

Светлана Рајичић–Перић
Крађујевац

ДА ЛИ ЈЕ ЛУДА МУДРА?

Рад се бави промишљањем бинарне и оксиморонске природе мудре луде у постмодерној књижевности на примеру романа Милорада Павића, Последња љубав у Цариграду. Луда је биће које је потврда археолошке природе постмодерне, она у себи носи двоструки теолошко-филозофски систем, хришћански и старогрчки, наслаге прошлости које творе савремени систем. Сама луда је противречна у себи, спаја некада неспојиве естетске категорије узвишеног и комичног, трагичног и ружног. Она је потврда данашњице као над-симулације а мудро нас као некада Дон Кихот и Хамлет пародијом води ка спознајама и слободама.

Кључне речи: андрогин, симулација, пародија, тело без органа, лудило, естетске категорије

*Нека нико се не вара: ако ко међу вама
мисли да је мудар на овоме свијетју
нека буде луд да буде мудар
(Коринћанима посланица прва, 3, 18)*

Увод

Инспирација нашег промишљања о природи и положају луде у књижевности овом приликом ће бити роман *Последња љубав у Цариграду* Милорада Павића, лудичко дело замишљено као древна игра картама, тарот, везана за умеће тумачења симбола и „читање“ будућности. Већ у предговору Павић нас упознаје са чињеницом да се ради о „тајном језику“ Хермеса, лопова и гласника богова, упућујући тако на крају божанске моћи тумачења будућности. У ту одвајкада недозвољену област покушаће да уђе читалац играјући се семиотичким читањем, тумачењем древних симбола, комбинујући различита отварања карата, компонујући тако изнова варијанте и откривајући тајне у мрежи хипертекста и унутар саме фабуле. Роман у себи садржи велику тајну и мале тајне. Велика тајна је тајна саме игре, тајна симболичког језика заједничке свести човека којом влада Луда; док су мале тајне велика Лудина тајна (тајна пола) и тајне на нивоу фабуле. Читалац истражитељ открива или бар покушава да их открије задовољавајући своју жеђ за слободом, своју зна-

тижељу и своју жељу за играњем. Тарот се дефинише као „средњо-вековна иконографија помешана с хришћанским симболима“ (Chavalier, Gheerbrant, 2003: 692) у којој је важно познавање симболике боја, начина отварања, значења симбола... Ствар додатно усложњава чињеница што је велика тајна Павићевог тарота закључана како савременим тако и олимпским кључем и филозофско-естетском мишљу древне Грчке. Састав односа у тароту је помичан, тако је, уосталом, са свим игривим структурама које да би биле такве морају бити децентриране. Знајући да та особина дозвољава највећу могућу гпкност у тумачењу, Павић конструише роман према мистичном значењу тарота које је схваћено као иницијастичко путовање кроз човекову спознају свог положаја у свету, путовање према мудрости (коју ће достизањем изгубити). Дао је то значење кроз причу о оцу и сину, Харалампију и Софронију, лику и сенци.

У овом шпилу улога Луде приписана је сину Опујићу, Софронију који осећа да нешто са њим као са људским бићем није у реду.

Оваква игрива структура је децентрирана, било да се ради о лику, полу, догађају, смислу. У игривом тексту се мора уништити јединствени центар, нестаје хијерархија предметности текста, оно што је у једном тренутку било центар, као нпр. лик оца Харалампија или мајке Параскеве, у другом тренутку се измешта на периферију. Једино је принцип Луде, „лудог деришта“ Софронија Опујића онај који обухвата све позиције. Он је у својој иницијацији, својој лудости, док стиче мистичну снагу и езотеричну мудрост онај који је у исти мах нулти, средишњи и последњи у Великој тајни. Значи, принцип Луде је над-принцип.

У обичном шпилу карата Луда је Џокер (енгл. Joker, шаљивција) који по својој вредности замењује све карте. Он је истовремено једнако вредан свима и више вредан и помаже на путу до победе у игри. Карташка игра је забава а у корену џокера је хумор, смех. Ликовно је џокер представљен као дворска луда, забављач с крупним укоченим осмехом и са капом у облику пале краљевске круне. Сам његов изглед упућује на смех јер је управо у крутости разлог смеха, том „лицу које се чини да се вечно смеје“ (Узелац, 1993: 123). У њему нема комичног јер оно често искључује хуморно које је по себи добродушно. Хартман ће рећи да комично често укључује иронију, сарказам, које чист хумор не трпи. (Узелац, 1993: 121).

Зато луда у књижевности обично јесте комична али није смешна. Обично луду у литератури дефинишу оксимороном „мудра луда“, μωρότατοί (грч. – мудра будала) што провоцира размишљање о њеној сложеној природи док је речничка одредница за значење

симбола луде „онај који пркоси свим нормама успеха и мишљења.“ (Chavalier, Gheerbrant, 2003: 362). Шта је то што оправдава њено име? Да ли је *nomen = omen*?

Уколико наше промишљање овог питања започнемо од јеванђеоске мисли апостола Павла, свесни податка да је у хришћанском систему божанска мудрост за људе лудост и обратно, да је „премудрост овога свијета лудост пред Богом“ (Коринћанима посланица прва, 3; 19) јасно је да није свеједно из ког референтног система сагледавамо Луду, људског-„земаљског“ или божанског-„небеског“. У сваком случају, и људи и Луда осећају да она нема само људску природу. Сама способност познавања будућности, рекосмо, прометејски је проклета али даје Луди ону црту божанског јер је „вештина прорицања неимарка пријатељства између богова и људи“ (Платон, 2002: 188d). Луда Софроније је хром на једну ногу што очигледно упућује на прасловенски митолошки свет и бога Дабога, оличеног у хипокористици хроми Даба, али и на хромог ковача Хефеста поменутог у предговору. Разроко је видео свет, из два угла, знао тајни живот и говор биљака, имао је слух за тајне ствари и чуо под земљу боље него други на земљи. Он носи „сенку Свете Мудрости“ (Павић, 2004: 150).

Он је мушко, које трага и проналази женско у себи и постаје трећи пол – несвојствен људском. Од смрти се није плашио, волео је своју будућност иако му је доносила смрт. Општио је са ђаволицом, Петром Алауп, кусао је туђе душе. Играјући се режима за себе дрско и смело каже да је „Бог Онај Који Јесте, а ја сам онај који нисам“ (Павић, 2004: 11) и тако себе приближава творцу. Иако његове способности пре упућују на хтонско биће, Луда може да се креће по вертикали коју је давно поставила људска цивилизацијска свест. На тој вертикали горњи крај је резервисан за ум, за Бога, за соларно, за светлост, за позитивне вредности, а доњи за безумље, за хтонско и лунарно, за невидело и негативна обележја. Иако му је доминантно станиште доњи крај он на свом иницијацијском путу успева да трагично досегне горњи, мудрост која ће га сурвати у наметнуто без-умље. Док је био у себи примереној позицији, из божанског система гледано, његова моћ да прозире власт на земљи и све појаве својствене људском систему презирући их, чинили су га мудрим пред Богом а лудим пред људима јер је и сама способност презрења божанска.

Када се приближио спознаји божанске мудрости људи су почели да му се смеју и да га гледају само као оруђе за остваривање својих жеља. Тако ће га погледати госпођа Растина, „само као по-

следњу препреку до постеље њеног сина Арсенија Калоперовића“ (Павић, 2004: 160).

Луда и тело

„Лудо дериште“, „млад и луд“ Софроније Опујић носи у себи од малих ногу скривену једну велику *шајну* која је везана за осећање да нешто са њим као људским бићем није у реду. Он је носи као камен под језиком и као велики бол у грудима. То је мала тајна која буди велики бол. А шта то са њим није у реду? За њега мушкарци у његовом пуку у шали кажу да је као женско јер може увек, док је његов једанаести прст увек стајао усправно и бројао звезде. Кажу, лудачи се. То што је осећао у себи јесте присуство супротног пола, женског пола који увек тражи задовољење за себе. Зато он од Папинице тражи и женски део приче. Тај спој мушког и женског пола он доживљава као срамоту, тајну која изазива бол јер свет је у садашњости научен на строгу поделу полова и по њој функционише. По Фуковим речима „наше је доба било зачетник полних разнородности“ (Фуко, 1978: 37), а он као трећи пол може у том добу да буде само другачији и несрећан. Његов пар, његова љубав ће, наравно, бити особа која је иста као и он, госпођа оба пола – трећа ципела, Јерисена Тенецки, андрогин, трећи пол. Она га ослобађа тајне и узима му један пол и то мушки, оличен у војничком позиву. Једанаести прст се тада спушта и он остаје заробљен у женском полу. Такав јој више није интересантан док она више не мирише на брескве (топос љубавног заноса) због одузимања пола који су доживели. Ни једно ни друго више нису трећи пол и више се не препознају.

Њихов пут представља пад из прошлог у данашње друштвено доживљавање пола. Луда је у расцепу између две концепције ероса, платоновске о којој се говори у *Гозби* када се говори о *андрогину* и Фројдовске, савремене, која истиче либидо као насилног и вулгарног носиоца сексуалности. Платон ће рећи да „некадашња наша природа није била иста каква је сада него друкчија. Испрва су била три људска рода, не као сада само два, тј. мушки и женски, него је био још и трећи који је припадао и једноме и другоме роду и од кога је данас још само име остало, а њега сама је нестало: мушко-женски (андрогини) род, наиме, био је тада једно и по лику и по имену, састављен од оба рода, и мушког и женског, а сада није ништа до само име које се надева за поругу“ (Платон, 2002: 189d). Били су од сунца (мушки), земље (женски) и месеца (оба) и били су страшни снагом и јачином и имали су крупне мисли и ударили су на богове.

То је моћ андрогина и зато је раздвојен на два пола и осуђен да свака половина вечно чезне за другом половином.

Софроније је заокупљен својом чежњом за Другим, постаје *dégénere supérieur* – виши изрод, истовремено *ероџоман*, доживљава да се не препознаје, јер оно што је било природно изокреће се у девијантност те он постаје телесно маргинализован. Сексуалност је некада била воља за знањем, а данас је инструмент у рукама воље за моћ. Његова андрогиност, данас изопштена од стране моралних чистунаца а уздизана од стране Gender studies само је сенка ове некадашње моћне андрогиности, само њена идеја о моћи коју даје самом андрогину, само комадић који држава даје као наводно ослобађање појединцу а у ствари га утамничавача тиме што мора да крије *шајну* о својој различитости.

Када изговори своју заветну жељу, своју велику тајну о трећем полу, о скарадности о којој се ћути, њему се „прашта“. Фуко ће рећи да је „пол Грцима служио као средство за посвећивање у знања. За нас истина и пол се спајају у *признању*: преко обавезног и исцрпног цеђења неке личне тајне. Признање је тада говорни обред који доводи до суштаствених измена у онога који га је изговорио“ (Фуко, 1978: 58). Тада Софроније откривајући једну истину, у ствари је скрива, обавија је велом друштвено обавезног ћутања доводећи у везу цркву и државу. Откривањем свог тајног пола – он га скрива и буди у себи велики бол. Како нова уметност по Лиотаровом мишљењу, као део новог времена, чини видљивим само тако што у ствари забрањује да се види, и ствара ужитак само тако да изазива бол тако луда заправо чини део стварности без своје воље, одупирући јој се само је потврђује својом судбином.

Његова жеља се остваривала далеко од њега. Вероватно је неки систем злоупотребио за надзирање. Свесни смо злоупотребе хомосексуализма у политичке сврхе (а хомосексуализам је, како рече Фуко, само унутрашња андрогинија). Жеља му се негде далеко, у опште сврхе, остваривала, али му је Јерисенина љубав одузета јер је она желела оба: и мушки пол због детета и трећи пол због себе.

Страховао је тада Софроније, од те божанске милости чије је знаке осећао да путују као вихори, осетио је да му нешто лакну на души, да му се двоструки знак Ваге мења у једнорогу Шкорпију, да све што суштински постоји постаде му туђе, а све што није и не постоји постаде му јасно и блиско. То само значи да је остао заробљен у тренутку садашњем, док се његова „чула посувратише и преусмерише из подземља ка свемиру.“ (Павић, 2004: 159). Од хтонског бића окренуо се на соларно Јововски помисливши

да „Бог своје љубимце награђује највећом срећом и највећом несрећом у исти мах“ (Павић, 2004: 159). Али је тиме склизнуо у опште људску позицију, трагично одвојену од бога, тако далеко од божанске мудрости. Постаде само поданик, али негде у дубинама бића искуствено свестан онога што је изнад људског, блиског богу, мудрости што је имала луда.

Ова заокупљеност идејом пола приближава луду медицинском лудаку, али маргинализација друштвено одбаченог лудака није преваходно телесна, већ умна и душевна.

С једне стране, луда потврђује тело које капитализам негира. Њен једанаести прст стално усправљен да броји звезде чини њену телесност упадљиво мушком. Она га истовремено одваја од његове природе али га сурово своди на потврду тела без органа, јер је тај прст немоћан да оплоди, значи да му је функција одузета. Луди остаје само још да жели да се оствари као право тело, а капиталиста ликује јер је то привидно привлачно тело само желећа машина. Луда у себи спаја две супротстављене творевине данашњице, никад у себи помирене, машина жели и стално ради а тело нема функцију да ту жељу задовољи. Пошто се „тело без органа своди на желећу производњу“ (Делез-Гатари, 1990: 12) онда Луди остаје да се јалово бави производњом (секса) и да тако потврђује ужасно постојање без-брачне машине. Капиталиста поново ликује.

Лудина жеља је везана и за њену парадоксално синтетичко/дисперзивну природу. Желећи да утоли своју глад и синтетички се објави у трећем полу она се под притиском владајуће силе овог времена распада на полове који желе да се самостално остваре јер су подједнако снажни (еманциповани) и одупиру се надзирању и, како они то доживљавају, обезличавају у андрогину, у трећем. Значи да она као таква не може да објави своју природу у овом времену. Тиме је њена жеља, велика тајна, незадовољена.

У том *процесу* сексуалне *игре*, који постаје сам себи циљ, сврха, произвођење процеса, стално настављање или, ако се жели да се господари, прво устаљивање процеса па његово нагло прекидање као доказ моћи онога ко га укида, настаје по речима Делеза и Гатарија, „вештачки схизофреничар, и у крајњем случају и душа и тело“ (Делез-Гатари, 1990: 7). Такав је случај и са другим играма. Овде са читањем, понуђеним као играње тарот карата. Тако је могуће про-извести и схизофреничара читача, крајње пожељну појаву у времену симулација. Такав ће служити да одржи симулацију у служби моћника.

Али луда као таква својим примером потврђује да је садашњост диктаторска, указује на злоупотребу проституције, на постојање људи машина, на производњу која је постала себи сврха, на свођење на желеће машине које остају незадовољене, заведене и у потрази за својим идентитетом, на људе као „жртве“ Објеката.

И у томе је њена откривалачка мудрост. Приказујући себе као огољену донкихотовски се бори против продуката садашњости попут себе саме. Води спознаји, не кроз смех, већ кроз пародирање саме себе.

Лудино време и простор: заведени у над-симулацији садашњости

Луда је производ и део прошлости и од ње не може да се отргне јер га са њом везује трећи *иол*, андрогин, сама моћ прорицања на древни начин, способност да види и чује оригинале ствари и догађаје из прошлости и да зна да су то сада само њихови одјеци, сенке и трагови, фалсификати. Он ту своју прошлост није волео јер му је доносила само невоље, различитости и због ње су га одбацивали, плашили га се а он је био несрећан. И Лудино виђење *простора* сведено је на односе споља-изнутра и у њему постоје строге границе између стварности и фикције. То је део прошлости. Луда стално гледа у слике и прозоре који имају рам, оквир као границу између два света. Он не зна да се пуцање оквира између стварности и фикције, нестанак руба и слободна измена места, прелазак из једног у друго стање у уметности десила почетком 20. века. У том смислу трагично је кафкијанска и попут Јозефа К. који је збуњен, јер је сведок нестанка границе и продора „спољашњег света“, оног актуелног света као активног принципа који може да интервенише у делу ма колико оно било затворено. Због тога увек у слици и прозору тражи излаз, бег у неки други свет споља док Луда хоће да остане у свом свету заштићена. Њено искуство не зна за знак једнакости између два простора – унутра и споља, плод садашњег времена, и чуди се спољашњој слици која делује као стварна. Али ће то сазнати на свом путовању: „Не дирај то! – рече портрет, Ја сам ти сестра Јована, а ово није слика него прозор... И провуче га кроз прозор“ (Павић, 2004: 40). И то сазнање га заправо заробљава у садашњости.

А он је волео другу димензију у којој је живео – будућност, време где се пројектоване жеље „остварују“, време када се глад задовољава иако му носи смрт.

Као дете прошлости које живи у будућности желео је да види садашњост борхесовски, као „ограничену геометријску тачку која сама по себи не постоји“ (Борхес, 1997: 213). Негирајући категорију садашњости луда жели да негира све оне њене продукте које је прозрела. Само се у једном вара. Она сама је заробљена у том процепу, раселини, јазу између два времена и сама је продукт тог времена.

Моћна садашњост је лудине особине преокренула себи у корист и произвела зависника од своје жеље, потчињеног који ће свој пол видети као *шајну* (јер о тој срамоти и различитости се мора ћутати), који ће га носити као кривицу и због њега бити несрећан. Он више не зна ко је и трага за својим идентитетом јер је садашњост убица Субјекта. Тај убица Субјекта симболично је дат у лику капетана Пана Тенецког који је „увек између. Између два Христа, између Истока и Запада, између хлеба и вина, или ако хоћеш између прошлости и будућности. И ту хоће да остане“ (Павић, 2004: 95). Он је моћник садашњости, метафора саме садашњости и као такав једино он може да убије Софронија-луду.

Софроније успева да преживи тако што може да побегне у своју *реалност*, у оно у шта он верује, у *симулацију*. Његова је симулација подједнако моћна као и друге и то је за њега излаз. Софроније верује да је истина, да је *реалност* позоришна представа која предсказује смрти његовог оца (она се прво одиграва а по њеном сценарију се потом одиграва стварност – романескни живот ликова). Он види представу као реалност а историју и догађаје као симулацију. Постмодерниста, зар не!? Поново је ухваћен у замку садашњости. Не разликује се он много од Дон Кихота и Хамлета у свом виђењу. Дон Кихот је живео у својој симулацији – витешким романима и њоме је рушио актуелну стварност пародирајући је. Хамлет је живео своју симулацију – представу Мишоловку и свет појавности Духа (или надзнања и подсвести) и њом је срушио актуелни свет моралних наказа Клаудија и Гертруде. Али постмодерна Луда је ухваћена у још једну замку, замку *над-симулације*, која је фикција над фикцијама а заправо је сама стварност садашњице.

Лудина њприрода

Да ли је Луда пример за оно што Ниче назива спојем свих противности за једно ново јединство?

Отклањање луде из „средњовековне концепције лудила, космичке, драматичне и трагичне“ (Дело, бр. 10, 1979: 21) никада није довршено. Она је још носи у својој природи као траг. Лудило је изгнано у друштвену, политичку и етичку сферу, али шта је са њего-

вом естетском страном? Луда је само једна ублажена манифестација лудила, подвала за сурову друштвену јавност; победа лудила које се бори да говори својим језиком. Софронијева посебна моћ је моћ да ћути, а ћутање је још једина дозвољена форма исказивања лудила, онај загрцнути глас који је неподношљив и жуља и дави јер је однос језика и лудила однос искључивања и где има језика нема лудила и обратно. То Деридино схватање да је лудило у тишини и изван логоса не важи увек у лудином случају. Она спаја ова два пола. Луда уме и може да ћути и то је од других разликује, али она није без-умник, она „уме добро и слатко беседити“ (Павић, 2004: 27), добар је ретор, господар је језичких игара, изузетно се сналази у књижевној фикцији јер у њој види систем („Иако је то, можда, лудило, у њему има система“ – рећи ће Хамлет у Шекспировој драми) и тако здружује говор *par excellence* (што чини филозоф) и књижевност. Луда влада посебним језиком, оним археолошким знањем, симболичким језиком заједничке свести човека. Стога луда говори и разуме све језике и ћути на свима њима.

А какав је естетски склоп луде?

Некада су јунаци уметничке творевине били носиоци неке од естетских категорија, углавном само једне. Били су носиоци лепог или ружног, трагичног или комичног, љупког или узвишеног, док би уплив рецимо комичног у узвишено био сматран недовољним уметниковим умећем у изградњи текста или огрешењем о естетску суштину и филозофску идеју те естетске категорије. Шта се дешава у значењу самог назива мудре луде? Мудрост се везује за узвишено а лудост за ружно. Већ смо се „огрешили“ или учинили помак (или напредак) у односу на древно и окоштало схватање о непомирљивости естетских категорија. Луда је једна врста немогуће синтезе, истовремено носилац лепог, ружног, узвишеног, трагичног и комичног и као таква њена природа је гротескна и карикатурална. Читава деконструкција естетике у малом. Луда је спојила комично и трагично, ниско и узвишено, неозбиљно и озбиљно, појединачно и универзално, наказно и очаравајуће.

Смејемо се Софронијевом огромном „прсту“ који је неплодан и грозимо се његовом телесном нескладу, одбија нас оно ружно а привлачи оно лепо у њему. Ничеов је став да је *ружно* све оно што нам није слично. Ми га стога маргинализујемо и одбацујемо. Софроније је полно различит, стога наказан; непропорционалан (јер древно је везивање лепоте за савршену пропорцију), хром и немоћан (и у неку руку због тога фантастичан и везан за демонско. „Мора да је кажњен због нечега“ - мислимо); често непријатно озбиљан и ма-

нијакално занет својом потрагом; тајновит и мрачан, понекад груб и настран, некада непријатан и директан; срамно сексуално чест. Софроније превише полаже на сексуално, неморално, недозвољено, што производи утисак накарадности, док истовремено његов рушилачки и пародијски став одбија и привлачи, тера у грех и гнушање. Тако ће луда бити оно што Умберто Еко зове у *Историји ружноће* формално ружно које се осликава у диспропорцијама и неравнотежи органске везе међу деловима целине али овде се срећемо са уметничким приказом такве ружноће за коју још „Аристотел говори да може да се оствари као лепо ако се вешто подражава оно што је одвратно“ (Еко, 2007: 19). Важно је да се маркира могућност присуства лепог у ружном (али не на симболистички начин). У луди препознајемо и магичну привлачност *лейоџ*. Њена сексуалност нас привлачи. Софроније је леп, његова отменост и порекло нас зову на дивљење; он је бајковит и чудесан јер је моћан (сада ће ова особина бити одраз лепоте јер нас чудесно магично задовољава док нас бајковито фантастично узнемирава). Он је недодирљив и најбољи и други војници га знају по имену и способностима да „може увек“, завиде му; он је проициљив, поседује привлачност уметника јер воли уметност, тајновит је и зове читаоца на одгонетање своје тајне, и трагичан, а сви осећамо сажаљиву и моћну привлачност трагичног. Кант је говорио да је лепо оно што нам се безинтересно допада па је, будући да господари безинтересном делатношћу = игром, и због тога Софроније допадљив.

Трагично сâм у својој девијантности и својој немогућој потрази за старом славом андрогина, трагично одређен пореклом које је славно али прејакне крви која се негде замутила, у немогућности да достигне славу свог оца – мушкарца – војника и моћ своје мајке – жене – стуба куће, која о свему одлучује; сам у својој судбинској предодређености да буде сенка моћне прошлости: очеве, некадашњег трагичног бића, некадашње идеје о лудости као божанству. Он се, попут античких јунака, бори за своју љубав док чини трагичну кривицу и тражи своју Другост.

Мудра луда нас доводи пред сазнање да смо „ограничени“ да баш ми нисмо тако јаки да мењамо свет, морал, књижевност... а онда нас одушеви чињеницом да један човек ипак може бити толико слободан и независтан од сваке границе коју му друштво поставља. Управо је оваква Шилерова концепција *узвишеноџ*, док ће Ниче рећи да је један од начина да се „естетски потчини ужасно“ управо преко узвишеног (Еко, 2007: 276). Тако ће Хамлет потчинити ужас злочина над оцем, а Софроније ужас људске немоћи над полом. Је-

дан је корак између узвишеног и комичног, ако се тај корак учини, узвишени јунак ће постати крхотина, ништа, патетична нула; но, чини се да мудра луда стоји успешно на клацкалицы обуздавајући комичност и презирући онај тренутак узвишености у себи. А има ли смешног у луди? Чистог хумора и смеха у самој луди нема, има га у очима посматрача. Али и то је подругљиви смех човекове природе која воли да гледа гиљотинирање: „Безосећајност је један од битних услова за смех“ (Узелац, 1993: 123). Али *комике* у луди има. Она је у његовој неочекиваности, неприлагођености и слабостима.

Будући по својој природи дубоко ироничан и пародичан овај лик је сав окренут будућности. Још су формалисти указали на везу између пародије и еволуције, а сама луда је увек имала задатак да пародира или књижевни жанр или етичко-политичке или филозофске актуелне ставове. Тако је Дон Кихот пародирао витешке романе, Хамлет етичке и религиозне вечне дилеме, а Софроније читав низ општеприхваћених појава: логички систем, систем узрока и последице, апсолут једне утврђене истине, роман као завршену форму, поглед на читаоца као на примаоца садржаја и порука, једносмерност читања, непомирљивост жанрова... Како то Павић чини? Тако што, рећи ће Де Ман, „прво узима за себе форму која је ‚луда‘ и која му све то омогућава.“ (Де Ман, 1975: 115). Игром која настаје у процесу читања „луде“ форме врши се иронизација свега наведеног.

Дубоко гротескна личност, карикатурално диспропорционална, у пародијској мисији, накарадни лакрдијаш, мудар у ћутању и делу, луд у језику и телу. Има ли милости за мудру луду?

Поставља се питање из ког система вредновати луду пошто их она сама још увек ставља у антагонизам изнутра-споља, односно друштвено-религиозно. Хамлет је сав у покушају да избрише строгу границу између теолошког и државног (јер она још увек постоји) бо рећи се за морал, док се луда Софроније чврсто затвара у трећи круг, у „сигурно“ поље игре, непробојно и изоловано у систему државемоћника. Из те позиције луда је унутра а оба друга система су споља. Један – онај свеобухватни спољни, религиозни, види га као мудрог, а други – онај унутрашње спољни, друштвени, користи га држећи га утамниченог. Проблем настаје у оном тренутку када се средишњи круг, круг механизма власти као моћника расипа и брише руб према религиозном систему, он се у њега улива, уништава га паразитски исисавајући све његове механизме и окреће их себи у корист. Прети да продре у трећи круг, у игру саму. За сада је користи само из спољне позиције. Ући ће у њу када освоји Луду, када лудичко потпуно изгуби своју аутономност у односу на актуелну стварност.

Тако је само вредновање луде вишеструко: у божијој је милости, за друштво је изопштена, изманипулисана али опасна гротескна појава, а у свом свету је господар.

Али Бог (кога смо заменили) више се не пита. Његов референцијални систем је напуштен. Сурови капиталиста хоће по сваку цену да потчини Луду, а ми кужни је још одржавамо у овој симулацији.

Лудина моћ

Поље луде забављача је лудост док је поље књижевне луде подједнако лудило и лудост. О магичној *моћи* лудости писао је још Еразмо Ротердамски, његова богиња Лудост још једина може да говори истину у свету који је корумпиран и посрнуо а и он још увек потврђује оно библијско становиште говорећи: „Највиша мудрост је у томе да се правиш луд кад треба“ (Ротердамски, 2002: 27). Лудост је и тада била откривалица, неуморни трагалац и сурови откривач друштвене истине, она је опомињала црквене поглаваре, државнике, филозофе. Једино је она *увесељавала* и богове и људе и једино она је могла да говори оно што јој у тренутку падне на памет (има је!), једина свима дели све добро и једино њу мора позвати сваки добар мудрац ако хоће да постане отац (полна моћ се изједначава са лудошћу), она врши преображаје на људима, влада позорницом (била она у позоришту или у држави), гозбама, игром, песмом и шалом.

Обично кажемо да се луда лудира, да сме да каже шта хоће, или мисли, да се не оптерећује конвенционалним моралом и друштвеним законима, да је слободна да буде другачија и неозбиљна. У томе је њена привлачности јер бисмо сви желели да смо на тај начин одвојени од времена и простора свакодневице који нас ограничавају. А како се то луда ослобађа?

Луда је за своју област одабрала област игре, Хамлет позоришну игру као врсту мимикрије симулакрума, најближу уметности како каже Кајоа, а Софроније Опујић тарот као игру алее, коцке, која „заузима у свету игре област правила“ (Кајоа, 1965: 11). Познато је да је игра моћни заводник, да игра увлачи у себе и тешко из себе пушта управо због своје природе јер је ограничена у времену и простору. Када је играч у игри он нема одговорности да мисли на прошлост, на садашњост, на етику и конвенционални поредак и обавезе. Он се препушта страсти, привидно се ослобађајући из једног система, система друштвено-политичко-економских стега али бива заведен самом игром, односно *Правилима* без којих нема игре.

Жан Бодријар ће рећи да је једини начин супротстављања Закону поштовање правила: „Опредељење за правило ослобађа вас закона.“ (Бодријар, 1994: 145). Зато је Луда моћна, она заиста може да крши и руга се закону, још је једина која је у корену правила тарота, не само правила о отварању и начину играња и тока игре, него у корену правила, његове празнине које се нуди као садржај без смисла, који се не одгонета већ се сам по себи намеће. Тако и Луда поступа као садржај који не тражи промишљање већ се прихвата као обавеза без које нема игре. Тако Луда користи игру и игревне системе (овде роман) да заводи и тиме надилази закон.

Лудило је одувек маргинализовано. Оно је споља, оно се избацује из система док је луда у својој огради, унутра, и та је позиција осигурава. Саме игре нема извана, она се игра и постоји само ако сте у њој. Тако луди ипак не можете наудити, тако ће је њено властито ограничење у лудичком дискурсу увек држати слободном.

Но, не открива ли се у томе њена опозитна природа. У том смислу питаће се Бодријар за заводника: „И није ли главна жртва тог трагичког мита стратегије управо он који себе сматра господарем игре?“ (Бодријар, 1994: 107). Софроније жели да поврати моћ митолошког андрогина који пркоси боговима, читај друштву, које је богове супституисало, несвестан чињенице да су моћници преокренули ту моћ у њену супротност, да је андрогин изгубљени идентитет који сву своју енергију троши на поновни проналазак себе.

Дуго се говори о прикривању лудила. О томе како се оно затвара и институционализује у лудницама говори Фуко у *Историји лудила у доба класицизма*. Постоји потреба да се о њему ћути, да се таји и тако изопшти из друштва. Луда је облик лудила који је успео да измакне тој машинерији *тајне*. Њена моћ је и у томе што открива тајне, открива скривено и потиснуто и тако доноси узнемирења. Шелинг ће рећи да је узнемирујуће оно што би требало да остане скривено али је избилло на површину (Еко, 2007: 311). Оно открива несвакидашње, туђе, страно, демонско, непријатно, језиво, олично у трополности и истовремено узнемирава страхом од губитка пола јер смо научени да се кроз пол и полне разлике сналазимо и искачујемо. Никако другачије.

Литература

- Павић, Милорад, *Последња љубав у Цариграду*, Дерета, Београд, 2004.
 Chavalier, Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Romanov, Banja Luka, 2003.
 Узелац, Милан, *Увод у естетичку*, Прометеј, Нови Сад, 1993.

- Платон, *Дела*, Дерета, Београд, 2002.
- Фуко, Мишел, *Историја сексуалности*, Просвета, Београд, 1978.
- Делез, Жил, Гатари, Феликс, *Анти-Едип: капитализам и шизофренија*, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1990.
- Стортини, Карлос Роберто, *Борхесов речник*, СКЗ, Београд, 1997.
- Roterdamski, Erazmo, *Pohvala ludosti*, Mono & Мањана, Beograd, 2002.
- Еко, Umberto, *Istorija ružnoće*, Plato, Beograd, 2007.
- Delo*: mesečni časopis za teoriju, kritiku i poeziju, br. 10, Nolit, Beograd, 1979.
- Бодријар, Жан, *О завођењу*, Октоих, Подгорица, 1994.
- Кајоа, Роже, *Igre i ljudi*, Nolit, Beograd, 1965.
- Fuko, Mišel, *Istorija ludila u doba klasicizma*, Nolit, Beograd, 1980.

Svetlana Rajičić-Perić
IS A MADMAN WISE?

Summary

The study is concerned with meditating on binary and oxymoron nature of a wise madman in postmodern literature using the example of the novel „Last Love on Constantinople“ by Milorad Pavić. A madman is a being that is a conformation of archeological nature of postmodernism, it bears in himself double theological-philosophical system, Christian and ancient Greek one, layers of the past that form modern system. The very madman is contradictory in himself, it connects at one time non-joinable aesthetic categories of sublime and comic, tragic and ugly. It is a confirmation of the present as a super-simulation, and wise leads, as Don Quijote and Hamlet used to by means of parody, towards comprehensions and freedoms.