnicy, skoro wy sami zadajecie to śmieszne pytanie, już wam odpowiadam: służą temu, aby was odmalować i to odmalować takimi, jakimi jesteście, wy zarozumialcy, którzy pragniecie ujść przed ostrością pióra, obawiając się następstw [R 350].

Następnie objaśnia kulturową wagę powieści oraz sposób, w jaki pisarz winien odmalowywać postaci:

Dla filozofa, który zamierza poznać człowieka, romans, będący — jeśli można tak powiedzieć — obrazem obyczajów danego czasu, jest równie niezbędny jak historia. Opisujący dzieje ukazuje bowiem człowieka tylko takim, jakim on sam mu się jawi; tyle, że ów ludzki wizerunek nie odpowiada prawdzie, ponieważ duma i ambicja przysłaniają jego oblicze maską, która nie pokazuje nam człowieka, lecz tylko te dwie namiętności. Pisarz — przeciwnie, ujmuje wewnątrz człowieka, przedstawia go bez owej maski, zarysowując jego obraz w sposób znacznie bardziej interesujący, a przy tym o wiele prawdziwszy [R 350].

Odkrywczo i wizjonersko określa zasady niezbędne do udoskonalenia gatunku, nie stroniąc przy tym od autokrytyki. Pośród konkretnych narzędzi, najważniejsza jest wiedza, a:

najistotniejszą wiedzą, wymaganą przez ową sztukę, jest z całą pewnością ta, która dotyczy serca człowieka. [...] ta niezbędna wiedza zdobywana jest [...] przez doświadczenie niedoli i podróżowanie. Trzeba przypatrzeć się ludziom wszelkich nacji, aby ich dobrze poznać, jak również zaznać od nich krzywdy, aby ich należycie ocenić. Przeciwności losu uszlachetniającego charakter osoby, która jest nimi przytłaczana wytwarzają w niej właściwy dystans, jaki musi zachowywać przy poznawaniu ludzi. [...] Lecz w jakiegokolwiek sytuacji postawiliby obserwującego natura albo los, jeśli chce się poznawać ludzi, to przebywając z nimi winien oszczędzać słowa: mówiąc — niczego się nie nauczymy, słuchając zaś — zdobywamy wiedzę. Oto dlaczego wśród gadułów spotyka się na ogół samych głupców [R 351].

„Doświadczenie niedoli”, wysoce polska przypadłość martyrologiczna, *credo* powstańców, może stanowić całkiem trafne podsumowanie literatury polskiej pod zaborami. Podobne spostrzeżenia mogłyby wyjść spod pióra samego Mickiewicza, którego warto skądinąd zanalizować pod kątem *Rozważań*.

Markiz był zapalonym miłośnikiem ksiąg podróżniczych. Cenił między innymi dzieło Diderota *Supplément au voyage de Bougainville*<sup>24</sup>, nadal jednak nie było

<sup>23</sup> Ponownie chciałabym podkreślić nietrafność polskiego tłumaczenia tekstu. *Roman* to gatunek literacki czyli powieść i do niej odnosi się autor, nie do *roman d'amour*, romansu. Anglojęzyczny tytuł w tłumaczeniu D. Cowarda: *An Essay on Novels* znacznie lepiej oddaje istotę rzeczy.

<sup>24</sup> M. Praz, *op. cit.*, s. 102.

ono tym, czego wymagał od nowego pisarstwa. W *Słowniku literatury polskiej XIX wieku* pod hasłem *Podróż* czytamy:

opisy podróży łączą w sobie elementy historii, statystyki, geografii, socjologii, przyrodoznawstwa, etnografii, a zatem wiedzy o obyczajach, normach życia społecznego, stosunkach społecznych i politycznych, opisy kraju, mieszkańców, klimatu, krajobrazu, sposobów życia, myślenia, gospodarowania itd. [...] autopsja — w opisie dokumentarnym podróży obowiązuje autorskie „widzenie własnymi oczami”, a nie czerpanie z wiedzy pośredniej [...] wyraźniejsze niż w innych gatunkach nastawienie tekstu na odbiorcę<sup>25</sup>.

Tego stanowczo oczekiwał od twórcy Sade:

Kategorycznie żądam od ciebie tylko jednego: abyś wzbudzał w czytelniku zainteresowanie aż do ostatniej strony. Nie osiągniesz tego celu wprowadzając do swojej opowieści zdarzenia, które zbyt często się powtarzają albo odbiegają od tematu. Niechaj więc te, które pozwołisz sobie umieścić, będą jeszcze starannie opracowane aniżeli główny wątek. Winien jesteś czytelnikowi rekompensatę, gdy opisując nowe zdarzenie wymuszasz na nim oderwanie się od tego, którym go wcześniej zainteresowałeś. Na to, żebyś mu przerwał zapewne ci pozwołi, lecz nie daruję ci, jeśli go znudzisz. Niechaj więc wymyślone przez ciebie epizody zawsze biorą swój początek z głównego tematu, a także w nim znajdują swoje zakończenie. Jeżeli każesz swym bohaterom podróżować, to poznaj dobrze kraj, do którego ich wieszysz, oczaruj mnie do tego stopnia, abym się z nimi utożsał. Pomyśl, że wędruję w ich towarzystwie wszędzie tam, dokąd ich pošlesz, oraz że będąc prawdopodobnie lepiej zorientowany niż ty, nie wybaczę ci ani jednego zafalszowania obyczajów, ani jednego błędu w opisie stroju, a tym bardziej — ani jednej omyłki geograficznej. Ponieważ nikt cię nie zmusza do przedsięwzięcia w swoich dziełach takich eskapad, koniecznie postaraj się o to, by twoje opisy przeróżnych miejsc odpowiadały rzeczywistości albo pozostań w domu przy kominiku. Jest to jedyny przypadek, odnoszący się do wszystkich twoich utworów, w którym nie można dopuszczać do głosu wyobraźni, chyba, że kraje, do jakich mnie przenosisz, zostaną wymyślone, a i w takim razie zawsze będę żądać od ciebie prawdopodobieństwa [R 353].

Idee te, zbieżne z programem romansu sentymentalnego, wykraczają daleko poza przyjęte w epoce wyobrażenia. Jak zauważa Janion: „wyliczenie motywów i akcesoriów romansu grozy jest tak precyzyjne, że mogłoby wejść do podręcznika *Teorii literatury* Welleka i Warrena”<sup>26</sup>. Prekursorska literatura wymaga nowego języka, nowego sposobu wyrażania myśli oraz świeżego, wolnego od obłudy spojrzenia na rzeczywistość. Niezbędny jest obiektywizm, łączący w sobie wrażliwość na świat oraz chirurgiczną precyzję naukowca, prowadzący do ujżenia prawdy, bez względu na to, jaka by ona była :

pisarz jest człowiekiem natury, która stworzyła go po to, aby ją odmalowywał. Jeśli nie będzie miłować swojej matki od chwili, gdy ta wydała go na świat, niechaj w ogóle nie chwyta za pióro, gdyż i tak nigdy nie będziemy go czytać. Lecz jeśli odczuwa owo palące pragnienie ukazywania wszystkiego, jeśli z drżeniem serca odsłania istotę natury, aby z niej wywieść swoje pisarstwo i stamtąd zaczerpnąć wzorce; jeśli odznacza się żywiołowością talentu i natchnieniem geniusza — to niechaj zda się na rękę, która go prowadzi, gdyż posiadał tajemnicę człowieka i zdoła go odmalować. Opanowany przez wyobraźnię, niechaj się jej podda, niechaj upiększa to, co widzi. Głupiec zrywa

<sup>25</sup> J. Kamionka-Straszakowa, *Podróż*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1994, s. 699.

<sup>26</sup> M. Janion, *op. cit.*, s. 368.

różę i obrywa jej płatki, geniusz wdycha woń kwiatu i opisuje go, i właśnie jego dzieła będziemy czytać. Wszelako zalecając ci upiększanie, zabraniam oddalać się od prawdopodobieństwa [R 351].

Uwagi na temat czytelnika zbieżne są z dzisiejszymi zasadami komunikacji społecznej: o tym, czy komunikat jest zrozumiały i jak należy interpretować intencje nadawcy, decyduje odbiorca przekazu:

Czytelnik ma prawo się obrazić, kiedy spostrzeżę, że usiłuje się od niego wymagać zbyt wiele. Łatwo się zorientuje, iż zamierza się wywieść go w pole. Ucierpi na tym jego miłość własna i niczemu już nie da wiary z chwilą, gdy zacznie podejrzewać, iż pragnie się go oszukać. Wolny poza tym od jakichkolwiek ograniczeń, korzystaj swobodnie z prawa do krytyki wszelkich historycznych anegdot, jeśli tylko okaże się to niezbędne do zapewnienia rozrywki, jaką dla nas przygotowujesz. Raz jeszcze powtarzam: nie żąda się od ciebie zgodności z prawdą, lecz tylko prawdopodobieństwa. Domagać się od ciebie zbyt wiele prawdy znaczyłoby udaremniać przyjemności, jakich oczekujemy. Nie zastępuj jednak tego co rzeczywiste — fantazją, a jeśli już coś wymyślisz, postaraj się wyrazić to najlepiej, jak tylko można. Postawienie wyobraźni w miejsce tego, co prawdziwe, będzie ci wybaczone tylko pod jednym warunkiem, tym mianowicie, że stworzysz dzieło olśniewająco piękne. Bo kiedy już można wypowiedzieć to, co się chce, nigdy nie wolno pozwolić sobie na niedbałość [R 351–352].

Metodologia pracy twórczej brzmi bardzo współcześnie. Esej można poddać wielu kontekstowym analizom metaliterackim dotyczącym sztuki oświecenia, romantyzmu, modernizmu, współczesności. Nasuwa się asocjacja z Barthesowską teorią Tekstu jako pola metodologicznego, czytelniczą przyjemnością konsumpcji, metaforą sieci w kontekście interdyscyplinarnych literackich połączeń, przezroczystością przestrzeni oraz nałożeniem teorii Tekstu na praktykę pisania, jak przedstawił francuski semiolog w *Od dzieła do tekstu*:

Tekstu można doświadczyć jedynie w pracy, wytwarzaniu, kiedy to Tekst przechodzi próbę ognia. [...] Tym, co tworzy tekst jest jego przewrotny stosunek do ustalonych klasyfikacji. [...] Logika rządząca Tekstem nie opiera się na rozumieniu [...] lecz na metonimii; praca skojarzeń, przyległości, przeniesień, zbiega się z wyzwoleniem energii symbolicznej [...]. Tekst jest radykalnie symboliczny: dzieło poczęte, pojęte i przejęte (przez czytelnika) w pełni jego symboliczności jest tekstem. [...] Metafora Tekstu odcina się [...] od metafory dzieła; ta ostatnia nawiązuje do obrazu organizmu, rozrastającego się przez „rozwiniecie” [...] metafora Tekstu jest metaforą sieci, jeśli Tekst się rozwija, to tylko dzięki kombinatoryce, systematyce [...] i dlatego nie można czuć „szacunku” dla jego witalności, można go natomiast łamać i rozbijać. [...] Tekst żąda od nas, byśmy spróbowali znieść (a przynajmniej zmniejszyć) dystans między pisaniem a czytaniem, nie tyle intensyfikując projekcję czytelnika w dziele, co łącząc ich oboje w tej samej praktyce znaczącej<sup>27</sup>.

Warsztat literacki markiza zmierza do perfekcji, jest bezlitosny wobec wszelkich uchybień i niedbałości. Akt tworzenia ma wykraczać poza przyjęte postrzeganie reguł, cechować się absolutną wolnością kreacji twórczej:

Jeśli już masz gotowy projekt, to pracuj usilnie nad jego rozwinięciem, ale nie trzymaj się kurczowo tego, co na początku zostało w nim zarysowane, gdyż stosując tę metodę staniesz się jałowy. Oczekujemy od ciebie rozmachu, a nie ścisłego przestrzegania reguł; wykraczaj poza swoje plany,

<sup>27</sup> R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 189–193.

zmieniaj je, uzupełniaj, bo właśnie podczas pisania nasuwają się pomysły. Dlaczego nie chcesz, ażeby ta myśl, która przychodzi ci do głowy w trakcie tworzenia dzieła, była równie ciekawa jak ta, którą ci dyktuje twój zarys? [R 352–353].

Ostatnie zdanie jest zaskakująco zbieżne z współczesnymi teoriami performatywnymi, z założeniami Richarda Schechnera, z teatralną ideą *work-in-progress*, powstałymi znacznie później, niżli dane było tworzyć autorowi intensywnie związanemu z teatrem przez całe życie. Sade jako dramaturg został całkowicie zapomniany, choć właśnie w tej dziedzinie pokładał największe nadzieje na sukces.

Stosowany dystans do nadmiernej dydaktyki utrudnia jednoznaczny osąd proponowanej filozofii:

Unikaj przesady w moralizowaniu, gdyż nie tego oczekuje się od romansu. Jeśli postacie zmuszone są niekiedy do prawienia morałów — czego wymaga twój plan — niechaj tak będzie, lecz zawsze bez afektacji i bez roszczenia sobie do tego pretensji. To nie autor powinien rezonować, on nigdy — lecz postać, której pozwala się na to tylko wtedy, gdy zostanie przymuszona okolicznościami [R 353–354].

Łatwo wpaść w pułapkę mylnego utożsamienia poglądów Sade'a z opiniami bohaterów literackich jego dzieła, co jest rażącym błędem poznawczym oraz niedopuszczalną kazuistyczną nadinterpretacją. Markiz przestrzegał przed zaniebdaniami komunikacyjnymi.

Zakończenie utworu winno wynikać z okoliczności przedstawionych na kartach powieści. Ze „skromnej” autokrytyki dowiadujemy się, że „najprawdziwsza prawda opisywanych charakterów wynagrodzi” [R 354] niedostatki reguł sztuki pisarskiej. Autor oświadcza:

Nie żądam od ciebie tak jak autorzy Encyklopedii, aby [zakończenie — dop. E.S.] odpowiadało oczekiwaniom czytelnika: cóż to dlań za przyjemność, skoro już wszystko odgadł? Zakończenie winno stanowić rezultat przygotowujących je zdarzeń, wymogów stawianych przez prawdopodobieństwo oraz inspiracji wyobraźni [R 354].

Sade wieńczy esej passusem w duchu *Człowieka-maszyny* La Mettrie'go:

Natura, bardziej wyrafinowana, niż ją nam przedstawiają moralści, wymyka się nieustannie ograniczeniom, jakie chciałaby jej nałożyć ich przewrotność. Niezmienna w swoich zamysłach, zmienna w ich realizacji, doznająca ciągle wstrząsów przypomina krater wulkanu, skąd wydobywają się na przemian to szlachetne kamienie służące zbytkowi człowieka, to znowu rozżarzone głązy, które go unicestwiają. Wspaniałości, gdy zaludnia ziemię Antoniuszami i Tytusami, przerażająca, gdy wypływa z siebie Andronikusów lub Neronów, lecz zawsze wzniosła, majestatyczna, zawsze godna naszych dociekań, naszego pióra i pełnego respektu podziwu. Ponieważ jej zamiary nie są nam znane, jako niewolnicy jej kaprysów bądź potrzeb nigdy nie powinniśmy kształtować naszych uczuć do niej w oparciu o to, czego każe nam doświadczać, lecz na podstawie jej wielkości i potęgi, bez względu na to, jakie mogłyby być ich następstwa [R 355].

Następnie opisuje kulturowe osiągnięcia człowieka jako formę procesu, ewolucji, rozwoju będącego efektem nieustannie podejmowanych prób i eksperymentów. Zwraca uwagę na relatywizm poznawczy, zmieniający się wraz z mentalnością kolejnych epok.

Powołuje się na źródła historyczne, z których czerpał, zarazem wskazując na nowatorstwo opowiadań. Kondycję literacką czasów kwitując słowami:

wyczerpana wyobraźnia autorów zdaje się nie móc tworzyć już nic, czego byśmy dotąd nie znali, [...] proponuje się nam nie co innego jak same kompilacje, fragmenty lub przekłady [R 355].

Odautorskie przypisy podkreślają literacką wrażliwość na plagiat, ukazując zorientowanie Sade'a we współczesnym mu rynku literackim i księgarskim:

W tym miejscu staje się przeto konieczne — zarówno dla mnie, jak i kupujących romanse — abym uprzedził, że dzieło sprzedawane u Pigoreau i Leroux pod tytułem *Valmor i Lidia* oraz [...] u Cerioux i Moutardiera pod tytułem *Alzonde i Koradin* — to absolutnie jedna i ta sama książka. Oba te utwory stanowią całkowite zapożyczenie, dosłownie zdanie po zdaniu, epizodu *Sainville i Leonore*, tworzącego mniej więcej trzy tomy mojego romansu *Alina i Valcour* [R 357].

Markiz podsumowuje swą twórczość następująco:

Nie pragnę nakłaniać do miłowania występku. Nie powoduje mną [...] zgubny zamiar, by przekonywać kobiety do uwielbienia tych, którzy je zwodzą; przeciwnie, chcę, by odczuwały do nich wstręt, jedyny to sposób, mogący je uchronić przed losem ofiary. Aby osiągnąć ten cel, tych spośród bohaterów mojego romansu, którzy wstąpili na drogę występku, uczyniłem do tego stopnia odrażającymi, iż z całą pewnością nie wzbudzają ani politowania, ani miłości. Ośmielam się twierdzić, iż przez to jestem bardziej budujący od pisarzy, którzy uznają za dozwolone upiększanie występku. [...] Nie do nas należy odsłonięcie przyczyny tej przewrotności natury, nie jest ono możliwe dla człowieka. Nigdy, powtarzam nigdy nie odmaluję zbrodni inaczej, jak tylko w kolorach piekła; chcę, by ujrano ją obnażoną, by odczuwano przed nią lęk, by jej nienawidzono, i nie znam doprawdy lepszego sposobu na osiągnięcie tego celu, niż ukazywanie zbrodni z całą, charakterystyczną dla niej ohydą [R 358].

Nawet nieprzeznaczone do publikacji *120 dni Sodomy* spełniają wyżej wymienione kryteria, gdyż trudno utożsamić autora z głoszonymi przez bohaterów pochwałami występków. Żywię nadzieję, że powyższa analiza przypomni nieco twórczość Sade'a, do którego w Polsce nadal podchodzi się z dużą dozą ostrożności i rezerwy, choć szczególnie współcześnie odgrywa on decydującą rolę w zrozumieniu ograniczeń ludzkich możliwości.

## Bibliografia

- Barthes R., *Od dzieła do tekstu*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie”, 1998 nr 6, s. 189–193.
- Coward D., *Explanatory Notes*, [w:] D.A.F. de Sade, *The Crimes of Love*, przeł. D. Coward, Oxford-New York 2005, s. 321–342.
- Coward D., *Note on the Text*, [w:] D.A.F. de Sade, *The Crimes of Love*, przeł. D. Coward, Oxford-New York 2005, s. XXXIII–XXXVI.
- Flood A., *€4.55m Marquis de Sade manuscript acquired for French nation*, [www.theguardian.com/books/2021/jul/13/marquis-de-sade-manuscript-acquired-for-french-nation-120-days-of-sodom](http://www.theguardian.com/books/2021/jul/13/marquis-de-sade-manuscript-acquired-for-french-nation-120-days-of-sodom).
- Głowiński M., *Fabliaux*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976, s. 115.
- Janion M., *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972.

- Kamionka-Straszakowa J., *Podróż*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Ba-chórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1994, s. 698–703.
- Milewska M., *Ocet i lzy. Terror Wielkiej Rewolucji Francuskiej jako doświadczenie traumatyczne*, Gdańsk 2018.
- Ministère de la Culture, *Le ministère de la Culture annonce l'acquisition par l'Etat de manuscrits littéraires majeurs qui entrent dans les collections de la BnF à la suite de leur classement Trésors Nationaux*, [www.culture.gouv.fr/Presse/Communiqués-de-presse/Le-ministère-de-la-Culture-annonce-l-acquisition-par-l-Etat-de-manuscrits-littéraires-majeurs-qui-entrent-dans-les-collections-de-la-BnF-a-la-suite](http://www.culture.gouv.fr/Presse/Communiqués-de-presse/Le-ministère-de-la-Culture-annonce-l-acquisition-par-l-Etat-de-manuscrits-littéraires-majeurs-qui-entrent-dans-les-collections-de-la-BnF-a-la-suite).
- Phillips J., *The Marquis de Sade: A Very Short Introduction*, Oxford-New York 2005.
- Praz M., *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Gdańsk 2010.
- Sade D.A.F., *An Essay on Novels*, [w:] *The Crimes of Love*, przeł. D. Coward, Oxford-New York 2005, s. 3–20.
- Sade D.A.F., *Idée sur les Romans*, [w:] *Les crimes de l'amour; précédé d'un avant-propos, suivi des idées sur les romans, de l'auteur des crimes de l'amour à Villeterque, d'une notice bio-bibliographique du marquis de Sade: l'homme et ses écrits et du discours prononcé par le marquis de Sade a la section des Piques*, Bruxelles 1881, s. 97–135.
- Sade D.A.F., *Rozważania na temat romansu*, przeł. M. Bratuń, [w:] *Powiedzieć wszystko*, Kraków 2003, s. 333–359.
- Thomas D., *Markiz de Sade*, przeł. J. Korpanty, Warszawa 2003.

## *Idée sur les romans* by Donatien Alphonse François de Sade: Reflections on the essay

### Summary

The article shows the wider literary context of the epoch and defines the creative inspirations of the author in past and historic events. *An Essay on Novels*, serving as the introduction to the collection of short stories *The Crimes of Love* (1800), is discussed in a broader, holistic context of a publication containing 11 titles. Sade's definition of the novel is presented and analyzed, from an outline developed by him of the history of literature from ancient Egypt to the present and his prediction of the future, and the most important motives and attributes of fictional works throughout history were enumerated in accordance with his guidelines. The rules of writing that Sade formulated in relation to the works of Samuel Richardson and Henry Fielding are another subject discussed here. De Sade's assessment of the work by contemporary writers and his literary forecasts were juxtaposed with the romantic features of the coming era: the desire for freneticism and horror caused by the French Revolution. The text is presented in a broader historical context of the 1800s (M. Milewska, *Vinegar and Tears*) and a comparative one with references to the works and literary thought of Polish writers (M. Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*). The article also draws attention to footnotes penned by de Sade and his reflections on the contemporary book market. The aim here is to gain a deeper understanding of the writings of the Marquis and show his deep knowledge of literature.

Keywords: French Revolution, Donatien Alphonse François, Marquis de Sade, *An Essay on Novels*, interpretation, *The Crimes of Love*