

---

# *Pregledi i istraživanja*

---

Petra POŽGAJ  
Sveučilište u Zagrebu

Pregledni znanstveni rad  
Prihvaćeno za tisak 28. svibnja 2025.

## Izvedbenost i tijelo u romanu *Opasne veze* Choderlosa de Laclosa

*Opasne veze* Choderlosa de Laclosa ni nakon gotovo dva i pol stoljeća ne prestaju plijeniti pozornost, o čemu svjedoče brojne filmske adaptacije tog romana i još brojnije književnoznanstvene rasprave o njemu. Takva se privlačnost Laclosova djela obično objašnjava zavodljivošću likova, ali i forme: umetnutim pripovijedanjem niza homodijegetičkih pripovjedača koje se izlaže kao epistolarna razmjena proizvodi se užitak u nadmoćnu uvidu u ironijski raskorak između vanjštine i unutrašnjosti likova, ali i između namjera koje motiviraju njihove postupke i učinaka tih postupaka. Taj povlašteni položaj s čitateljima i čitateljicama dijele vikont De Valmont i markiza De Merteuil, koji redovito čitaju pisma koja im nisu namijenjena, pritom pomno nadzirući optjecaj vlastitih, zbog čega se u interpretacijama Laclosova romana nerijetko uspostavlja opreka između njih dvoje kao nadmoćnih grabežljivaca i ostalih likova kao njihova plijena (Camargo 1996: 229). U mnogima se od tih interpretacija (Brooks 1969; Dunn 1984; Goscilo 1986; Macarthur 1989) kao temelj Valmontova i Merteuilina zajedništva te njihove posebnosti u odnosu na ostale likove u romanu, iz koje proizlazi i njihova zavodljivost, ističe njihova svijest o izvedbi kao sredstvu vladanja drugima. Međutim, naglašavajući predanost izvedbi kao ono što ujedinjuje Valmonta i Merteuil i izdvaja ih od “naivnih” likova, autori i autorice tih interpretacija uglavnom propuštaju primijetiti razlike u njihovu odnosu prema izvedbi;<sup>1</sup> osim toga raspravu o Valmontovim i Merteuilinim izvedbama većim dijelom svode na analizu tih dvaju likova kao književnih razrada toposa *theatrum mundi*<sup>2</sup>. Cilj je ovog rada, s druge

---

<sup>1</sup> Iznimka je Susan Dunn, no ona u svojem radu naglasak stavlja na razlike između Valmontova i Merteuilina odnosa prema gledateljskoj poziciji.

<sup>2</sup> Iznimka je Elizabeth Macarthur, koja kazališnost i epistolarnost promatra kao dva različita odnosa između iskaza te njegove emisije i recepcije.

strane, istražiti razlike u Valmontovu i Merteuilinu odnosu prema izvedbi promatrajući te likove kao diskurzivna čvorišta osamnaestostoljetnih predodžbi o glumačkoj umjetnosti i rodu te postavljajući pitanje o tome kako se književnom figuracijom izvedbi u romanu te predodžbe podrivaju.

Rasprave o glumi u osamnaestostoljetnoj Francuskoj obilježene su sukobom dvaju stajališta: dok zagovornici prvog naglašavaju važnost urođene osjećajnosti glumca odnosno glumice za uspješnu izvedbu, pristalice drugog glumu smatraju prije svega racionalnim procesom (Carlson 1993: 141–163). U *Paradoksu o glumcu*, traktatu koji je nastajao sedamdesetih godina tog stoljeća,<sup>3</sup> Denis Diderot izlaže sukus prijepora između tih dvaju pogleda na glumu otvarajući raspravu o nizu problema oko kojih se teoretičari i teoretičarke glume spore i danas – poput izvođačkog rada na sebi i na ulozi, posebnosti izvođačke svijesti i rodne obilježnosti izvođačkih sposobnosti – zbog čega Joseph Roach upravo to djelo smatra paradigmatiskim tekstom moderne teorije glume (2005: 204). Međutim, premda dramskom formom tog traktata Diderot otvara prostor za dijalog sukobljenih stajališta, kvantitativnu i strukturnu prevagu odnosi glas Prvoga, koji zastupa antiemocionalističke stavove, neovisno o tome je li riječ o umjetničkim ili svakodnevnim izvedbama:

Ne njegovo srce, već njegova glava stvara sve. Kod najmanje nepredviđene zgrade, osjećajan čovjek gubi glavu; on ne će biti ni veliki kralj, ni veliki ministar, ni veliki vojskovođa, ni veliki odvjetnik, ni veliki liječnik. Ispunite gledalište tim plačljivcima, ali nemojte mi nijednoga od njih staviti na pozornicu. (1958: 16)

Odjeke tog glasa i njegove prevlasti pronalazimo i u *Opasnim vezama*, koje strukturira ista opreka između osjećajnosti i razboritosti. Međutim, ta se opreka ne uspostavlja samo između “plačljivaca” koji iz gledališta promatraju Valmontove i Merteuiline izvedbe na društvenoj pozornici, nego i između Valmonta kao osrednjeg glumca i Merteuil kao velike glumice – pa čak i glumice koja je prema mišljenju nekih “potpuno uspješna” (Dunn 1984: 41).

Velika glumica odnosno glumac prema Diderotu od ostalih se razlikuje sposobnošću prevladavanja osjećajnosti, koja iziskuje rad na sebi i na ulozi. Neprestano vodeći računa o činjenici da je tijelo “glavni medij [glume] i njezina glavna materijalna zapreka” (Roach 1981: 57) i nadovezujući se na poimanje senzibiliteta (fr. *sensibilité*) kao sile koja je inherentna svakom vitalnom tkivu, odnosno svakom tijelu koje nije truplo (Roach 2005: 173), a koja se po prirodi izražava u “povezanosti između nutarnjeg poriva i vanjskog djelovanja” (*ibid.*: 174), Diderot drži da puka urođenost osjećajnosti, koja je zajednička svima, ne može služiti kao razlikovno svojstvo velikog glumca odnosno glumice:

---

<sup>3</sup> U tiskanom je obliku objavljen tek 1830. godine.

Riječi bi se zloupotrebile, kad bismo tu sposobnost da se prikažu sve naravi, čak i zvjerske, nazvali osjećajnošću. Osjećajnost je, čini mi se, prema jedinom značenju koje se tom izrazu do danas pridavalo, ona sposobnost, koja je u vezi sa slabošću organa, koja je posljedica pokretljivosti ošita, živosti mašte, osjetljivosti živaca, koja je sklona tome da suosjeća, da dršće, da se divi, da se boji, da se zbunjuje, da plače, da gubi svijest, da pomaže, da bježi, da više, da gubi razum, da pretjerava, da prezire, da odbacuje i koja nema nikakve točne predodžbe o istini, o dobrom i o lijepom, te nagoni čovjeka, da bude nepravedan i lud. (Diderot 1958: 48)

Umjesto da se, predajući se urođenoj osjećajnosti, glumci i glumice odreknu nadzora nad svojom vanjštinom, Diderot od njih traži da razviju “sposobnost razdvajanja vanjskih gesta i izraza od njihova uobičajenog emotivnog sadržaja” (Roach 2005: 174), odnosno da usavrše svoj dar za prevladavanje osjećajnosti.<sup>4</sup> Da bi mu takvo usavršavanje, za koje su nužni “proučavanje velikih uzora, upoznavanje ljudskog srca, društvena uglađenost, predani rad, iskustvo i glumačka navika” (Diderot 1958: 9), bilo moguće, Diderot traži da svatko tko želi postati glumcem odnosno glumicom “bude hladan i miran promatrač” (*ibid.*: 12), koji će s vremenom steći “sposobnost poznavanja i oponašanja svih naravi” (*ibid.*: 47), ali i sposobnost da se njegov “naročiti lik ne protivi nikada tuđim likovima, koje mora poprimiti” (*ibid.*: 46).

U pismima koja šalju jedno drugome Laclosovi Valmont i Merteuil nerijetko pripovijedaju o svojem radu, kako na onome što doživljavaju kao svoje autentično izvođačko sepstvo tako i na svojim društvenim ulogama.<sup>5</sup> Pismo 81, u kojem Merteuil Valmontu predstavlja načela svojeg društvenog djelovanja uz analeptički osvrt na rad na sebi koji joj omogućuje njihovu provedbu, pritom se ističe svojom teorijskom naravi i bliskošću glasa pripovjedačice glasu Prvoga u Diderotovu *Paradoksu o glumcu*. Poručivši Valmontu da čuva “svoje savjete i svoje strepnje

---

<sup>4</sup> Premda zadržava svijest o razlici između kazališnih i društvenih uloga, Diderot u *Paradoksu o glumcu* prepoznaje performativnost društvenog identiteta, pa su u njegovim očima sposobnosti potrebne za uspješnu kazališnu izvedbu nužne i za izvedbe u svakodnevici: “Ima tisuću mogućnosti prema jednoj, kad je osjećajnost isto tako štetna u društvu kao na pozornici. Evo dva zaljubljena muškarca, obojica treba da izjave ljubav. Koji će to bolje uraditi? Ja sigurno ne. Sjećam se, da sam se približio ljubljenoj osobi dršćući. Srce mi je lupalo, misli su mi se pobrkale, glas me je izdao, izopačio sam sve, što sam rekao; odgovarao sam ‘ne’, kad je trebalo odgovoriti ‘da’, počinio sam hiljadu nespretnosti, beskrajno mnogo gluposti. Bio sam smiješan od glave do pete, opazio sam to i postao sam još smješniji. Međutim je pred mojim očima neki veseo, lakomislen i zabavan suparnik vladao sobom i uživao u samom sebi, nije gubio nijednu priliku da hvali, i to umješno, te je zabavljao, imao je uspjeha i bio je sretan” (Diderot 1958: 39).

Razlike između Diderotova estetičkog odnosa prema kazališnoj ulozi i kazališne optike primijenjene na izvedbu društvenih uloga pokazat će se važnima u nastavku ovog rada.

<sup>5</sup> Dok pisma “naivnih” likova, pogotovo onih koji su u romantičnu odnosu, funkcioniraju kao replike u dramskom dijalogu u kojima je sve izvanjšteno, pisma likova koji “izvode”, napose onih koji su povezani odnosom uzajamnog povjerenja, otvaraju prostor za izgradnju romanesknih junaka: likova kojima je svojstven “nesklad između vanjštine i unutarnjosti, između mogućnosti i njezine realizacije” (Bahtin 2019: 602) i koji stječu “ideološku i jezičnu inicijativu” (*ibid.*: 604).

za one mahnite žene koje sebe nazivaju *osjećajnim*” (Laclos 2001: 179, kurziv u izvorniku), s kojima u svojim očima ne dijeli ništa, Merteuil ga odlučuje upoznati sa svojim načelima, zbog kojih može reći da je “svoje vlastito djelo” (*ibid.*: 180). Zatim se u najopsežnijoj eksternoj analepsi u romanu prisjeća svojeg izvođačkog odgoja, na kojem je počela raditi još dok je bila djevojčica, koja je “zbog toga svog položaja bila prisiljena na šutnju i nedjelovanje”, što je “iskoristila za promatranje i razmišljanje” (*ibid.*), ali i za uvježbavanje uspostave reza u kontinuitetu unutrašnjeg impulsa i vanjske radnje: “Kad bih osjetila tugu, vježbala sam lice kako bih dobila vedar, čak veseo izgled. U toj sam revnosti otišla tako daleko da sam si znala nanositi bol, a istodobno izražavati zadovoljstvo” (*ibid.*: 180–181). Nastavljajući kao po Diderotovu programu, počela je “obraćati pozornost na izraz lica i na značaj fizionomija drugih ljudi” (*ibid.*: 181), toliko da se u konačnici ne bi “zadovoljavala samo time da [je] ne mogu prozreti”, nego je i uživala u prilikama u kojima bi se “pokazivala u različitim ‘likovima’” (*ibid.*) vodeći se pritom uzorima u lektiri: “U romanima sam proučavala naše običaje, u filozofskim djelima naša mišljenja; čak sam u najstrožih moralista tražila ono što su zahtijevali od nas, pa sam tako doznala što smijemo raditi, što moramo misliti i kako nam valja izgledati” (*ibid.*: 183). Drugim riječima, Merteuil je prije početka *Opasnih veza* stekla sposobnosti velike glumice kakvom je zamišlja Diderot. Pismom 81, koje zauzima središnji položaj u strukturi romana, te se sposobnosti uspostavljaju kao paradigma prema kojoj se može odmjeravati uspješnost izvedbi u ostatku romana.

Dok se Merteuil u većem dijelu romana doima kao utjelovljenje te paradigme, Valmont predstavlja otklon prema osjećajnosti. Ta je opreka najizraženija u njihovu odnosu prema ulozi. Dok je izvedba racionalne glumice uvijek jednako uspješna jer se ona podvaja na izvođačicu i ulogu, čijom izvedbom vlada vodeći se unaprijed osmišljenim idealom, izvedba osjećajnog glumca nepouzdana je jer on ne izgrađuje postojan model uloge, nego pada pod vlast svojih osjećaja ili računa na njihovu pomoć:

Ono što me učvršćuje u mome mišljenju, to je neujednačenost glumaca, koji glume srcem. Ne očekujte od njih nikakvu izjednačenost; njihova je gluma naizmjenice snažna i slaba, vruća i hladna, beznačajna i uzvišena. Oni će sutra loše glumiti ono, u čemu su danas bili odlični, a naprotiv, oni će biti odlični na onome mjestu, gdje su dan prije pogriješili. Nasuprot tome, glumac, koji glumi razumom, proučavajući ljudsku prirodu, stalno oponašajući neki idealni uzor, glumi po zamisli, po sjećanju, bit će uvijek jedinstven, uvijek isti u svim predstavama, uvijek jednako odličan. (Diderot 1958: 13)

Ta se razlika jasno ogleda u Valmontovu ponašanju s vikontesom De M... i gospođom De Tourvel, koje kao da daje izravan odgovor na Diderotovo pitanje hoće li ljubav bolje izjaviti osjećajan ili neosjećajan čovjek.<sup>6</sup> Premda Valmont u

---

<sup>6</sup> Vidi 4. fusnotu.

obama slučajevima nastupa u ulozi zavodnika, njegov odnos prema toj ulozi nije postojan. U avanturi s vikontesom De M... ostvaruje didroovski ideal "hladnokrvnosti koja omogućuje distancu između glumca i njegove uloge, odnosno samokontrolu koja jamči dobru i dosljednu izvedbu" (Knezevic 2013: 95): "Samo ja ostadoh hladnokrvan i iskoristih tu priliku pa podoh ugaziti svjetiljku koja je još gorjela i srušiti je na pod" (Laclos 2001: 153). Tu hladnokrvnost, međutim, gubi u prizorima s gospođom De Tourvel, o kojima naknadno pripovijeda stavljajući naglasak na osjećaje koji njime nastavljaju vladati i u trenutku iskaza, a koje ne razumije: "[U]pravo se večeras između gospođe de Tourvel i mene zbio prizor o kojemu ću Vam pripovijedati. Još sam malo uzbuđen zbog njega. S mukom pokušavam odgonetnuti dojam što ga je na mene ostavio" (*ibid.*: 231). Kako se njihov odnos razvija, intenzivni ga osjećaji sve više priječe u uspostavi distance između izvođačkog sepstva i uloge u samom trenutku izvedbe: "Izvukoh se iz njezina naručja i padoh joj pred noge da joj se zakunem na vječnu ljubav. I moram priznati da sam mislio ono što sam govorio" (*ibid.*: 304). Ta se njegova izvođačka slabost, doduše, nazire već i prije, u Pismu 21, u kojem opisuje prizor dobročinstva koji izvodi za Tourvelina slugu u nadi da će on svoju gospodaricu izvijestiti o njegovim vrlinama. Nakon opisa uspješne izvedbe povjerava se Merteuil: "Priznat ću svoju slabost: oči mi se orose suzama i osjetih u sebi neko nehوتيčno, slasno uzbuđenje" (*ibid.*: 53), pa nastavlja: "usred stalnog blagoslivljanja te obitelji bio sam nekako sličan junaku kakve drame u završnom prizoru" (*ibid.*: 54). Sebe vidi, dakle, kao ulogu, a ne kao izvođača. Merteuil, s druge strane, u pripovijedanju sličnih prizora naglašava razliku između sebe i različitih uloga koje izvodi: "Zamišljala sam svoga viteza kao kakva sultana usred harema u kojem igram ulogu sad ove, sad one ljubimice" (*ibid.*: 36). Izvođačko sepstvo kod nje se ne stapa s ulogom; ona tijekom izvedbe zadržava dvostruku svijest.

Najbolji su pokazatelj posljedica koje ta razlika u pristupu ulozi ima na izvedbu suze, odnosno Valmontov potpun nedostatak vlasti nad njima (usp. Dunn 1984: 44), kojem se suprotstavlja Merteuilina uzorita samokontrola. Poput suza osjećajnog čovjeka prema Diderotu Valmontove suze "naviru iz njegova srca" (1958: 19). Stoga ga ponekad iznenađuju kao automatska posljedica nenamjernih osjećaja: "Zatim [Tourvel] brizne u plač. Nasreću, bijah toliko ganut te i sam zaplakah i, uzevši ponovno njezine ruke, stadoh ih oblijevati suzama" (Laclos 2001: 58). Katkad pak ne zna kako bi ih prizvao: "Priznajem da sam, predajući se potpuno, računao na pomoć suza. Ali, bilo stoga što bijah slabo raspoložen ili možda samo stoga što sam se trudio na sve obraćati pažnju, nisam mogao zaplakati" (*ibid.*: 300). S druge strane, Merteuiline suze, poput suza Diderotova velikog glumca, "teku iz [njezina] mozga" (1958: 19). Navodeći stih iz Voltaireove tragedije – "Zairo, vi plačete!" – Diderot objašnjava da glumac "zna točan čas, kad izvući svoju maramicu, i kad će suze poteći" (*ibid.*: 18). Isto vrijedi za Merteuil koja, pripovijedajući o uspješnu dozivanju suza u situaciji u kojoj nije osjećala ništa, čak priziva istu tragičku referencu: "Pokušao je sve i sva: žalostiti se, ljutiti se i govoriti mi da ne-

mam ljubavi. Možete misliti koliko me je to sve dirnulo! Ali želeći mu zadati odlučan udarac, pozvah u pomoć suze. To je bilo upravo ono: *Zairo, vi plačete*” (Laclos 2011: 198, kurziv u izvorniku). Čini se, dakle, da je Valmont primjer osrednjeg glumca, dok je Merteuil utjelovljenje Diderotove velike glumice.

Međutim, Laclosov roman nipošto nije puka književna ilustracija teorijskih načela. Junaci *Opasnih veza*, prije svega markiza De Merteuil, na vidjelo iznose proturječja koja su inherentna predodžbama o izvedbi u *Paradoksu o glumcu*: s jedne strane, komplicirajući njihove rodne pretpostavke; s druge strane, podrivajući njihove racionalističke temelje. Osjećajnost, koju Diderot negativno vrednuje, u *Paradoksu o glumcu* kodira se kao feminino svojstvo, koje je usko povezano s predodžbom o izvjesnoj tjelesnosti:

Pogledajte žene; one nas sigurno nadmašuju, i te kako, u osjećajnosti: koje li razlike između njih i nas u časovima strasti! Ali koliko mi za njima zaostajemo, kada daju sebi maha, toliko one zaostaju za nama, kad oponašaju. Osjećajnost je uvijek u vezi sa slabim tjelesnim ustrojstvom. (1958: 16)

Premda kao ideal razboritosti u izvedbi izdvaja Claironovu, ono čemu se Diderot najviše divi kod glumica njihova je maskulina sposobnost da potisnu svoju feminitet (Knezevic 2013: 111–112). Druga važna odlika Diderotove glumice odnosno glumca, njegova promatračka sposobnost, također je obilježena kao maskulina; Kristina Straub pokazuje kako se upravo u osamnaestostoljetnom diskursu o glumi naturaliziraju “rodno kodirane figure muškog gledatelja [engl. *spectator*] i ženskog predmeta pogleda [engl. *spectacle*]” (1992: 19). Svaka je uspješna glumica, dakle, androgina figura: uspijeva zato što prevladava svoju osjećajnost i nastavlja vladati njome podvrgavajući se nadzoru svojeg maskulinog izvođačkog sepstva. Isto vrijedi za Merteuil.

Međutim, dok se u kazališnoj izvedbi takva androginitet, čiji su ulozi prvenstveno estetski, pozitivno vrednuje, u izvedbama u svakodnevnici, u kojima za sobom povlači političke uloge, izaziva skandal. Valmontov (muški) libertinizam, koji se, poput Don Juanova, osigurava “histrionskom mimikrijom odanosti (ženskoj) precioznoj viziji galantnosti” (Čale Feldman 2008: 356), za sobom ne povlači društvenu kaznu unatoč raširenoj svijesti o zijevu između njegova izvođačkog sepstva i uloga koje igra. Gospođa De Volanges, koja najizravnije optužuje Valmonta da je “okrutan i zao” (Laclos 2001: 31), priznaje da ga svejedno prima u svoje društvo jer ga svuda primaju: “[m]eđu tisućama nedosljednosti što vladaju društvom, to je samo jedna više” (*ibid.*: 73). Međutim, zapravo uopće nije riječ o nedosljednosti. Valmontova himbenost zaziva moralni prijekor, no njegova izvedba ni na koji način ne remeti društveni poredak: njegovo “autentično” izvođačko sepstvo u skladu je s njegovim društvenim rodom, a isto vrijedi i za uloge koje igra. S druge strane, činjenica da u pozadini Merteuilinih društvenih uloga stoji maskulino “autentično” sepstvo taj poredak uznemiruje u mnogo većoj mjeri jer podriva rodni esencijalizam iznoseći na vidjelo činjenicu da je i sam rod iz-

vedba. Merteuil glave ne dolazi samo Pismo 85, u kojem pripovijeda o tome kako je izigrala Prévana, nego i Pismo 81, u kojem razlaže maskuline sposobnosti<sup>7</sup> zbog kojih je to mogla postići, a koje je zapravo razvila zbog položaja koji joj se u društvu nametao kao djevojčici.

Činjenica da raskorak između Merteuilina “autentičnog” sepstva i uloga koje igra izlazi na vidjelo kad ta junakinja, čija izvođačka načela uključuju “i to da nikad ne piše [...]” (*ibid.*: 184), izgubi vlast nad dvama pismima podriva racionalističke temelje didroovske paradigme i Merteuil kao njezina utjelovljenja jer ukazuje na nemogućnost potpune vlasti nad sobom, koja uvijek već znači nemogućnost potpune vlasti nad izvedbom. Merteuil, kao izvođačicu koja je naizgled “potpuno uspješna” (Dunn 1984: 41), pritom glave dolazi napuštanje performativnog shvaćanja jezika. Kao u Molièreovu *Don Juanu* kako ga vidi Shoshana Felman (1993), u Laclosovim *Opasnim vezama* suprotstavljaju se spoznajno ili konstativno i performativno shvaćanje jezika. S jedne strane, “[p]rema spoznajnom shvaćanju, a to je shvaćanje Don Juanovih protivnika, odnosno žrtava, jezik je instrument prenošenja *istine*, odnosno instrument znanja, *spoznavanja* zbilje” (Felman 1993: 22); drugim riječima, “bit iskaza je da odgovara ili ne odgovara svome zbiljskom referentu, odnosno da bude istinit ili lažan” (*ibid.*). S druge strane, Don Juan ne pristaje uz takvo shvaćanje jezika:

Reći, to za njega ni u kom smislu ne znači znati ili spoznati nego *činiti*: djelovati na sugovornika, promijeniti situaciju i odnose snaga u njoj. Performativan, a ne informativan, jezik je za njega polje uživanja, a ne spoznaje: kao takav, nije podložan istini ili laži, nego prije, vrlo egzaktno, sretnom ili nesretnom ishodu, *uspjehu* ili *neuspjehu* (*felicity/infelicity*). (*ibid.*: 23, kurziv u izvorniku)

Ista se opreka u *Opasnim vezama* naizgled može uspostaviti između “naivnih” likova i izvođačkog dvojca, Valmonta i Merteuil. Tomu svakako u prilog govore pisma kojima započinje roman. U prvome Cecilija piše svojoj prijateljici Sofiji: “Vidiš, dobra moja prijateljice, da sam održala riječ i da mi briga kako ću se što bolje urediti i nakititi ne oduzima sve vrijeme” (Laclos 2001: 15). Umjesto da obećava – poput Don Juana koji svoja obećanja, koja na koncu uvijek gazi, iskorištava da bi proizveo “referencijsku iluziju pomoću iskaza koji je – par

---

<sup>7</sup> Zanimljivo je pritom primijetiti da te “sposobnosti kojim velik dio političara duguje svoj glas” (Laclos 2001: 181) u epizodi s Prévonom, ali i u ostatku romana, ne koristi u prostorima koje Diderot prepoznaje kao primjere društvenih pozornica – u skupštini, u sudnici ili na dvoru (1958: 85) – nego u salonima i spavaćim sobama. Drugim riječima, Merteuilinu pozornicu ne čine javni prostori koji se konvencionalno kodiraju kao maskulini i prepoznaju kao poprište politike, nego feminina privatna sfera koja se konvencionalno povezuje s osobnim, a ne političkim. Unatoč tomu uloji Merteuilinih izvedbi nisu ni (isključivo) estetski, kao što je to slučaj s Diderotovim glumcima i glumicama, ni (isključivo) osobni, kao što je to slučaj s Valmontom, nego uvijek (i) izričito (rodno)politički: ona je “rođena da sveti svoj spol i kroti [Valmontov]” (Laclos 2001: 179).

excellance – autoreferencijalan” (Felman 1993: 26, kurziv u izvorniku) – Cecilija svojim iskazom ispunjava obećanje i upućuje na istinitost tog ispunjenja naglašavajući kako mu se može posvetiti nauštrb ulaganja u “kostimografske” pripreme za društvenu izvedbu. U drugome pak pismu Merteuil Valmontu izdaje nalog i iskazuje želju da režira njegovu društvenu izvedbu: “Vratite se, dragi moj vikonte, vratite se (...) Odmah krenite na put; trebam Vas. Pala mi je na pamet krasna misao i želim je upravo Vama povjeriti da je izvedete” (Laclos 2001: 17). Kad taj izravni nagovor ne uspije zbog Valmontove zaokupljenosti Tourvel, Merteuil mu prvi put opsežno pripovijeda o svojoj izvedbi uloge ljubavnice ističući kako je njome uspješno polučila promjenu ljubavnikova odnosa prema sebi: “Možete misliti kako su djelovale te osjećajne riječi. Sretni me vitez podigne, i moj oprost bi zapečaćen na onom istom otomanu na kojem smo Vi i ja tako veselo i na isti način zapečatili naš vječni raskid” (*ibid.*: 35). Samim tim pripovijedanjem pak postiže sretnu promjenu Valmontova odnosa prema sebi i svojem naumu:

Kad sam čitao Vaše pismo i opširan opis onoga čarobnog dana, dvadeset me puta spopala želja da nađem kakvu izliku pa da poletim pred Vaše noge te Vas zamolim da se meni u prilog iznevjerite svomu vitez, koji ionako ne zaslužuje svoju sreću. Znete li da ste me učinili ljubomornim na njega? Što mi to govorite o vječnom raskidu? Odričem se one prisege koju smo izrekli u bunilu: ne bismo bili dostojni što smo je položili kada bismo je se morali držati. (*ibid.*: 42)

Ne samo da svojim pismom djeluje na Valmonta postižući sretan ishod, odnosno narušavajući njegovu zaokupljenost Tourvel nego poput Don Juana, koji “poučava druge, žrtve svoga zavođenja, da same prestupe granice i da najprije prekrše vlastita obećanja” (Felman 1993: 35), Merteuil potiče Valmonta da se odrekne prisege – da poželi pogaziti obećanje o njihovu vječnom raskidu.

Međutim, izražavajući želju da pogazi to obećanje, Valmont od Merteuil zapravo traži jednostrano obećanje braka:

Slušajte, lijepa moja prijateljice, dokle god živite s više njih, nisam ni najmanje ljubomoran: tada u Vašim ljubavnicima vidim samo Aleksandrove nasljednike, nesposobne međusobno očuvati carstvo kojim sam ja vladao. Ali da se potpuno predate jednome od njih, da postoji još jedan čovjek tako sretan kao ja – to ne bih podnio. Nemojte misliti da to sada podnosim. Ili mene opet uzmite ili bar uzmite nekoga drugoga, a nemojte iz svojeglava hira iznevjeravati neoskvrnjivo prijateljstvo na koje smo se zakleli. (Laclos 2001: 42)

Za sebe kod Merteuil traži ekskluzivnost, ne nudeći joj je zauzvrat, pa njoj preostaje pokušati afirmirati donžuanovski “princip vječne zamjenjivosti” (Felman 1993: 31): “Čim budete imali svoju lijepu bogomoljku i čim mi uzmognete pružiti o tome dokaz, dođite, i ja sam Vaša. (...) Ovim sporazumom ja ću s jedne strane postati nagrada umjesto da budem utjeha, i ta mi se misao više sviđa. S druge strane, Vaš će uspjeh zbog toga biti zamamniji jer će i on postati sredstvo za nevje-

ru” (Laclos 2001: 50).<sup>8</sup> Kad se pokaže da Valmont nije spreman iznevjeriti Tourvel pod njezinim uvjetima i da joj daje prednost, Merteuil ga još jednom podučava raskidu: u Pismu 141. iznosi pripovijest o nekom svojem poznaniku koji je ispao smiješan jer nije znao kad prekinuti s ljubavnicom te u nju kao citat umeće pismo u kojem se nabrajaju razlozi za raskid, koje prati refren “nisam ja tome kriv” (Laclos 2001: 337), navodeći da je riječ o tekstu koji je za tog poznanika sastavila njegova prijateljica. Valmont, koji se narcistički identificira s likom Merteuilina poznanika, tom citatu pristupa kao sredstvu prenošenja istine u koju želi uvjeriti Merteuil, odnosno kao sredstvu izražavanja libertinskog *ja*, koje želi predstaviti – ili koje doživljava – kao svoje autentično sepstvo u podlozi uloge zaljubljena čovjeka koju je, tvrdi, primoran igrati.<sup>9</sup> Stoga to pismo jednostavno prepisuje i šalje Tourvel. Za Merteuil je pak informativnost odnosno komunikativnost sekundarna funkcija tog pisma; ona uživa u njegovim učincima neovisno o podudarnosti iskaza koji se prenosi njime sa zbiljskim referentom, odnosno neovisno o odnosu tog iskaza s *vouloir-dire* autora iskaza, tko god to bio:

Iskreno priznajem da mi ta pobjeda laska više nego sve one što sam ih dosad dobila. Možda ćete pomisliti da visoko cijenim tu ženu koju sam prije tako malo poštovala. Nipošto, ali me veseli što tu pobjedu nisam iznijela nad njom već nad Vama: to je ono najzgodnije i uistinu sjajno.

Jest, vikonte, Vi ste veoma voljeli gospođu de Tourvel, čak je i sada volite; ludo je volite, ali ste je hrabro žrtvovali jer je mene zabavljalo da Vas ismijavam zbog toga. Žrtvovali biste ih i tisuću samo da ne podnosite porugu. Kamo nas sve ne vodi taština! ( *ibid.*: 343)

Kao kad je riječ o izvedbi društvenih uloga, prvotna opreka između “naivnih” likova i izvođačkog dvojca ponavlja se u opreci između Valmonta i Merteuil.

Međutim, ni Merteuil ne odolijeva želji da se jezikom posluži kao sredstvom izražavanja onoga što doživljava kao svoje “autentično” sepstvo, koje poistovjećuje sa samoprisutnom sviješću, i da obrani svoj povrijeđeni ponos. Merteuil, koja je za Eleno Russo “najistaknutija libertinska figura u *Opasnim vezama*” (1997: 388), s ostalim takvim figurama dijeli uvjerenje “da je rijetkim emancipiranim pojedincima poput (...) nje moguće osloboditi se spona koje sputavaju sve ostale i odbaciti utjecaj sredine pukom snagom volje” (*ibid.*: 391) oslanjajući se na sakri-

---

<sup>8</sup> Međutim, koliko god pristajala uz libertinsko načelo davanja prednosti optjecaju pred robom, Merteuil u patrijarhalnom sustavu zbog svojeg roda u odnosu na Valmonta može zauzeti samo položaj robe (Deneys 1991).

<sup>9</sup> Refren “nisam ja tome kriv” zapravo se preuzima iz Valmontova Pisma 138, u kojem se ne navodi kao izlika za raskid odnosa, nego kao izlika za njegov nastavak: “ne, nisam zaljubljen, a nije moja krivnja što me prilike prisiljavaju na ulogu zaljubljena čovjeka” (Laclos 2001: 330). U izvorniku refren glasi “ce n'est pas ma faute”, a navod iz Pisma 138: “non, je ne suis point amoureux; et ce n'est pas ma faute, si les circonstances me forcent d'en jouer le rôle” (Laclos 1952: 370, kurziv dodan).

veno sepstvo “kao preddruštveno, netaknuto jezikom pristojnosti i utjecajem uvriježenih vjerovanja” (*ibid.*: 387), u čemu Russo prepoznaje nostalgiju za “kartezijanskim izjednačivanjem sepstva s autonomnom voljom i umom” (1997: 390). Ulozi te libertinske emancipacije za Merteuil pritom su prvenstveno rodnopolitički; vjeruje da se radom na svojem “autentičnom” izvođačkom sepstvu oslobodila spona koje sputavaju ostale žene i da se može osloniti na njega kako bi se uspješnom izvedbom zaštitila od društvenih sankcija. Stoga, kad Valmont u Pismu 79. ispriповijeda Prévanov najslavniji podvig, koji je završio njegovim prijateljstvom s muškarcima čije je ljubavnice zaveo, a koji su ih onda napustili i izvrgnuli javnoj osudi, te preporuči Merteuil da njegovo “razumno prijateljstvo bude katkada vođom [njezinih] užitaka” (Laclos 2001: 175) poručujući joj da je ipak ljubi *kao da* je razumna, Merteuil Pismom 81, i potkrepom načela iznesenih u njemu primjerom u Pismu 85, staje u obranu svoje razboritosti, ali i svoje posebnosti u odnosu na ostale žene, ispravljajući neizravnu karakterizaciju koja nije u skladu s njezinim samopoimanjem: “Ali tvrditi da uz toliki trud nisam postigla nikakve koristi, da pristajem – nakon što sam se svojim napornim radom toliko uzdigla iznad drugih žena – gmizati poput njih između neopreznosti i plašljivosti, a osobito da se mogu toliko bojati nekog muškarca te vidim spas samo u bijegu od njega?!” (*ibid.*: 186). Međutim, ta pisma, u kojima reakcija na povredu odnosi prevagu nad načelima, razotkrivaju neodrživost kartezijanskog ideala koji je predmet libertinske nostalgije i s kojim se Merteuil identificira potvrđujući ono što Felman u svojem čitanju *Don Juana* pokazuje razmatrajući govorne činove kao nužno *tjelesne* činove: “Govorni čin ‘govori’ više nego što ikad može namjeravati ili znati” (Butler 2003: 114) jer, “[k]ad tijelo govori, iznevjerava tvrdnje koje se iznose u ime svijesti” (*ibid.*: 115). Nastojeći se predstaviti kao potpuno racionalna, Merteuil uprizoruje svoju iracionalnost. Premda u romanu gubitak vlasti nad pismima odnosno nad jezikom naizgled vodi do gubitka vlasti nad tijelom u vidu Merteuilina lica unakažena boginjama, zbog kojih gubi i oko, nemogućnost vlasti nad tijelom – koje “znači ono što je neintencionalno, ono što se *ne* pripušta u domenu ‘intencije’, primarne čežnje, nesvjesno i njegove ciljeve” (*ibid.*: 119, kurziv u izvorniku) – uvijek već znači nemogućnost vlasti nad jezikom odnosno izvedbom. Stoga tvrdnja da je Merteuil “po mjerilima svojeg vlastitog sustava savršena” (Brooks 1969: 208), zbog čega je potrebno rješenje “*deus ex machina* u obliku boginja da bi podlegla” (*ibid.*), nije održiva.

Premda bi se Merteuilin romaneskni kraj mogao otpisati kao ustupak konvenciji poetske pravde, vrijedi razmotriti kako se ta konvencija konkretizira. Merteuilina propast započinje kad Danceny Pisma 81. i 85. pusti u javni optjecaj: “Mislio sam, osim toga, da činimo uslugu društvu *raskrinkavajući* tako opasnu ženu kao što je gospođa de Merteuil” (Laclos 2001: 383, kurziv dodan). Kazna – odnosno kazne – koje sustižu Merteuil odgovaraju njezinu statusu glumice opasne za društvo koji se naglašava činjenicom da, opravdavajući svoj postupak pred gospođom Rosemonde kao predstavnicom društva, Danceny poseže za kazališnom

metaforom. Nakon što njezina pisma, a time i njezino “autentično” sepstvo, postanu javna, Merteuil društvo izopćuje, i to u kazalištu. Tu društvenu kaznu prati tjelesna, koja nije ništa manje politična – a ni manje povezana s Merteuilinim statusom glumice: obolijeva od boginja i preživljava uz ožiljke na licu i gubitak oka.<sup>10</sup> Gospođa De Volanges ponavlja komentar članova društva koji njezinu nesreću tumače kao “da ju je bolest izokrenula, pa joj je sada duša na licu” (Laclos 2001: 394). Prebolijevajući boginje, Merteuil je, dakle, kažnjena za dvije najvažnije izvođačke sposobnosti: dok je izvanjštenje unutrašnjosti kazna za podvajanje na “autentično” izvođačko sepstvo i ulogu, gubitak oka sankcija je za promatračke sposobnosti. Ako je njezina duša zaista na njezinu licu, Merteuil poput osrednjeg glumca više ne može odvojiti svoje sepstvo od uloge, koju bez promatračkih sposobnosti uopće ne može ni izgraditi. Međutim, budući da je sposobnost prevladavanja kontinuiteta između unutrašnjosti i vanjštine, kao i promatračka sposobnost, kodirana kao maskulina, konkretizacijom poetske pravde u Merteuilinu slučaju obuhvaća se i njezin krimen rodne subverzije: jednom kad postane “prava nakaza” (*ibid.*), Merteuil gubi i ono što ju je činilo predmetom pogleda. Činjenica da nije zakinuta samo za svoju maskulinu sposobnost promatranja, nego i za mogućnost da bude feminini predmet promatranja kazna je za njezin androgini položaj koji joj je dopuštao da čini oboje. Povrh toga, ta je kazna podsjetnik na tijelo kao ono od čega nijedna izvedba ne može pobjeći.<sup>11</sup>

Osluškiivanje odjeka osamnaestostoljetnih predodžbi o glumi u Laclosovim *Opasnim vezama* ne dopušta nam, dakle, samo da ponudimo nove interpretacije tog romana, nego i da preispitamo pretpostavke na kojima te predodžbe počivaju. S jedne strane, posežući za Diderotovim *Paradoksom o glumcu*, možemo ukazati na važne razlike između dviju libertinskih figura u Laclosovu romanu koje se često previđaju: dok se Merteuil izdvaja kao velika glumica koja utjelovljuje didroovsku paradigmu razumna vladanja sobom i ulogom, Valmont je zbog svoje osjećajnosti osuđen na osrednjost. S druge strane, razmatrajući Merteuil kao književnu figuraciju predodžbi o idealnoj izvedbi koje se iznose u *Paradoksu o glumcu*, možemo uvidjeti proturječja koja su inherentna tom idealu i koja ga podrivaju. Merteuil tako

---

<sup>10</sup> Kao što, raspravljajući o libertinskom romanu, ističe Nancy K. Miller, “čak i kad su žene seksualni subjekti i kad same zavode, ne mogu pobjeći pravilu posljedice” (1998: 18), a “pitanje posljedice pitanje je utjelovljenja” (*ibid.*: 19). Kao što će se pokazati, tjelesne posljedice koje snosi Merteuil kažnjavaju je kao glumicu.

<sup>11</sup> Međutim, poput Molièreova *Don Juana*, koji ima tri raspleta – “Don Juanovo obraćanje na društveni kodeks religije; Don Juanovu smrt u ruci kipa; pojavljivanje Sganarellea koji se žali na neplaćeni posao” (Felman 1993: 44) – *Opasne veze* ne završavaju ni Merteuilinim izopćenjem iz institucije društvenosti ni njezinim tjelesnim unakazivanjem, nego – poput *Don Juana* – dugom koji junakinja ostavlja za sobom: “Taj je odlazak odjeknuo strašnije nego sve ostalo zato što je sa sobom odnijela glavninu svojih skupocjenih dijamanta, koji su trebali ući u ostavštinu njezina muža, svoju srebrninu i nakit – ukratko, sve što je mogla, a za sobom je ostavila oko 50.000 funti duga. Pravi pravcati stečaj!” (Laclos 2001: 395). Posljedice Merteuilina pada nisu samo osobne, one su društvene.

na vidjelo iznosi rodnu kodiranost didroovske paradigme i rodnopolitičke posljedice koje ona ima za izvedbe u svakodnevici, ali i neodrživost racionalističkih pretpostavki na kojima ta paradigma počiva.

## LITERATURA

- Bahtin, Mihail M. 2019. *Teorija romana*. Prev. Ivo Alebić i Danijela Lugarić Vukas. Zagreb: Edicije Božičević.
- Brooks, Peter. 1969. *The Novels of Worldliness, Crebillon, Marivaux, Laclos, and Stendhal*. Princeton: Princeton University Press.
- Butler, Judith. 2003. Afterword. U: *The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J. L. Austin or Seduction in Two Languages*: 113–123. Prev. Catherine Porter. Stanford: Stanford University Press.
- Camargo, Sandra. 1996. Face Value and the Value of Face in *Les liaisons dangereuses*: The Rhetoric of Form and the Critic's Seduction. *The Journal of Narrative Technique* 26, 3: 228–248.
- Carlson, Marvin. 1993. *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Ithaca – London: Cornell University Press.
- Čale Feldman, Lada. 2008. Don Juan, galantnost, libertinizam: od muškog prototipa do njegove ženske inverzije (Molière i Marivaux). U: *Poslanje filologa: zbornik radova povodom 70. rođendana Mirka Tomasovića*: 345–371. Ur. Tomislav Bogdan i Cvijeta Pavlović. Zagreb: FF Press.
- Deneys, Anne. 1991. The Political Economy of the Body in the *Liaisons dangereuses* of Choderlos de Laclos. U: *Eroticism and the Body Politic*: 41–62. Ur. Lynn Hunt. Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press.
- Diderot, Denis. 1958. *Paradoks o glumcu*. Prev. Ivana Batušić. Zagreb: Zora.
- Dunn, Susan. 1984. Valmont, Actor and Spectator. *The French Review* 58, 1: 41–47.
- Felman, Shoshana. 1993. *Skandal tijela u govoru: Don Juan s Austinom ili zavođenje na dva jezika*. Prev. Gordana Popović. Zagreb: Naklada MD.
- Goscilo, Helena. 1986. Tostoy, Laclos and the Libertine. *Modern Language Review* 81, 2: 398–414.
- Knezevic, Nancy R. W. 2013. *This Woman I Play: The Pleasure (and Talent) of Theatricality in Laclos, Diderot and Rousseau*. Neobjavljena doktorska disertacija.
- Laclos, Choderlos de. 1952. *Les liaisons dangereuses*. Pariz: Librairie Gallimard.
- Laclos, Choderlos de. 2001. *Opasne veze ili pisma sabrana u jednom društvu i objavljena za pouku drugima*. Prev. Dane Smičiklas. Zagreb: Školska knjiga.
- Macarthur, Elizabeth J. 1989. Trading genres: Epistolarity and Theatricality in *Britannicus* and *Les liaisons dangereuses*. *Yale French Studies* 76: 243–264.
- Miller, Nancy K. 1998. Libertinage and Feminism. *Yale French Studies* 94: 17–28.
- Roach, Joseph R. 1981. Diderot and the Actor's Machine. *Theatre Survey* 22, 1: 51–68.
- Roach, Joseph R. 2005. *Strasti glume: studije o znanosti glume*. Prev. Marijana Javornik Čubrić. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.
- Russo, Elena. 1997. Sociability, Cartesianism, and Nostalgia in Libertine Discourse. *Eighteenth-Century Studies* 30, 4: 383–400.
- Straub, Kristina. 1992. *Sexual Suspects: Eighteenth-Century Players and Sexual Ideology*. Princeton: Princeton University Press.

SUMMARY

PERFORMATIVITY AND THE BODY IN CHODERLOS DE LACLOS'S  
*DANGEROUS LIAISONS*

Two and a half centuries after its initial publication, Choderlos de Laclos's *Dangerous Liaisons* continue to attract attention, as evidenced by numerous film adaptations of the novel and even more abundant critical discussions. The latter tend to focus on the opposition between the libertine pair, the Vicomte de Valmont and the Marquise de Merteuil, and their victims. Typically, it is the former's awareness of performance as a means of controlling others that is seen as the key characteristic that unites them and sets them apart from others. However, emphasizing their unity and uniqueness, many fail to explore the differences in Valmont's and Merteuil's respective attitudes towards performance, while also reducing the exploration of performativity to an analysis of these two characters as literary illustrations of the *theatrum mundi* trope. This paper, on the other hand, focuses on an examination of the differences in Valmont's and Merteuil's attitudes towards performance, approaching these characters as discursive nodes at the intersection of eighteenth-century notions of acting and gender, in order to show how literary figurations of performance in the novel undermine them. Specifically, it demonstrates how the performances of the Marquise the Merteuil as a seemingly perfect actress, both on the level of the story and the level of the discourse, complicate the gender and gender-political propositions of the eighteenth-century notions of acting, and subvert their rationalist foundations.

Keywords: *Dangerous Liaisons*, Diderot, performance, the body, gender