

ГОРАН МИЛЕНКОВИЋ

ЛУДИЛО И КУЛТУРА У РОМАНУ „ЈЕДАН РАЗОРЕН УМ” ЛАЗАРА КОМАРЧИЋА

1. На позадини омладинског националног заноса из шездесетих година 19. века, масовнога турскога иселјавања и напуштања српских градова у последњим годинама владавине кнеза Михаила и патоса задружно-патријархалне идеологије и њенога језика, дао је Лазар Комарчић у роману *Један разорени ум*, унутар приче оивичене љубавним троуглом, историју једног трагичног лудила. Роман је првобитно, 1893. године, добио радни наслов *Канџи наџеџ доба*, по синтагми из једне припадајуће му реплике, али је на предлог критичара Љубомира Недића име текста измењено. Под актуелним насловом објављен је у Српској књижевној задрузи 1908. године.

Структура романа троделна је.

У првом делу уведени су ликови и створен је љубавни заплет сусретањем протагониста. Београдски гимназијалац Степа, који приповеда у првом лицу, креће у посету сестри у Љубовију; током путовања среће високошколца Вељу, којег су недужно осудили на казну бичевања, због наводне крађе; потом, у одсуству Вељиним, упозна лепу Роксанду, кћер љубовијског капетана Миће. Иза протагониста види се задруга Смиљанића (Веља је син чича-Даке Смиљанића, главе задруге) и мноштво споредних ликова: земљопоседника, кочијаша, писара, пандура и других личности из Љубовије и села Љубовиђе.

У другом делу ће доћи до сукоба међу ликовима – кратко се прати заједнички студентски живот Стеве и Веље у Београду и у Љубовији, све до тренутка када Веља, обузет лудилом, не покуша у својем дому да убије Стеву.

У трећем делу долази до расплитања, датог као збир породичне среће једног јунака, усамљеничке резигнације другог и трагичне смрти трећег, лудилом обузетог јунака. У завршном делу приказао је Комарчић посету болници за ментално оболеле, опис лудила Веље Смиљанића, његову смрт у Докторовој кули, којој следи распад задруге Смиљанића, потом Стевину болест која се јавила на вест о Роксиној просидби и унутрашње тумачење лудила, дато кроз речи чаршијског лекара Д-а, Стевиног пријатеља и „шефа луднице”, управника београдске „болнице за с ума сишавше”. Роман се окончава случајним сусретом Стеве са Роксом и њеном породицом у београдској „Кнежевој пивари”. Стева окончава причу резигнираним надношењем над судбином и смислом своје љубави: „Срећа се не тражи. Она се нађе.”¹

У критици постоје два супротстављена тумачења у вези са сликом лудила у роману. Једно читање схвата роман као космичко-метафизичку причу о лудилу изазваном претераним читањем филозофске литературе о постанку света и универзума (Јован Деретић, Слободанка Пековић).² Друго, потпомогнуто тумачењем из самог текста, гледа на лудило као на посебним стимулусима покренуто и оживљену већ постојећу патогену компетенцију (Живомир Младеновић, Божур Хајдуковић).³ Лудило налази своје тело у фиксирању питања о настанку универзума и првобитности простора, материје, времена, кретања итд. У првом случају лудило је *последница* читања, а у другом *узрок* читања и филозофирања о првим питањима постојања. Моје читање представљања лудила у *Једном разореном уму*, при којем сам се трудио да разоткријем и именујем гласове којима је и контексте у којима је лудило кон-

¹ Лазар Комарчић, *Један разорен ум и Записник једног њокојника*, Српска књижевна задруга, Београд 1908, 132.

² „Његов [се] јунак толико занео Кантовом теоријом о постанку космоса и идејом о бесконачности времена и простора да је на крају због тога изгубио разум.” (вид. Јован Деретић, *Српски роман: 1800–1950*, Нолит, Београд 1981, 188); „По овом заосталом и прикривеном патријархалном правилу ванпросечни јунак ће завршити лоше: отрован градом и градским задахом као у *Два аманејца*, или ће полудети обузет књишким маштањима као ‘Кант наших дана’ у роману *Један разорен ум*” (вид. Слободанка Пековић, „Лазар Комарчић” [као поговор у:] Лазар Комарчић, *Два аманејца: роман*, Просвета, Београд 1984, 177).

³ „Ту је приказана жалосна судбина младића Веље Смиљанића, великошколца, из села Љубовиђе код Љубовије. Оптерећен наслеђем (његов предак је скочио суманут у Дрину и удавио се), њему је био потребан наизглед незнатан повод, па да и сам полуди.” (вид. Живомир Младеновић, *Српски реализми*, Живомир Младеновић / Чигоја, Београд 2007, 493). „Лудило је још дато као „бег” из неизвесности у метафизику и њене замршене сфере, што јунака коначно одвлачи на дно. Ту филозофски језик јесте калуп у којем ће у одговарајућем тренутку лудило наћи пукотину и разлити се изван дозвољених граница.” (вид. Божур Хајдуковић, „Поговор”, у: Лазар Комарчић, *Један разорен ум*, Нолит, Београд 1981, 165).

струисано и коментарисано, постављено је насупрот тези да је филозофски дискурс *извор* лудила, такође и насупрот мишљењу да је такав „кантовски” језик његов супстанцијални *израз*. Дискурзивно јесте оно што у структури субјективности трагичног јунака *Једног разореног ума* представља одсуство лудила. Задружно-патријархални менталитет инхибиран је да то примети – унутар његове културе испољавање дискурзивног је знак могуће ненормалности или лудила.

2. Симо Матавуљ у краткој београдској новели „Христос Воскресе” доводи читаоца у подножје Докторове куле на Врачару, у њену сенку. У Комарчићевом роману дата је слика бизарне унутрашњости ове некадашње болнице за ментално оболеле. И само приближавање „лудом месту”, дато у неколико кратких сцена, узнемирујуће је: трескави звуци кретања кочије који се у еху одбијају од уснулих београдских кућа, песма пијанца, свађа на улици, крхотине разговора који долазе из таме, туговање и пискање мајке над мртвим сином. Потом, унутар мрачне, једва осветљене куле: луда Бела царица, полудела мајка умрле деце, описи опорог света вечне уобразиље и бесвести. „Сад имам да ти представим Канта нашег доба. Он, сиромах, и дању и ноћу хода по својој ћелији и ствара нове светове по обрасцу и методи, што нам их је открио велики филозоф Кант”, каже наратору доктор Д, управник болнице, стојећи пред ћелијом трагичног јунака романа, Веље Смиљанића. О „кантовском” лудилу као неопозивој чињеници романа проговарају сугестивни глас наратора и њиме посредовани лаички гласови јавности и институционализовани глас медицинске догме. Значење наметнуто тумачењем из самога текста – да је „кантовски” говор јединствени израз јунаковог лудила – бива лако прихваћено од стране јунака, али и од стране професионалних тумача романа.

Насупрот свем том једногласју, чини се да је Комарчићев јунак Веља Смиљанић луд управо у оној мери у којој је његова „кантовска” идиосинкразија у сукобу с његовим лудилом. Несрећни студент Веља Смиљанић јесте луд – његово лудило спој је параноичног страха, ужасних визија и страховите субверзивности. У кући у којој га обожавају, кући његових родитеља, он удара телом о зидове, избија прозорска окна и стиска крвавим шакама поломљено стакло. У лудилу, они који га љубе његови су непријатељи, уједињени претећом завером. Вођен манијом сложеном од престрављености и убилачке агресивности, он ће умало убити својега пријатеља, својега двојника и сустанара из Београда, Стеву. Али, језик Веље Смиљанића и његов ум нису, како је то наговештено

у наслову романа, *разорени*, већ *распoлућени*.⁴ Јунак Комарчићевог романа, према ономе како је представљен, није потпуно луд у уобичајеном смислу те речи, дакле неразуман, лишен свести – његов језик је и „кантовски”, он је у једном посебном смислу и мислеће биће и он то остаје до самога краја. Таква кантовска мислећа „димензија” постоји у јунаку и пре лудила, и за време улажења у њега – Веља Смиљанић је још један у низу остварења омиљеног Комарчићевог лика, космичког сањара и занесењака. У једном тренутку „кантовски” језик прерашће из симбола интелектуалне радозналости у оруђе разрешења односа унутар љубавног троугла, потом и општег егзистенцијалног положаја јунака. Тај језик привидно јесте део лудила, али није нити његов узрок, нити као нешто што претходи лудилу може бити његов чист израз и последица. Кантовско је нешто друго у односу на лудило. „Кантовски” језик јунака на другачији начин припада сложеној структури јунакове субјективности. Како је ово двојство могло да постане чињеница?

3. На самом почетку романа представљена је сцена у којој тадашњи гимназист Степа у управном дворишту администрације присуствује сцени јавног бичевања. Стојећи наспрам бичеваоца, пред публиком, диваљ, престрављен, натуштен, несвесног погледа, неправедно оптужен да је крао из турских кућа, Веља Смиљанић проговара у своју одбрану невероватним дескриптивним гласом:

Он нас је нашао на капицику Алибеговића. Ту бесмо застали. Капија широм отворена. Дуге алеје шимшира, зелено цбуње јоргована и зове, силно бокорје ружа, па онда читави сводови османлука; па онај живописни, на тулбу налик, киоск, што је сав обучен лозом, зимзеленом и другим пузавим биљем – лежао је у једној страшној рушевини, као да је по свему бесомучност своје коло водила. Признати морам да су ме ове рушевине до срца гануле.⁵

Овај јукстапонирани, накићени, инверзивни говор, незграпан у средишту јунакове афективне хистерије, није ништа друго до говор

⁴ Еуген Блојлер ће у психијатрију увести термин „шизофренија” (у значењу „болест разарања ума”), трудећи се да њиме најпрецизније опише патогенезу која растаче, раслојава и неповратно уништава умни део људског бића. Иако су аутор романа и његови саветници поводом именовања романа могли да се послуже нпр. критеријумима које је у психијатрију увео 1896. године немачки психијатар Емил Крапелин (критеријуми за разликовање болести, тзв. критеријуми исхода), у којима су, између осталог, описане и менталне болести које подразумевају исход очувања базичних интелектуалних способности субјекта (као што је нпр. параноична суманутост), слика лудила у роману очигледно је потпуно одговарала наведеном типу потпуног разарања личности.

⁵ Стр. 9–10.

самога наратора, његових дугих, меких дескрипција, које на неколико места у роману отежавају и успоравају текст. На опни романа, којом би могла бити представљена референцијална илузија, овај детаљ је рез. Он указује на конструисање, колико представљеног света, толико и самог наратора. Посебно су у том смислу занимљиви делови текста у којима аутор процењује, суди, именује, одређује стварност и њене вредности. Бројне тешке тачке приче, у којима је нужно преломити радњу, објаснити њене тамне делове или конституисати лик, Комарчић је решавао путем коментара које су изговарали поједини од ликова. Лик Веље Смиљанића бива коментарисан и читан употребом повлашћених гласова ликова лишених лудила. Управо коментари који појашњавају поступке, тумаче алијенације и промене међу актерима намећу властита тумачења и у њиховим расцепима крије се део истине о субјективности лудога Веље Смиљанића.

У тексту је било потребно разјаснити како је могуће да се два идентична младића, које веже пријатељска љубав, чије су личности направљене од исте идеолошке грађе, који имају исту нарав ћутања, који воле исту девојку, које мучи иста сумња и жари иста љубав, разликују по својој судбини толико да један од њих полуди, а други не? Коментар, већ поменути, даје доктор Д. за време посете Докторовој кули – у питању је наследно жариште које тиња у једном од њих и у неком стресном тренутку се распаљује. Већ је наведено да доктор Д. сматра Вељин „кантовски” језик изразом, а не узроком лудила. Један пак други споредни лик, студент Стева Шеврљуга, тип шерета, комедијаша, Вељино лудило тумачи као непосредан и погубан утицај литературе, ишчитавања Кантове филозофије природе.⁶ Сам наратор има сопствене конклузије, нпр. да се конци „жалосне драме” укрштају у тачки сличности између двају актера,⁷ те да је Вељино срдачно стискање руку и исказ о одузимању места у кући заправо други и прикривен начин да се искаже бојазан од губљења места у Роксином срцу.⁸ Процена наратора је да је Вељин ум напукао и да су његове мисли искочиле из колосека здраве логике.⁹ Коментари су сугестибилни и лишени упитности. У тексту, заправо, имамо низ наизглед поузданих савета како да читамо понашање ликова, посебно Веље Смиљанића: језик његов, његов ум, његова литература, коначно и само место где се налази – један засебан свет, свет мрачних висина, бесвести, где тули и последњи пламичак свести – то је све лудило само по себи, у својем чистом облику. Посебно

⁶ Стр. 101.

⁷ Стр. 59.

⁸ Стр. 60.

⁹ Стр. 74.

је битно да тако мисли наратор, који је посредник између читалаца и приче, између свести и лудила.

Текст нам доноси општу формулу настајања Вељиног лудила – његова „клица” је у наслеђу, а његово катастрофално „бујање” је у душевном потресу, кретању које га „залива”.¹⁰ Три основна критеријума у стварима и догађајима око којих се обликује „потрес” јесу: *идентичности, заменивост и ћушање*.

У извесном смислу, два младића, Веља и Стева, једно су биће. Физичка сличност, посебно њихових лица, потпуна је. Њихов поглед на свет идентичан је. Комарчић је овде постигао онај идеал о којем говори Бахтин – да се вишак знања једног субјекта у односу на други субјект може докинути само уништењем разлике међу њима, потпуним изједначењем две особе.¹¹ А то је урадио зато што вишесубјекатска идентичност која жели један објект рађа радњу.¹² „Бога ти, како се зовеш?”, питаће Вељин млађи брат Кића Стеву на друму. „Стево – а што питаш?”, одговара Стева. „Да си жив и здрав!.. Исти мој бата!...”, узвраћа дете.¹³ Тако и Вељина сестра Иконија („Исти бата!”),¹⁴ старица из задруге („Одсечена глава!”),¹⁵ то исто мисли чаршија када замени Стеву и полуделог Вељу,¹⁶ или баба Стојка, Стевина и Вељина сусетка у Београду („Ништа лепше но видети, да се овако лепо браћа пазе”),¹⁷ у чему је разуверава млада сусетка Пеладија. Идентичност се стално објављује. Невероватну сличност свакако препознају и они сами:

И Вељо се замисли, па ће од једном окренути:

„Ама, је ли могућно, да ми један на другог тако личимо? Они сви, ама баш сви – и чика, и наја, и стрина, па и наш Кића и капетан и г-ђа капетаница и... и сви, што су те видели и познали, кажу, да смо – као расечена јабука.”

И онда одемо на огледало. Огледали смо се; погледали се, па се опет огледали. Чудо Божје! Ми смо један на другог необично личили – и растом и косом и очима и погледом и – готово сваком цртом на лицу: али од куд и једном и другом ове белеге на челу?... Замислимо се.¹⁸

¹⁰ Стр. 126.

¹¹ Михаил Бахтин, *Аутор и јунак у естетској активности* (прев. Александар Бадњаревић), Братство-јединство, Нови Сад 1991, 23.

¹² Упор. нпр.: Готфрид Келер, „Три праведна чешљара”, *Изабрана дела. Књига прва*, (прев. Исидора Секулић), Народна просвета, Београд [б. г.], 3–67.

¹³ Стр. 17.

¹⁴ Стр. 31.

¹⁵ Исто.

¹⁶ Стр. 89.

¹⁷ Стр. 50.

¹⁸ Стр. 45.

„Белег на челу” ништа је друго до знак фикционализовања и стварања посебног садржаја у могућем свету. Та посебност је битна и као таква биће прокоментарисана (конци драме се укрштају у тачки сличности). Развој идентичности прати троделну структуру романа: она је у почетку потпуна, потом је ван равнотеже, на крају она нестаје. Почетак нестанка истости јавља се у сценама у којима је приказана Вељина замишљеност и укоченост, јачање анималних црта и јачање агресије тела. (И код Комарчића, као и код Матавуља, лудило узима за себе лице животиње, гладног вука, дивље и гладне звери која насрће на људе око себе.) Сцена у лудници, испред ћелије Вељине, која је по својем значењу непосредно везана за наведено огледање у огледалу, насупротив њој доноси потпуно раздвајање. Писац је замислио да се Стева и Веља гледају лицем у лице, под бледим светлом фењера. Стева види главу, „мрачну, без лика и облика”, лице „покривено некаквим наносом”, чекињу уместо косе, одебљалу кожу, смањене бестијалне очи, све саме илустрације „дивљег откања”. Вељина глава, за Стеву некад неразлучива од сопственог лика, средина је између главе у мртваца и лобање. Је ли то он, пита се Стева. Није, одговара сам себи.

Он оста непомичан. Само сам опазио, да му се уста још више отворише, а ноздрве се почеше, час ширити, час сужавати, као да се спремао да фркне на нос. Беше се рукама грчевито ухватио за гвоздене шипке на прозору; али их одједном пусти. Диже десну руку, понесе је полако челу. Само је ово било видно. Остало је остало немо и укочено... Док ће од једном рећи:

„Ене, а кад ти дође?! Камо те, болан, пре?... Мене, ето, отроваше – као шарова!...

После ме стаде мерити. Поче се чисто језити, па обема рукама јурну кроз решетку. Хоће право за очи. Не може да дохвати. Он дочепа за гвоздене решетке. Стаде их свом снагом цимати, али пусто гвожђе не попушта. Сад га је било страшно погледати. Из очију му је сипао бес, а уста се развукла у неку бесомучну престапљеност.¹⁹

Од идентичности потврђеној у огледалу, то јест у заједничкој свести актера, у овој сцени долази до међусобног непрепознавања, потом и до сазнавања крајње различитости. Последња сцена романа, сусрет Стеве са Роксом, доноси још један знак идентитета: ни Стева, ни Рокса нису се променили. Једина промена лица, иден-

¹⁹ Стр. 127.

титета, језика, то је Вељина промена ка лудилу, његов одлазак у лудило.

Само је потпуна физичка сличност без остатка, фантастична у суштини, у стању да произведе конфликтни набој. Узајамна заменљивост идентичних ликова битна је у виду заменљивости Веље Стевом. Степа се у простору својега друга, такмаца и непријатеља појављује у одсуству другог.

„А познајеш ли ти мога Вељу, сине?” упита ме од једном Вељина мајка, и готово поче јецати.

„Познајем, мати”, одговорим јој одиста потресено, па је опет пољубим у руку.

Она ме обема рукама загрли, па ме онда стаде љубити у чело, у образе, у очи, у косу, па опет у чело, па у образе.

„Моје слатке очи, косо моја, моје вите коврце; моје паметно чело!.. сине мој!”

...

„Рекох ли ја теби, госпођо Јелице, да се мој Веља где у свету изгуби, твој би брат Степа могао доћи и узети његову очевину”, рећи ће газда Степан...²⁰

Проблем са заменљивошћу има своје корене у опреци отуђивост/неотуђивост. Све док Степа, заправо, не може да у потпуности „замени” одсутног сина, јер је реч о неотуђивој вези између мајке и детета, сина и породице, ова заменљивост је у јунаковој свести дозвољива. Међутим, када Степа крене да заузима Вељино место испред девојке Роксанде, претходно само Вељине Роксе, рађа се Вељина на почетку сумњичава, а касније и очајничка дискурзивност.

Два супарника ћуте о својим осећањима. Име лепе Роксанде избачено је из говора. Оно се назире и подразумева, али се не изговара. Актери временом у себи крећу са конституисањем могућег модела стварности. У једном тренутку, усред ћутања, Веља пред Стевом развија идеју *душевне симетрије*, идеју закона узајамности у показивању осећања међу идентичним субјектима.

Не може бити да тамо, где стоји сличност у лицу, у очима, у коси, у стасу – нема и сличности душевне... А, зна се, да се симпатије јављају узајамно. Антипатије исто тако. На кога ја, без објашњавања узрока, омрзнем, нема примера да ме он може заволети... Ето, мој отац, моја мајка, мој стриц, стрина Илинка, мој Јаблан – сви

²⁰ Стр. 31.

моји о теби говоре с неком милоштом и топлином – ама као да си се у нашој кући родио!... После... после – има ту пуно других примера, – рече он нешто мало збуњено.

Управо је вишесмерно ћутање међу ликовима прави разлог за немогућност сазнања истинитости ове идеје о симетричности. У тој тачки буја клица Вељиног лудила – у недовршивости знања субјекта, у рађању несигурности, у ковитлању страха од кретања у непознатом. Сигурно и здраво бива у оном дискурзивном и каузалном, али које није могуће заокружити. Зато дискурзивно креће да се умножава и да расте – Вељина мимогредна интелектуална страст ка читању филозофије природе осваја функцију која дотад није постојала, функцију разрешења односа у љубавном троуглу. Ствар се са осећања касније пребацује на апстрактнији терен, на тле космичких маглина, ротација, одвајања, потом и простора, времена, материје, кретања. Унутар тог, како га јунак назива, „лабиринта без изласка”,²¹ у којем логика стално изнова бива побијена другим логикама и антилогикама, бива заробљена Вељина тежња за деловањем унутар властите егзистенције. И када болест коначно преузме власт над њим, та ће страсна очајна борба мисли бити очувана. Ум се јавља, даје од себе гласа.²² Између ове љубавно-емотивне и ове егзистенцијалне функције дискурзивног успоставља се јасан паралелизам – колико су јасне неме апстракције прапочетка света, толико су јасни и односи између исто тако немих и апстрактних субјеката љубавног троугла, чија је најбитнија форма у овом смислу ентропија и велико ћутање.²³

Аналогија по каузалности, која траје и пре и у лудилу, „кантовски језик” Веље Смиљанића означава као посебан део језика његовог лудила. Овај језик лудила у роману је и формално располућен на параноични језик у двама писмима које Веља Смиљанић шаље Стеви, са једне стране, и на „кантовски” у ноћним солилоквијима које слуша Стева у студентској соби, са друге. Управо ће се у једном од тих солилоквија сменити, у истом ритму, са истим набојем, љубавна и филозофска тема јунаковог снарења.²⁴ Субјективност Вељина, више него у традиционално схваћеним формама њеног исказивања, у писмима које упућује Стеви, више се види у

²¹ Стр. 57.

²² Стр. 74.

²³ Потребно је запазити овај потез „спуштања” код Комарчића, где се од бескрвних и хладних односа у универзуму некаква логика спушта у свет људи, било да би нешто разрешила по каузалности, као што је овде случај, било да би увела нпр. морални ред, љубав и опраштање, параболом о малености и незнатности, како је дато у монологу занесењака Љубише, у једној сцени из романа *Два аманејиа*.

²⁴ Стр. 57–58.

солилоквијима у којима је развијено тело „кантовске” дискурзивности. Док је његова параноичност, такорећи, општег типа, дискурзивна форма лудила је само његова. Слојевитост субјективног језика јунака види се, дакле, у следећем: њега у субјективном руху испрва нема, јер је он идентичан језику свих субјеката из задружно-патријархалног идеолошког система, потом је он различит од језика здравих, али је идентичан језику параноичних, на крају он је посебан и јединствен језик његове дискурзивности и нагона његовога самоодржања. Овај је „кантовски” језик двоструко контролисан – од стране лудила и од стране читања лудила. Лудило има систем који се самоодржава – овом лудилу потребна је доза разума да би развило своје лице. Једини начин на који лудило може да се самосхвати јесте каузална логика, једина логика којом се лудило рађа јесте немоћ каузалног да се до краја уобличи.²⁵

4. Култура пак ово „кантовско” чита као лудило, јер бити и говорити као Кант већ јесте стање лудости. Лудост је заправо другост, коју Комарчић у својим текстовима често кажњава. Ова другост, иако „добра по срцу”, „племенита по души” и „питома по нарави” (Љубиша из *Два аманџа*), *уистину* јесте „дирнута” јер она одскаче.²⁶ Усред „другога разговора”, усред логике језичког низа и усред темеља друштвених конвенција, ова другост не хода мирно, него се гура и смета. Стога другост, и о томе је већ говорено у литератури, код Комарчића луди, вене, пропада и нестаје.²⁷ Али, сасвим је друго то како Комарчић кроз различита наративна решења именује другост и како је разуме. О поменутом занесењаку Љубиши, рецимо, Комарчићев наратор даје следеће обавештење: он је велики мислилац, ћутљив и расејан, о којему неки мисле да је „дирнут” и да већ „зри”, да иде путем несреће. Ти гласови су ружни, али „*истина*” – он то понекад јесте, па стога постоји у другима јасна и заправо прихватљива логика која га таквим сматра и тако га класификује. Тако и наратор *Једног разореног ума* приповеда како се Веља, читалац природних наука и тихи мислилац, окреће ка њему и говори му о прапочетку сунчевог система. Јунак се затим враћа у полазну позицију и седа као да „ништа ни било није”.²⁸ Порука је, међутим: *било је*. Занесеност је прекинула

²⁵ „Лудило није обележено само заслепљеношћу већ заслепљеношћу заслепљеном према самом себи до те мере, да неминувано у себи носи привид разума. Али, како, онда, знати где престаје разум, а где почиње лудило јер су и једно и друго могући једино у трагању за разумом?”, Шошана Фелман, „Cogito и лудило или смисао књижевности”, у: *Књижевности и лудило* (тема), Дело (Београд), 10 (1979), 17.

²⁶ Нав. дело, 10.

²⁷ Вид.: нпр. текст Слободанке Пековић, наведен у фусноти број 2.

²⁸ Стр. 54.

тишину и јавила се. Субјект се види. Дакле, *било је*. Увод у конструисање лудила креће у овом преломном тренутку када прва сумња надгради један прост и разумљив чин проговарања. Пошто је Веља постао луд и нестао, гласе фингиране мисли наратора, гледам у прошлост и тражим тачку где је све кренуло. Ево те тачке, ево њеног избора – у рушењу тишине. Док јунак чита, седи и мисли, то не може бити корен лудилу. Чим проговори, корен је ту. Лудило, за друге, расте из неадекватног говора. Ако је језик Вељиног малог брата Киће „стармали” („Чика опет добар. Од добра не ваља”), он је ипак копија нечега дозвољеног, умноженост језика-узора. Кант је вишак, убуд у комуникацију. Зато ће наратор при реконструисању прошлости „кантовски” језик употребити као доказ о рађању лудила, смештајући га тамо где култури одговара – он ће лудилу одредити почетак, дати му језик, приписати му својства, оценити га и саучествоваће, што је посебно важно, у границама које култура намеће као нужне.

Вељина смрт биће прекривена бригом актера о њеном утицају на одвођење сестре у кућу Драгићевића из Голе Главе, који „тргују свињама”,²⁹ а његов укуп унижен потпуно неважном причом о комшиници Пеладији и њеном удовичком животу.³⁰ Можда је најсликовитији исказ у смислу хладног скока преко судбине дао доктор у Докторовој кули – он склања фењер и каже: „Хајдемо!... Ту више нема шта да се види!..” Преко туге, суза, лудила и смрти иде живот, а иза приче о једном „разореном уму” иде епилог љубавне драме, у којем је аутору драгоцен банална чињеница о месту на којем се точи најбоље београдско пиво, не и луди субјект. У епилогу Веља Смиљанић се не помиње, готово да се једва и подразумева у нараторовом резигнираном осврту на прошлост, која је „тужна, али је она опет лепа”.³¹ И ово прескакање главног предмета романа на самом његовом крају јесте знак којим се јавља култура. Њена филозофија чији је главни смисао „живот иде даље” оцртава границу до које је у идејном делу романа стигао Комарчић. Комарчићеви коментари о лудилу као средокраћи између језовитог блаженства бесвести и највеће људске несреће, у својој индиферентности фактографски су, а не филозофски. Посета лудници, иако психолошки мотивисана, занимљива и илустративна, трауматична и опора, музејска је у корену. А мотивација наратора Стеве углавном је обележена склањањем од лудила, као од нечег страшног и непријатног.

²⁹ Стр. 128.

³⁰ Стр. 129.

³¹ Стр. 132.

5. Феноменологија представљања лудила у *Једном разореном уму* исходи одређеним померањем предмета којим се бави. Ово није тек роман о лудилу, или роман о једном разореном уму, већ се у тексту види опис настанка и развоја лудила. То значи да је историја лудила Веље Смиљанића заправо историја мењања његове субјективности наспрам света тзв. нормалних људи. За друге, јунак је прво „други”, а тек онда луд. Зато је Комарчић уложио велики труд да свој текст организује и веже за семантичку област идентичности и идентитета, као и за конституисање и мењање у њој. Сама кроз читав роман апострофирана игра сучељавања лица, речи, њиховог огледања и самоогледања, њиховог диференцирања, удаљавања, алијенирања, потпомогнута је и коментарима, директним тумачењима и сугестијама како треба схватити текст. Идентичност, сумња, патогено наслеђе, то су кључне тачке о којима отворено проговара сам текст. Оно што текст не именује, али што критика види јесте ћутање – производ моралних обичаја, субјективних страхова, културе. Оно о чему се није говорило јесте то да је реакција јунака на лудило и – дело себичности, неодговорности, повлачења, уклањања. На пример, Степа ће ћутати о Вељиной бољци иако претпоставља да је најбоље лечити је у корену, зато што он не жели да буде први који ће је именовати. Или ће пак инфирмитет сматрати за ружну али именовану појаву, али умни деформитет за страшну појаву коју је немогуће именовати.³² У том смислу постоји консензус о томе када је могуће говорити о лудилу и именовати га. Тако роман можемо схватити и као причу о трима тишинама: једној која лудило ствара (ћутање), другој која га спречава да се до краја уобличи (дискурзивност кантовског језика), трећој која следи његовој конструкцији (култура).

Луди субјект у таквом је положају да је увек са оне стране говора. О лудом субјекту неко мора да говори да би он као такав постојао. Говор о лудилу, међутим, није описивање, већ приписивање. Лудило ми додајемо неке тако што његов опис препознајемо у својем властитом концепту – постоји нека идеја, неки критеријум, нека граница, на основу које се лудило разликује од нелудила. Тај концепт може да буде субверзиван у смислу осиромашења сложености лудила. Тако мишљење по којем је лудило Веље Смиљанића „кантовско”, у својој непрецизности поједностављује чињенице до тачке у којој луди субјект остаје лишен саосећања за дубоку и тешку борбу за себе самог. Коментари лудила у самом роману и тумачења романа о том лудилу овако схватају лудило. Прва су производ културе – филозофија, звезде, прапочеци, сањарења,

³² Стр. 74.

нису повлашћени свет и налазе се насупрот надмоћи задружног морала, националне реторике и здраворазумског рационалног живота. Друга су дело читалачке инерције и поопштавања неких ауторових решења и склоности, нпр. тих да јунаке воли да учини занесенима и трагичнима. Заправо, потребно је оно у роману описано грчење тела Веље Смиљанића, његова физиолошка застакљивања, револуције и одумирања, његове спазматичне хистерије, прекидане изненадним осмехом, чистим погледом, прсликати при читању на душу јунака. У њима „кантовски” језик својом непосусталом тежњом за логиком представља интермецо у којем долази до напрснућа лудила, у мери у којој лудило бива слабо и попустљиво.

Један разорен ум јесте прозор који гледа на простор произвођења и конструисања лудила, у контексту чињенице да култура исписује и остварује дозвољиве обрасце. Луди Кант, то је конструкт. Говору о њему не треба веровати безусловно. Књижевноисторијска вредност романа, која наводно лежи у избору теме, одабиру наративног решења, чврстине унутартекстовне мотивације, несвакидашњости јунака, говори о разлици у односу на оно романескно што је Комарчићевом роману претходило. Потребно је, међутим, рећи да је овај роман носилац одређене идеолошке супстанце, те да је на рубовима његових структура могуће наћи разлоге за пажљивије читање лудила – стога што и сам аутор, и сам текст романа или јунаци у њему, па и сам књижевни историчар нису ван културе, нису ван конструисања. У овом покушају читања Комарчићевог романа, ја синтагми „луди Кант” одричем неупитност. У расцепима идеолошког јавља се, као што је овде случај, запитаност над етичношћу читања и разумевања, с намером да се провере и обележе читалачке, институционалне и културолошке неопрезности. „Кантовско” овде мења боју коју је добило у досадашњим читањима приче о лудилу Веље Смиљанића, а сам јунак, инхибирани хијерофант, завређује неку врсту интерпретативног признања за трагичну меру своје узвишености.