

Michel Foucault, *History of Madness*, Routledge, London, New York, 2006.

STULTIFERA NAVIS (Brod Luđaka)

Krajem Srednjeg vijeka, guba je nestala iz zapadnog svijeta. Na rubovima zajednice, kod gradskih vrata, pojavila su se velika, pusta, nenaseljiva područja, gdje bolest više nije vladala, ali je njezina sablast još lebdjela. Stoljećima će ti prostori pripadati domeni neljudskog. Od četrnaestog do sedamnaestog stoljeća, putem čudnih zazivanja, prizivali su novu inkarnaciju zla, drugu nacerenu masku straha, dom stalno obnavljanoj magiji pročišćenja i isključenja.

Od visokog Srednjeg vijeka do kraja križarskih ratova, gubilišta su nicala i umnožavala se diljem Europe. Točan broj je nepoznat, ali prema Mathieuu Parisu, bilo je oko 19.000 takvih gradova prokletih, raširenih diljem kršćanskog svijeta. U godinama koje su prethodile 1266., kada je Luj XIII. naredio da se izrade statuti za lazarete, bilo je više od 2000 takvih institucija u Francuskoj. Četrdeset i tri su bile samo u jednoj pariškoj biskupiji, a Bourg-la-Reine, Corbeil, Saint-Valère i zlokobni Champ Pourri (Trula Ulica) svi su navedeni na popisu. Charenton, ime koje će odjekivati stoljećima, također je tamo. Dvije najveće kuće – Saint-Germain i Saint-Lazare – nalazile su se u neposrednoj blizini Pariza, a njihova će se imena također pojaviti u povijesti druge bolesti. Od prijelaza petnaestog stoljeća, pojavljuje se nova praznina: Saint-Germain sljedeće stoljeće postaje dom za mlade prijestupnike, a prije Saint Vincenta, Saint-Lazare je brojao samo jednog gubavca, 'Le Sieur Langlois, pravnika na građanskom sudu'. Gubilište u Nancyju, koje je bilo jedno od najvećih u Europi, imalo je samo četiri štíćenika tijekom regentstva Marie de Médicis. Mémoires de Catel navode da je u Toulouseu krajem srednjovjekovnog razdoblja postojalo dvadeset i devet bolnica, od kojih sedam gubilišta, ali se krajem sedamnaestog stoljeća taj broj smanjio na tri – Saint-Cyprien, Arnaud Bernard i Saint-Michel. Svečanosti su bile široko rasprostranjene kako bi se proslavio nestanak gube: 1635. godine, na primjer, stanovnici Reimsa su svečano procesuirali kako bi zahvalili Bogu što je njihov grad izbavio od te nevolje.

U to vrijeme, francuska kruna je već više od stoljeća reorganizirala ogromnu zemljišnu banku koju su predstavljali lazareti. François I. je 19. prosinca 1543. naredio popis i inventuru svih takvih institucija 'kako bi se stalo na kraj velikom neredu u gubilištima', a Henri IV. je 1606. dekretom naredio da se računi tih institucija revidiraju 'i da se prihod ostvaren tom revizijom koristi za uzdržavanje siromašnih plemića i invalidnih vojnika'. Još jedan takav pregled naređen je 24. listopada 1612., s idejom da se ovoga puta višak prihoda iskoristi za prehranu siromaha.

Zapravo, pitanje lazareta neće biti riješeno u Francuskoj prije kraja sedamnaestog stoljeća, a ekonomska važnost tog pitanja bit će temelj mnogih sukoba. Godine 1677. još uvijek je bilo četrdeset i četiri gubilišta samo u pokrajini Dauphiné. Dana 20. veljače 1672. Luj XIV. prenio je kontrolu nad svim vojnim i bolničkim redovima na redove Saint Lazare i Mont Carmel, kojima je povjerena administracija svih preostalih gubilišta u kraljevstvu. Dvadeset godina kasnije, edikt iz 1672. je opozvan i, nizom mjera koje su stupile na snagu od ožujka 1693. do srpnja 1695., dobra lazareta su preraspodijeljena među ostale bolnice i ustanove za pomoć pogodenima. Nekoliko gubavaca koji su još uvijek nastanjivali preostalih 1200 gubilišta grupirano je u Saint-Mesminu blizu Orleansa. Ove nove naredbe prvo su provedene u Parizu gdje je Parlament prenio dotični prihod na Hôpital Général, a primjer je ubrzo slijeđen u pokrajinama. U Toulouseu su sva vlasništva gubilišta preusmjerena u bolnicu za Neizlječive 1696. godine, prihod iz Beaulieu u

Normandiji prenesen je na glavnu bolnicu u Caenu, a u Voleyju je novac prenesen na bolnicu Sainte-Foy. Zajedno sa Saint-Mesminom, samo je Les Ganets blizu Bordeauxa zadržao svoj prijašnji status.

Za svojih milijun i pol stanovnika u dvanaestom stoljeću, Engleska i Škotska otvorile su 220 gubilišta. Ali već u četrnaestom stoljeću počela su se prazniti: kada je Richard III. 1342. naredio istragu o stanju bolnice Ripon, pokazalo se da gubavaca više nema, te je zaklada umjesto toga zadužena za skrb o siromašnima. Do 1434. godine, u bolnici koju je krajem dvanaestog stoljeća osnovao nadbiskup Puisel, ostala su samo dva kreveta rezervirana za gubavce, a i oni su često bili nepopunjeni. Godine 1348. veliko gubilište Saint-Alban imalo je samo tri štićenika; bolnica Romanall u Kentu napuštena je dvadeset i četiri godine kasnije jer se više nije moglo naći gubavaca. U Chathamu, gubilište Saint Bartholomew osnovano 1078. bilo je jedno od najvećih u zemlji: u vrijeme kraljice Elizabete imalo je samo dva štićenika, a konačno je potpuno zatvoreno 1627.

Ista regresija bolesti zabilježena je i u Njemačkoj, iako je tamo proces bio nešto sporiji. Kao i u Engleskoj, Reformacija je ubrzala prijenos kontrole nad gubilištima na lokalne gradske vlasti, koje su ih pretvorile u kuće za siromašne ili bolnice, kao što je bio slučaj u Leipzigu, Münchenu i Hamburgu. Godine 1542. sva imovina gubilišta Schleswig-Holsteina predana je bolnicama. U Stuttgartu, izvješće magistrata iz 1589. godine pokazalo je da više od pedeset godina nije zabilježen nijedan gubavac u gradskom lazaretu. U Lipplingenu, lazaret je ubrzo bio naseljen ludima i neizlječivo bolesnima.

Ovaj čudan nestanak vjerojatno nije bio dugo traženi rezultat nejasnih medicinskih praksi, već je bio spontani rezultat segregacije, i, s dolaskom kraja križarskih ratova, posljedica prekida veze koja je vodila do glavnog izvora zaraze na Bliskom istoku. Guba se povukla, a skromni prostori rezervirani za nju, zajedno s ritualima koji su stvoreni ne da bi je potisnuli već da bi je zadržali na svetoj udaljenosti, iznenada su ostali bez svrhe. Ali ono što je trajalo duže od gube, i ustrajalo godinama nakon što su lazareti ispražnjeni, bile su vrijednosti i slike vezane uz gubavca, te važnost za društvo te nametljive, zastrašujuće figure, koja je pažljivo isključena tek nakon što je oko nje bio povučen magični krug.

Ako su gubavci bili socijalno isključeni i uklonjeni iz zajednice vidljive crkve, njihovo je postojanje ipak očitovalo Boga, jer su pokazivali i njegov gnjev i njegovu blagodat: 'Ljubljeni', kaže ritual iz crkve u Vienneu na jugu Francuske, 'Bog je odlučio pogoditi vas ovom bolešću, i Gospodin je milostiv jer vam donosi kaznu za zlo koje ste učinili na ovom svijetu.' Gubavca bi potom svećenik i njegovi pomoćnici izvukli iz crkve gressu retrogrado (hodom unatrag), ali mu je zajamčeno da je Božji svjedok: 'koliko god bio udaljen od crkve i zajednice svetih, nikada nisi odvojen od milosti Božje'. Brueghelovi gubavci promatraju iz daljine, ali zauvijek, kako se Krist uspinje na Kalvariju, praćen cijelim narodom. Hijeratski svjedoci zla, njihovo spasenje je osigurano njihovim isključenjem: u čudnom preokretu sasvim suprotnom zaslugama i molitvama, oni su spašeni rukom koja im nije pružena. Grešnik koji gubavca prepušta njegovoj sudbini time otvara vrata vlastitom spasenju. 'Stoga budi strpljiv u svojoj bolesti, jer Gospodin ne podcjenjuje tvoje nevolje, niti te odvaja od svoje prisutnosti. Ako imaš strpljenja, bit ćeš spašen, poput gubavca koji je umro ispred vrata bogataša, i bio izravno odnesen na Nebo.' Napuštanje je njegovo spasenje, a isključenje nudi neobičan oblik pričesti.

Jednom kada je guba nestala, a figura gubavca bila samo daleka uspomena, te su strukture i dalje ostale. Igra isključivanja ponovno će se igrati, često na istim tim mjestima, na čudno sličan način dva ili tri stoljeća kasnije. Ulogu gubavca preuzet će siromašni i luralice, zatvorenici i 'otpisani', a vrsta spasenja koja je u igri za obje strane u toj igri isključivanja tema je ove studije. Oblici koje je to isključenje poprimilo nastaviti će se, u radikalno drugačijoj kulturi i s novim značenjem, ali ostajući u suštini glavni oblik rigorozne podjele, istovremeno socijalnog isključenja i duhovne reintegracije.

Ali nemojmo žuriti.

Ulogu koju je imala guba najprije je preuzela venerična bolest. Takve su bolesti bile prirodni nasljednik gube krajem petnaestog stoljeća, a bolest se liječila u nekoliko bolnica za gubavce. Pod Françoisom I. pokušalo se ograničiti je na bolnicu župe Saint-Eustache, a zatim u župu Saint-Nicolas, koje su obje služile kao lazareti. Još dvaput, pod Charlesom VIII. i ponovno 1559. godine, razne zgrade i sporedne prostorije u Saint-Germain-des-Présu koje su se prethodno koristile za gubavce prenamijenjene su za venerične bolesti. Ubrzo je bolest postala toliko uobičajena da se razmišljalo o izgradnji posebnih zgrada 'u određenim prostranim područjima koja okružuju gradove i predgrađa, odvojenim od prolaznika'. Rodila se nova guba, koja je zauzela mjesto stare, ali ne bez poteškoća i sukoba. Jer su i ti novi gubavci ulijevali strah u srca starih.

Gubavci nipošto nisu bili oduševljeni što su prisiljeni dijeliti svoj prostor s tim pridošlicama u svijet užasa: 'Est mirabilis contagiosa et nimis formidanda infirmitas, quam etiam detestantur leprosi et ea infectos secum habitare non permittant' ('Ova zapanjujuća i zarazna bolest je mnogo strašnija: čak je i gubavci sami užasnuto odbacuju i ne dopuštaju zaraženima da ostanu u njihovom društvu'). Ali unatoč njihovom dugotrajnom pravu na boravak u tim segregiranim područjima, bilo ih je premalo da bi se njihov glas čuo, i venerični bolesnici su, manje-više posvuda, ubrzo zauzeli njihovo mjesto.

Ipak, u klasičnom dobu nisu venerične bolesti bile te koje su preuzele ulogu koju je guba imala u srednjovjekovnoj kulturi. Unatoč ovim početnim mjerama isključenja, venerična bolest je ubrzo ponovno klasificirana kao samo još jedna bolest, i unatoč rezervama stanovništva, oboljeli su ubrzo liječeni u bolnicama. Primljeni su u Hôtel-Dieu u Parizu, i unatoč nekoliko pokušaja da ih se izbací, ubrzo su se pomiješali s ostalim bolesnicima. U Njemačkoj su za njih izgrađene posebne kuće ne kako bi se osiguralo njihovo isključenje, već kako bi im se pružilo odgovarajuće liječenje, a Fuggeri u Augsburgu su osnovali dvije takve bolnice. Grad Nürnberg imenovao je posebnog liječnika koji je tvrdio da je sposoban 'kontrolirati francusku bolest'. Glavna razlika u odnosu na gubu bila je u tome što su venerične bolesti vrlo rano postale medicinsko pitanje, kojim su se bavili liječnici. Tretmani su nicali na sve strane: red Saint-Côme slijedio je arapski primjer i koristio živu, dok se u Hôtel-Dieu u Parizu liječenje uglavnom oslanjalo na teriak, lijek klasičnog svijeta za ugriz zmije. Zatim je došla velika pomama za gajakom, dragocjenijim od američkog zlata, ako je vjerovati Ulrichu von Huttensu i Fracastorovoj Syphylidis. Tretmani znojenjem prakticirali su se posvuda. Tijekom šesnaestog stoljeća, venerične bolesti zauzele su svoje mjesto među ostalim bolestima koje zahtijevaju medicinski tretman. Mjesto veneričnih bolesti bilo je fiksirano u cijeloj mreži moralnih prosudbi, ali taj horizont donio je samo manje promjene u suštinski medicinskom poimanju bolesti.

Zanimljivo je da se tek pod utjecajem svijeta zatvaranja u sedamnaestom stoljeću venerična bolest donekle odvojila od tog medicinskog konteksta, i poput ludila ušla u prostor socijalne i moralne isključenosti. Pravi nasljednik gube ne treba se tražiti u veneričnoj bolesti, već u vrlo složenom fenomenu koji će medicina daleko duže pokušavati prisvojiti.

Taj fenomen je ludilo. Ali tek nakon dugog razdoblja latencije od gotovo dva stoljeća ta nova opsesija zauzela je mjesto straha koji je guba usadila u mase, i izazvala slične reakcije podjele, isključenja i pročišćenja, koje su srodne samom ludilu. Međutim, prije nego što je ludilo stavljeno pod kontrolu sredinom sedamnaestog stoljeća, i prije nego što su u njegovu čast oživljeni drevni rituali, ono je bilo tvrdoglavo povezano s mnogim glavnim iskustvima renesanse.

Sada je potreban kratak pregled te prisutnosti i nekih bitnih figura.

Najjednostavnija od tih figura je ujedno i najsimboličnija.

Novi objekt pojavio se u imaginarnom krajoliku renesanse, i nije dugo trebalo da u njemu zauzme privilegirano mjesto; bio je to Brod luđaka (Ship of Fools), čudan pijani brod koji je vijugao širokim, sporim rijekama Porajnja i kanalima Flandrije.

Ovaj Narrenschiff bio je očito književni izum, i vjerojatno je posuđen iz antičkog ciklusa Argonauta koji je nedavno dobio novi zamah među mitološkim temama, a barem u burgundskim državama sada je imao institucionalnu funkciju. Takvi brodovi bili su književno opće mjesto, s posadom imaginarnih heroja, moralnih modela ili pažljivo definiranih društvenih tipova postavljenih na veliko simbolično putovanje koje ih je dovodilo, ako ne do sreće, onda barem do figure njihove sudbine ili njihove istine. Primjerice, Symphorien Champier sukcesivno je sastavio Brod prinčeva i bitke plemstva 1502. i Brod čestitih dama sljedeće godine; tu je i Brod zdravlja, zajedno s Blauwe Schute Jacopa Van Oestvorena iz 1413., Brantov Narrenschiff iz 1497. i Stultiferae naviculae scaphae fatuarum mulierum Jossea Badea iz 1498. Naravno, Boschova slika pripada toj istoj snovitoj flotili.

Ali među tim satiričnim i novelističkim brodovima, Narrenschiff je jedini imao stvarno postojanje, jer su ti brodovi koji su plovili od jednog grada do drugog sa svojim besmislenim teretom zaista postojali. Itinerantno postojanje često je bila sudbina luđaka. Bila je uobičajena praksa da ih gradovi protjeraju unutar gradskih zidina, ostavljajući ih da lutaju u dalekoj prirodi ili ih povjeravajući na brigu putujućim trgovcima ili hodočasnicima. Taj je običaj bio najčešći u Njemačkoj. U Nürnbergu je tijekom prve polovice četrnaestog stoljeća zabilježena prisutnost šezdeset i dva luđaka, a trideset i jedan je istjeran iz grada. U sljedećih pedeset godina bilo je još dvadeset i jedan prisilni odlazak, a to se odnosilo samo na luđake koje su uhvatile općinske vlasti. Često su povjeravani na brigu riječnim lađarima. U Frankfurtu je 1399. godine lađarima povjeren zadatak da oslobode grad od luđaka koji je hodao gol, a u najranijim godinama sljedećeg stoljeća kriminalni luđak je na isti način protjeran iz Mainza. Ponekad bi lađari te problematične putnike vratili na obalu ranije nego što su obećali: jedan kovač iz Frankfurta vratio se dva puta nakon takvog protjerivanja, prije nego što je definitivno otpraćen u Kreuznach. Dolazak tih brodova luđaka u velike europske gradove morao je biti prilično čest prizor.

Teško je precizno utvrditi značenje ove prakse. Primamljivo je misliti o njoj kao o općem sredstvu izгона koje su općine koristile za kažnjavanje lutalaštva među luđacima, ali ta se hipoteza ne podudara u potpunosti s činjenicama jer je to bila sudbina koja je zadesila samo određene luđake, budući da su neki liječeni u bolnicama, čak i prije nego što je počela izgradnja posebnih kuća za lude. U Hôtel-Dieu u Parizu imali su posebno dodijeljene ležajeve u nekim spavaonicama rezerviranim za njih, a u većini velikih gradova Europe tijekom Srednjeg vijeka i renesanse uvijek je postojalo posebno mjesto rezervirano za zadržavanje luđaka, poput Melun Châteleta ili poznate Tour aux Fous u Caenu. U Njemačkoj je postojao bezbroj Narrtürme (Kula luđaka), poput gradskih vrata Lübecka ili Hamburškog Jungpfera. Dakle, luđaci nisu bili sustavno protjerivani iz grada. Moglo bi se tvrditi da su protjerani samo strani luđaci, i da je svaki grad preuzimao odgovornost samo za vlastite građane koji su izgubili razum, i doista, u računima raznih srednjovjekovnih gradova postoje zapisi o fondovima odvojenima za luđake i donacijama u korist luđaka. Ali problem nije tako jednostavan, jer su postojali centri hodočašća poput Saint-Mathurina de Larchant, Saint-Hildevorta de Gournay, Besançon i Gheel; takva putovanja su organizirali, pa čak i plaćali gradovi i bolnice. I moguće je da su ti brodovi luđaka, koji su opsjedali maštu rane renesanse, zapravo bili brodovi hodočašća, visoko simbolični brodovi ispunjeni besmislenima u potrazi za svojim razumom; neki su plovili niz rijeke Porajnja prema Belgiji i Gheelu, dok su drugi išli uz Rajnu prema Besançonu i Juri.

Ali postojali su i drugi gradovi, poput Nürnberga, koji sigurno nisu bili mjesta hodočašća, a ipak su sadržavali iznadprosječan broj luđaka, daleko više nego što je sam grad mogao pružiti. Ti su luđaci bili smješteni i plaćeni iz gradske blagajne, ali o njima nije bilo brige: jednostavno su bacani u zatvor. Može biti da su u nekim velikim gradovima – gdje su bile tržnice i mnogo ljudi je dolazilo i odlazilo – luđake u znatnom broju dovodili trgovci i riječni lađari, i da su tamo bili 'zaboravljeni', čime su očistili svoj rodni grad od njihove prisutnosti. Možda su se ta mjesta 'protiv-hodočašća' pomiješala s mjestima gdje su luđaci zaista vođeni kao hodočasnici. Briga o izlječenju i isključenju stopila se unutar svetog prostora čudesnog. Moguće je da se grad Gheel razvio na ovaj način – kao mjesto hodočašća koje je postalo mjesto zatvaranja, sveta zemlja gdje ludilo čeka svoje izbavljenje, ali gdje, čini se, čovjek provodi drevni ritual podjele.

Ovo stalno kruženje luđaka, gesta protjerivanja i prisilnog ukrcavanja, nije bila usmjerena samo na društvenu korisnost ili sigurnost građana. Njezina su značenja bila bliža ritualima, a njihov trag je i dalje vidljiv. Tako je, na primjer, luđacima bio zabranjen ulazak u crkve, dok im je crkveno pravo dopuštalo da prime sakramente. Crkva nije poduzela sankcije protiv svećenika koji su izgubili razum, ali je u Nürnbergu 1421. godine ludi svećenik protjeran s posebnom svečanošću, kao da se nečistoća umnožila svetom prirodom lika, ali je grad platio novac koji je trebao poslužiti za njegov viaticum. Ponekad su luđaci bili javno bičevani, a u svojevrsnom simuliranom lovu bili su tjerani iz grada dok su bili tučeni štapovima. Sve to ukazuje da je odlazak luđaka pripadao drugim ritualima progonstva.

Dakle, brod luđaka bio je teško natovaren značenjem, i očito je nosio veliku društvenu snagu. S jedne strane, imao je neporecivo praktične funkcije, jer je povjeravanje luđaka brizi lađara značilo da više neće lutati oko gradskih zidina i osiguravalo je da će daleko putovati i biti zatvorenik vlastitog odlaska. Ali bilo je i više: voda je donosila vlastiti mračni simbolički naboj, odnoseći, ali i pročišćavajući. Navigacija je dovodila čovjeka licem u lice s nesigurnošću sudbine, gdje je svatko prepušten sam sebi i svaki odlazak uvijek može biti posljednji. Luđak na

svom ludom brodu isplovjava za drugi svijet, i s drugog svijeta dolazi kada se iskrca. Ova prisilna navigacija je istovremeno rigorozna podjela i apsolutni Prijelaz, služeći da podcrta u stvarnim i imaginarnim terminima graničnu situaciju luđaka u srednjovjekovnom društvu. Bila je to visoko simbolična uloga, jasno izražena mentalnom geografijom, gdje je luđak bio zatočen na gradskim vratima. Njegovo isključenje bilo je njegovo zatočenje, i ako nije imao drugog zatvora osim samog praga, i dalje je bio zadržan na tom mjestu prolaza. U visoko simboličkom položaju, smješten je s unutarnje strane vanjskog, ili obrnuto. Držanje koje mu pripada i danas, ako priznamo da je ono što je nekoć bila vidljiva tvrđava društvenog poretka sada dvorac naše vlastite svijesti.

Voda i navigacija su imale tu ulogu. Zaključan u brodu iz kojeg nije mogao pobjeći, luđak je bio predan tisućuramnoj rijeci, moru gdje se svi putovi križaju, i velikoj nesigurnosti koja okružuje sve stvari. Zatočenik usred krajnje slobode, na najotvorenijem putu od svih, čvrsto vezan za beskrajno raskrižje. On je Putnik par excellence, zatvorenik prolaza. Ne zna se gdje će pristati, a kada pristane, ne zna odakle je došao. Njegova istina i njegov dom su pusta zemlja između dviju zemalja koje nikada ne mogu biti njegove. Možda ovaj ritual leži u ishodištu imaginarnog srodstva uobičajenog u cijeloj kulturi Zapada. Ili je možda to srodstvo zahtijevalo, a zatim i ustalilo ritual ukrcavanja čiji su korijeni izgubljeni u maglama civilizacije. Ali jedno je sigurno: veza između vode i ludila duboko je ukorijenjena u snu zapadnog čovjeka.

U srednjovjekovnoj romansi o Tristanu i Izoldi, Tristan je iskrčan na obalu Cornwalla, maskiran u luđaka, od strane lađara. Po dolasku u dvorac kralja Marka, nitko ga ne prepoznaje, i nitko ne zna odakle je došao. Ali njegov razgovor je previše čudan, dalek i istovremeno poznat, i previše je svjestan dobro čuvanih tajni tog svijeta da ne bi došao iz nekog drugog, vrlo bliskog. On nije iz suhe zemlje, s njezinim čvrstim gradovima, već iz neprestane nemirnosti mora, čiji nepoznati putovi otkrivaju tako čudne istine, te fantastične ravnice, naličja svijeta. Izolda je prva koja shvaća da je taj luđak sin mora, i da su ga iskricali nepokajani mornari, čineći ga vjesnikom nesreće: 'Prokleti mornari koji su doveli ovog luđaka, bolje da su ga bacili u more!', uzvikuje ona.

Ta tema se ponovno pojavljuje mnogo puta kroz stoljeća. Za mistike petnaestog stoljeća, to je bila ideja duše kao kore (lađe), bacane na moru beskrajnih želja, okružene sterilnim vezanostima i neznanjem sa svih strana, i ometane lažnim sjajem znanja, usred velikog nerazuma svijeta – brod na milost i nemilost velikom ludilu mora, osim ako ne baci sidro na čvrstom tlu vjere, ili raširi svoja duhovna jedra kako bi ga Božji dah doveo kući u luku. Krajem šesnaestog stoljeća, De Lancre je okrivio demonizam cijelog naroda na more; nesigurni brazda traga, isključivo povjerenje položeno u zvijezde, tajno znanje koje se prenosilo s mornara na mornara, udaljenost od žena i neprestano pomična ravnina morske površine činili su da ljudi gube vjeru u boga i odbacuju okove svoje privrženosti domovini, čime su otvarali vrata Vragu i oceanu njegovih lukavstava. Klasično doba bilo je zadovoljno time što je englesku melankoliju pripisivalo utjecaju morske klime: hladno, vlažno, nestalno vrijeme i fine kapljice vode koje su ulazile u žile i vlakna ljudskog tijela činile su da tijelo gubi svoju čvrstoću, predisponirajući ga ludilu. I na kraju, zanemarujući ogromnu književnu tradiciju koja se proteže od Ofelije do Lorelei, možda je dovoljno citirati antro-po-kozmo-loške analize Heinrotha, gdje je ludilo manifestacija u čovjeku mračnog, vodenog elementa, tamnog, neurednog, pomičnog kaosa, klika i smrt svih stvari, za razliku od svijetle, odrasle stabilnosti uma.

Dakle, brod luđaka odjekuje u zapadnoj mašti s bezbrojnim motivima. Ali zašto onda, oko petnaestog stoljeća, dolazi do ove iznenadne formulacije teme u književnosti i ikonografiji? Što je siluetu broda luđaka i njegov ludi teret učinilo tako istaknutom u odnosu na poznate krajolike? Zašto je iz starog saveza vode i ludila rođen taj brod, i što ga je natjeralo da se pojavi baš u tom trenutku?

Brod je simbol iznenadne nelagode koja se pojavljuje na horizontu europske kulture pred kraj srednjeg vijeka. Ludilo i figura luđaka poprimaju novu važnost zbog dvosmislenosti njihove uloge: oni su istovremeno i prijetnja i podsmijeh, vrtoglavi nerazum svijeta i plitka smiješnost ljudi.

Prva zanimljiva stvar je književnost priča i moralnih pouka. Njezino porijeklo je, nema sumnje, davno, ali krajem srednjeg vijeka ona je postala znatna cjelina: dugačak niz 'ludosti' koje su, kao i u prošlosti, stigmatizirale poroke ili pogreške, ali ih nisu pripisivale ponosu, nedostatku milosrđa ili zanemarivanju kršćanskih vrlina, već velikom nerazumu koji se nije mogao pripisati nikome posebno, ali je sve vukao za sobom u svojevrsnom prešutnom sporazumu. Osuđivanje ludila postalo je opći oblik moralne kritike. U farsama i sotijama, lik luđaka, idiota ili prostodušnog preuzima sve veću važnost. On više nije samo poznat i smiješan, već je eksterioran u odnosu na radnju, i preuzima središnju pozornicu kao vjesnik istine, igrajući komplementarnu, inverznu ulogu figure budale u pričama i satirama. Ako ludilo sve vuče u sljepoću gdje se gube svi oslonci, onda, nasuprot tome, luđak sve vraća njihovoj vlastitoj istini: u komediji, gdje svi varaju nekoga drugoga i lažu sebi, on je komedija drugog stupnja, obmana koja i samu sebe obmanjuje. Rasuđivanje nema mjesta u njegovu ludom jeziku, ali njegove riječi donose razum koji komično poništava komediju. Ljubavnicima govori o ljubavi, uči mlade istini o životu, a ponosnima, drskima i onima koji lažno svjedoče, tužnoj stvarnosti stvari. Čak su i stare gozbe luđaka, tako popularne u Flandriji i sjevernoj Europi, postale kazališni događaji, i bile su organizirane u socijalnu i moralnu kritiku, bez obzira na to što su mogle sadržavati spontane vjerske paradije.

I u visokoj kulturi ludost je bila na djelu, u srcu razuma i istine. U Blauwe Schute Van Oestvorena i Brantovu Narrenschiffu ludilo ukrcava cijelo čovječanstvo na ludi brod i odnosi ga na komunalnu odiseju. Zlo vladanje ludila osuđuje Murner u Narrenbeschwörung, a ludilo udružuje snage s ljubavlju u Corrozovoj satiri Contre Fol Amour, i natječe se s ljubavlju u retoričkoj borbi da se vidi tko je prvi došao, i tko omogućuje drugoga i diktira njegovo ponašanje po volji, kao u Débat de folie et d'amour Louise Labé. Ludilo se također pojavilo u akademskoj areni, postajući samo-refleksivni objekt diskursa. Ludilo je osuđivano i branjeno, i proglašavano bližim sreći i istini nego sam razum. Wimpfeling je napisao Monopolium Philosophorum, a Judocus Gallus je objavio Monopolium et societas, vulgo des Lichtschiffs. Protiv pozadine tih ozbiljnih igara, ističu se dva velika humanistička teksta: Flayderova Moria Rediviva iz 1527. i Erasmusova Pohvala ludosti iz 1509. Naspram ovog mora riječi, s njihovom neumornom dijalektikom i njihovim beskrajnim varijacijama i ponavljanjima, stoji duga dinastija slika, od Hieronymusa Boscha (Liječenje ludila i Brod luđaka) do Brueghelove Lude Meg. Gravure i drvorezi prikazuju ono što su književnost i kazalište već prihvatile: isprepletene teme festivala i plesa luđaka. Od petnaestog stoljeća nadalje, lice ludila nikada nije prestalo opsjedati maštu Zapada.

Slijed datuma govori sam za sebe. Ples smrti na groblju Innocents u Parizu vjerojatno datira iz ranih godina petnaestog stoljeća, dok je primjer u Chaise-Dieu vjerojatno napravljen oko 1460., a 1485. Guyot Marchand objavljuje svoj *Danse macabre*. Nema sumnje da je ovim šezdesetogodišnjim razdobljem dominirala slika glave smrti koja se kezi. Godine 1492. Brant piše *Narrenschiff*, a pet godina kasnije preveden je na latinski. Pred sam kraj stoljeća Bosch slika svoj *Brod luđaka*. Pohvala ludosti je iz 1509. godine, a redoslijed sukcesije je jasan.

Do kraja petnaestog stoljeća, ili možda malo iza toga, vladale je tema smrti. Kraj čovječanstva i kraj vremena viđeni su u ratu i kugama. Nad ljudskim postojanjem nadvija se poredak i kraj kojem nijedan čovjek ne može izbjeći, prijeteca prisutnost iz samog svijeta. Iznenada, kako se stoljeće bližilo kraju, ta se velika neizvjesnost okrenula na svojoj osi, i podsmijeh ludila preuzeo je ozbiljnost smrti. Od spoznaje te fatalne nužnosti koja čovjeka svodi na prah, prelazimo na prezirno promatranje ništavila koje je sam život. Strah od apsolutne granice smrti internalizira se u neprestanom procesu ironizacije. Strah je unaprijed razoružan, učinjen podrugljivim time što je ukroćen i učinjen banalnim, i neprestano paradiira u spektaklu života. Iznenada, to se moglo razaznati u manirima, greškama i porocima normalnih ljudi. Smrt kao uništenje svih stvari više nije imala smisla kada se život razotkrio kao prazna sekvenca ispraznih riječi, šuplje zveckanje kape i zvončica lakrdijaša. Mrtvačka glava pokazala se kao posuda koja je već prazna, jer je ludilo bilo biti-već-tamo-smrti. Osvojena prisutnost smrti, naznačena u ovim svakodnevnim znakovima, pokazala je ne samo da je njezina vladavina već počela, već i da je njezina nagrada skromna. Smrt je razotkrila masku života, i ništa više: da bi pokazala lubanju ispod kože, nije trebalo ukloniti ljepotu ili istinu, već samo ukloniti gips ili jeftinu odjeću. Karnevalska maska i leš dijele isti ukočeni osmijeh. Ali smijeh ludila je anticipacija grča smrti, a luđak, taj vjesnik makabre, otupljuje žaoku smrti. U Visokoj renesansi, krikovi Lude Meg osvajaju *Trijumf smrti* koji krasi kasnosrednjovjekovne zidove Camposanta u Pisi.

Zamjena teme ludila temom smrti nije znak prekida, već novog preokreta unutar iste preokupacije. I dalje je u pitanju ništavilo postojanja, ali to se ništavilo više ne doživljava kao kraj izvan bića, prijetnja i zaključak: ono se osjeća iznutra, kao neprekidan i nepromjenjiv oblik života. Dok je ranije ludilo ljudi bilo u njihovoj nesposobnosti da vide da je kraj života uvijek blizu, i stoga ih je bilo potrebno vraćati na put mudrosti spektaklom smrti, sada je mudrost značila osuđivanje ludosti gdje god se ona mogla pronaći, i učenje ljudi da su oni već ništa više od legija mrtvih, te da ako se kraj života približava, to je samo podsjetnik da će se univerzalno ludilo uskoro ujediniti sa smrću. Ovo je prorokovao pjesnik poput Eustachea Deschampsa:

Kukavni smo, loše formirani i slabi,
Stari, zavidni i zli.
Vidim samo lude i budale,
Zaista se kraj bliži,
Sve ide loše.

Uvjeti argumenta sada su preokrenuti. Više nije kraj vremena i kraj svijeta taj koji bi pokazao da je ludost ne brinuti se o takvim stvarima. Umjesto toga, porast ludila, njegova podmukla, puzajuća prisutnost pokazala je da je konačna katastrofa uvijek blizu: ludilo ljudi donijelo ju je blizu i učinilo je gotovom činjenicom.

Veza između ludila i ništavila bila je tako čvrsto povezana u petnaestom stoljeću da će trajati jako dugo, toliko da će se i dalje nalaziti u srcu iskustva ludila u klasičnom dobu.

Besmisleno se čini izuzetno koherentno. Tekst i slika neprestano odgovaraju jedno drugome i mijenjaju uloge, sada kao komentar, sada kao ilustracija. *Narrentanz* ili ples luđaka tema je koja se iznova nalazi u pučkim balovima, kazališnim predstavama i gravurama, a posljednji dio *Pohvale ludosti* izgrađen je na modelu dugog plesa gdje profesije i staleži prolaze u nizu i tvore vječni krug nerazuma. Vjerojatno je da su u Lisabonskom iskušenju mnoge od fantastičnih figura koje prekrivaju platno posuđene iz tradicionalnih maski, a neke od njih možda su čak prenesene iz *Malleus Maleficarum*. Boschov *Brod luđaka* izravna je transpozicija Brantova *Narrenschiffa*, čiji naslov nosi, i čini se da precizno ilustrira 27. pjevanje, koje stigmatizira *potatores et edaces* – pijanice i proždrljivce. Čak je sugerirano da je Boschova slika izvorno bila dio cijele serije slika koje ilustriraju glavna pjevanja Brantove pjesme.

Zapravo, ne bismo smjeli biti zavedeni tom kontinuitetom u temama, niti pretpostavljati više nego što povijest dopušta. Više ne bi bilo moguće napraviti analizu predmeta u stilu onih koje je radio Emile Mâle za prethodna razdoblja, posebno kada je tema smrti u pitanju. Prekrasna jedinstvenost između riječi i slike, između onoga što je bilo prikazano jezikom i izrečeno plastičnim sredstvima, počela je nestajati, i više nisu dijelili jedno, jedinstveno značenje koje je bilo odmah prepoznatljivo. Iako je i dalje bila istina da je vokacija Slike bila prvenstveno govoriti, a njezina uloga bila prenositi nešto što je supstancijalno s jezikom, ipak je došlo vrijeme kada više nije govorila potpuno istu stvar. Slikarstvo je vlastitim sredstvima započinjalo dugi proces eksperimentiranja koji će ga odvesti sve dalje od jezika, bez obzira na površnu identičnost teme. Jezik i figura i dalje ilustriraju istu bajku o ludilu u moralnom svijetu, ali počinju ići različitim smjerovima, ukazujući, kroz pukotinu koja je još uvijek bila jedva primjetna, na veliku podjelu koja je tek trebala doći u zapadnom iskustvu ludila.

Uspom ludila na renesansnom horizontu najprije je primjetan u ovom propadanju gotičkog simbolizma, kao da se mreža strogo uređenih duhovnih značenja počinje rasplitati, otkrivajući figure čija su značenja percipirana samo kao luda. Gotički oblici su preživjeli, ali malo po malo zanimili su, prestajući govoriti, prisjećati se ili podučavati. Oblici su ostali poznati, ali svo razumijevanje je izgubljeno, ostavljajući samo fantastičnu prisutnost; i oslobođena mudrosti i morala koje je trebala prenijeti, slika je počela gravitirati oko vlastite neuračunljivosti.

Paradoksalno, ovo oslobođenje bilo je plod bujnog rasta značenja, umnožavanja signifikacije, budući da je mreža veza između objekata postajala sve složenija. Značenje je stvorilo veze toliko brojne, toliko bogate i zamršene da je samo ezoterično znanje moglo imati potrebni ključ. Objekti su postali toliko opterećeni atributima, vezama i asocijacijama da su izgubili svoje izvorno lice. Značenje se više nije čitalo neposrednom percepcijom, i shodno tome objekti su prestali govoriti izravno: između znanja koje je animiralo figure objekata i oblika u koje su se pretvorili, počela se pojavljivati podjela, otvarajući put simbolizmu koji se češće povezuje sa svijetom snova.

Jedna knjiga dobro demonstrira ovo ludo umnožavanje značenja na kraju gotičkog doba: *Speculum humanae salvationis* ili Ogledalo ljudskog spasenja, koje zajedno s tradicionalnim simbolizmom Crkvenih Otaca uspostavlja cijelu mrežu veza između Starog i Novog zavjeta, ne

toliko u poretu proročanstva koliko u svijetu imaginarne ekvivalencije. Kristova Muka više nije samo predočena Abrahamovom žrtvom, već priziva sav prestiž mučenja i bezbrojne snove povezane s njime, tako da Tubal, kovač, i Izaijino kolo zauzimaju svoja mjesta oko križa, nadilazeći sve lekcije o žrtvovanju kako bi formirali fantastični tableau boli i neumoljivo mučenih tijela. Slika postaje preopterećena dopunskim značenjima i prisiljena ih je isporučiti. Ali snovi, besmislenost i nerazum mogli su se previše lako uvući u ovaj višak značenja. Simbolične figure lako su postale siluete iz noćne more.

Primjer toga je tradicionalna njemačka slika mudrosti kao ptice s dugim vratom koja je bila raširena u gravurama. Misli ptice, koje počinju u njenom srcu i završavaju u nenoj glavi, putuju polako uz vrat i stoga imaju sve potrebno vrijeme da budu pažljivo razmotrene i prosuđene. Ali simbol je postao previše opterećen značenjem kako su njegove vrijednosti naglašavane. Dugi put refleksije postao je destilator u kojem su tajne misli koncentrirane u kvintesenciju znanja. Vrat, koji je u ranim verzijama jednostavno pripadao *Gutemenschu* (dobrom čovjeku), postao je beskonačno produžen kako bi simbolizirao ne samo mudrost već i stvarne medijacije učenja, a simbolični čovjek postao je fantastična ptica čiji se dugi vrat višekratno savija sam oko sebe – besmisleno biće na pola puta između životinje i predmeta, koje se više ponosi imaginativnim mogućnostima nego bilo kakvim strogim značenjem. Simbolična mudrost završila je kao zarobljenik ludila snova.

Svijet slika stoga je doživio temeljnu promjenu. Obveza višestrukih značenja oslobodila ga je rigoroznog poretka. Obilje razolikih značenja koja su se skrivala ispod površine slike značilo je da njezino vidljivo lice postaje sve zagonetnije. Njezina moć više nije bila pouka, već više fascinacija.

To dobro demonstriraju promjene koje je doživjela reprezentacija grilosa (*gryllos*), poznate figure u srednjem vijeku u engleskim psaltirima te u Chartresu i Bourgesu. Izvorno je poučavala kako u ljudima kojima vladaju njihove želje duša postaje zarobljenik zvijeri. Ta groteskna lica pronađena na trbusima čudovišta pripadala su svijetu velike platonske metafore, osuđujući poniženje duha u ludilu grijeha. Ali u petnaestom stoljeću, grilos, simbol ljudskog ludila, postao je dominantna figura u nebrojenim iskušenjima. Hermitovu smirenost napadaju ne predmeti želje, već izbezumljeni oblici zaključani u vlastite tajne, koji su ustali iz snova i sjede na površini svijeta, tihi i prikriveni.

U Lisabonskom iskušenju nasuprot svetom Antunu sjedi jedna takva figura rođena iz ludila, njegove samoće, pokore i lišavanja: tanak osmijeh širi se preko njezina bestjelesnog lica, čista prisutnost brige u obliku agilne grimase. Ova silueta iz noćne more istovremeno je subjekt i objekt iskušenja, zarobljavajući hermitov pogled: obojica su zarobljenici procesa zrcalnog propitivanja, gdje je odgovor neodređeno suspendiran, u tišini prekinutoj samo nemirnim režanjem čudovišta koja ih okružuju. Grilos više ne podsjeća, čak ni u satiričnom tonu, na duhovni poziv čovjeka zaboravljen u ludilu želje. Grilos je ludilo pretvoreno u Iskušenje: sve što je u njemu nemoguće, fantastično i nehumano, sve što ukazuje na ono što ide protiv prirode ili vrele masu besmislene prisutnosti imanentne u zemlji, izvor je njegove čudne moći. Za ljude petnaestog stoljeća, zastrašujuća sloboda snova i fantazije rođene iz ludila imale su moć privlačnosti jaču od privlačnosti želja smrtnog tijela.

Čudna fascinacija koja se krije u tim slikama ludila može se objasniti na više načina.

Prije svega, čini se da su ljudi u tim fantastičnim figurama otkrili jedan od tajnih poziva svoje prirode. U mišljenju Srednjeg vijeka, legije životinja koje je Adam jednom zauvijek imenovao imale su simboličke ljudske vrijednosti. Ali u ranoj renesansi, taj proces signifikacije doživio je preokret. Zvijeri su puštene na slobodu, i pobjegle su iz svijeta legende ili moralne pouke te preuzele vlastiti fantastični život. U zapanjujućem preokretu, čovječanstvo je počelo osjećati sebe objektom životinjskog pogleda, dok su one preuzimale kontrolu i pokazivale mu njegovu vlastitu istinu.

Nemoguće životinje, plod ludih zamišljanja, postale su tajna priroda čovjeka, i na slikama Posljednjeg suda, kada se čovjek pojavi u odvratnoj nagosti svog palog stanja, on je preuzeo monstruozno lice delirantne životinje.

Sove s tijelima poput krastača miješaju se s golim tijelima prokletih u Paklu Thierryja Boutsu, djelo Stefana Lochnera vrvi krilatim kukcima, leptirima s mačjim glavama i sfingama s oklopima vodenih cvjetova, i pticama s rukatim krilima koje ulijevaju paniku, dok u Grünewaldovom Iskušenju vreba zvijer grabljivica s kvrgavim, čvornatim pandžama.

Životinjsko carstvo izmaklo je dosegu svakog pripitomljavajućeg ljudskog simbolizma, i dok fascinira čovječanstvo svojim neredom, svojim bijesom i svojom preobilnošću monstruoznih nemogućnosti, ono služi i za otkrivanje mračnog bijesa i sterilne ludosti koja vreba u srcu čovječanstva.

Na suprotnom polu ovoj prirodi tame, ludilo također vrši fascinaciju jer je znanje. I to zato što su te apsurdne figure u stvarnosti elementi koji čine teško, hermetičko, ezoterično znanje. Ti čudni oblici pripadaju od samog početka velikoj tajni, i sveti Antun je iskušavan njima jer je pao plijen ne nasilju želje, već daleko podmuklijem poroku znatiželje, iskušavan mamcem tog znanja koje mu je tik izvan dosega, ponuđeno i povučeno u istom trenutku osmijehom na licu grilosa. Njegovo instinktivno povlačenje unatrag je pokret koji ga sprječava da prekorači liniju na teritorij zabranjenog znanja, jer on već zna, kako će kasnije reći Jérôme Cardan, da 'mudrost, kao i svi dragocjeni materijali, mora biti istrgnuta iz utrobe zemlje' – i da je želja ono što njegovo iskušenje jest.

To je nepristupačno, zastrašujuće znanje koje luđak, u svojoj nevinosti i ludosti, već posjeduje. Dok ljudi razuma i mudrosti vide samo fragmentarne figure koje su tim strašnije zbog svoje nepotpunosti, luđak vidi cjelovitu, netaknutu sferu. Za njega, kristalna kugla, prazna za druge, ispunjena je nevidljivim znanjem. U Brueghelovim *Flamanskim poslovicama*, bolesnik koji pokušava ući u kristalnu kuglu predmet je rugla, ali to je isti dugin mjehurić beskonačnog znanja koji se njiše na toj podrugljivoj, ali beskrajno dragocjenoj lampi prebačenoj preko ramena Lude Meg. I ista kugla se nalazi na poleđini *Vrta zemaljskih užitaka*. Drvo, još jedan simbol znanja (poput drveta zabranjenog voća, drveta obećane besmrtnosti ili drveta grijeha) jednom posađeno usred zemaljskog raja, iščupano je i tvori jarbol broda luđaka, kao što se može vidjeti u gravuri koja ilustrira *Stultiferae Naviculae* Jossea Badea, i bez sumnje je to isto drvo koje se njiše iznad Boschova *Broda luđaka*.

Dakle, što je, precizno, znanje koje ludilo donosi? Najvjerojatnije, budući da je to zabranjeno znanje, ono predviđa i vladavinu Sotone i kraj svijeta, krajnju sreću i vrhovnu kaznu, svemoć na zemlji i silazak u pakao. Brod luđaka prolazi kroz krajolik užitaka gdje je sve ponuđeno želji, svojevrsni ponovno stečeni raj, jer ljudi ponovno postaju stranci nužnosti i oskudici, ali bez povratka u stanje nevinosti. Ova lažna sreća je đavolski trijumf Antikrista, kraj koji je uvijek blizu. Istina, bilo je malo novoga u apokaliptičnim snovima petnaestog stoljeća, no ipak su ove slike drugačije naravi od svih koje su im prethodile. U nejasno fantastičnoj ikonografiji četrnaestog stoljeća, gdje su se dvorci mogli srušiti poput kućica od karata, a zvijer je uvijek bio tradicionalni zmaj kojeg je Djevica mogla držati na sigurnoj udaljenosti, dolazak kraljevstva Božjeg bio je uvijek vidljiv. Ali sljedeće stoljeće donijelo je viziju svijeta gdje su znanje i mudrost uništeni.

Ovo je bio veliki sabat prirode, gdje su planine oprane, kosti su virile iz grobova, a zemlja je povraćala svoje mrtve; zvijezde su padale s neba, zemlja se zapalila i sav život je umro kako je počela vladavina smrti. Taj kraj nije bio ni prolazan trenutak ni obećanje, već dolazak noći u kojoj je konačno prošla drevna sezona svijeta. Četiri jahača apokalipse na Dürerovoj gravuri jesu poslani od Boga, ali oni nisu anđeli trijumfa ili pomirenja, niti vjesnici mirne pravde; oni su krvavi ratnici željni lude osвете. Svijet klizi u univerzalni bijes, a pobjednik neće biti ni Bog ni Vrag, već ludilo samo.

Fantastične slike koje je ludilo nadahnulo nisu bile prolazna pojava koja je brzo nestala s površine stvari: čovjek je bio fasciniran ludilom sa svih strana. Čudnim paradoksom, ono što je rođeno iz najsingularnijeg delirija već je bilo skriveno, poput tajne nepristupačne istine, zakopane u utrobi zemlje. Kada je izložena arbitrarna priroda ludila, čovjek je susreo sumornu nužnost svijeta: životinja koja je opsjedala noćne more i vizije rođene iz asketskog lišavanja bila je vlastita priroda čovjeka, otkrivena u nemilosrdnoj istini pakla. Uzaludne slike slijepog ludila pokazale su se kao istina svijeta, i u tom velikom neredu, tom ludom svemiru, počela se pojavljivati okrutnost koja leži u danu presude. Te lude slike su izraz skrivenih renesansnih briga o prijetećim tajnama svijeta, i upravo su ti strahovi dali fantastičnim slikama takvu koherentnost i takvu moć.

Tijekom istog razdoblja, književni, filozofski i moralni aspekti ludila bili su u potpuno drugačijem tonu.

Srednji vijek je postavio ludilo ili ludost u svoju hijerarhiju poroka. Od trinaestog stoljeća nadalje bilo je uobičajeno vidjeti ludost uvrštenu u opaku vojničku službu *Psychomachia* (Borba Duše). U Parizu i Amiensu, ludilo je među dvanaest zlih vojnika koji se bore protiv svoje antiteze za dominaciju nad ljudskom dušom: vjera i idolopoklonstvo, nada i očaj, milosrđe i škrtost, čednost i požuda, razboritost i ludost, strpljenje i gnjev, slatkoća i oštrina, sloga i nesloga, poslušnost i neposlušnost, ustrajnost i nepostojanost, hrabrost i kukavičluk, poniznost i ponos.

Tijekom renesanse, ludost je napustila to skromno mjesto i preuzela središnju pozornicu. U djelu Huguesa de Saint-Victora, genealoško stablo poroka, ono starog Adama, imalo je ponos kao svoj korijen, ali sada je ludost vodila veseli zbor ljudskih slabosti. Neosporeni vođa, ludost, predvodi skupinu, imenujući svoje partnere i naređujući ples:

Ova – vidite kako podiže obrve – očito je Philautia (Samoljublje).
 Ona koju vidite ovdje, s nasmijsanim očima i pljeskanjem rukama, je Kolakia (Laskanje).
 Ova, koja drijeva i polusnena je, je Lethe (Zaborav).
 Ova, naslonjena na laktove sa sklopljenim rukama, je Misoponia (Lijenost).
 Ova, ovjenčana ružama i natopljena slatkim mirisnim losionima, je Hedone (Užitak).
 Ova, s nemirnim pogledom i kolutajućim očima, je Anoia (Ludilo).
 Ova, s glatkim tenom i debelom, dobro zaobljenom figurom, je Tryphe (Luksuz).

Vidite i dva Boga među djevojkama: jedan se zove Comos (Buka/Divljanje), drugi Negreton Hypnon (Slatki san).

Ludilo sada ima apsolutnu privilegiju i vlada svim negativnim aspektima ljudskog karaktera. Ono također neizravno kontrolira sve moguće težnje ka dobru, ambiciju koja stvara mudre političare, pohlepu koja uzrokuje rast bogatstva i indiskretnu znatiželju koja potiče istraživanje filozofa i znanstvenika. Louise Labé to ponavlja nakon Erazma, a Merkur moli bogove u njezino ime: "Ne dopustite da vam ova lijepa dama koja vam je priuštila takvo zadovoljstvo izmakne."

Ali ova nova dominacija ima malo zajedničkog s mračnim kraljevstvom spomenutim gore, koje je povezivalo ludilo s moćnim tragičnim silama koje su kontrolirale svijet.

Ova književna ludost je privlačnost, ali teško da je fascinacija. Ona upravlja svim što je lako, radosno ili bezbrižno u svijetu. To je ludilo koje uzrokuje da se ljudi vesele i raduju, baš kao što je klasičnim bogovima dalo "Duh i mladost, Bacchusa, Silena i tog tihog čuvara vrtova". Ludilo je bilo sjajna, reflektirajuća površina, bez mračnih tajni koje se skrivaju ispod.

Nesumnjivo, imalo je veze s nekim mračnijim sporednim putevima znanja. Prvo pjevanje Brantova *Narrenschiffa* govori o knjigama i književnicima, a na gravuri koja ilustrira taj odlomak u latinskom izdanju iz 1497. godine, na prijestolju i okružen knjigama, vidi se Učitelj s doktorskom kapom, a iza njegove kape je luđačka kapa posijana zvončićima. U svom velikom plesu luđaka, Erazmo je rezervirao posebno mjesto za učene. Nakon gramatičara dolaze pjesnici, retoričari i pisci; zatim pravnici i filozofi "časni sa svojim bradama i haljinama", a na kraju žurna mnoštva teologa. Ali ako je znanje važno za ludilo, to nije zato što bi ludilo moglo skrivati neke vitalne tajne: naprotiv, to je kazna za beskorisno, neregulirano znanje. Ako je to istina o znanju, onda sve što otkriva jest da je znanje podrugljivo, i da se učenje, umjesto da se bavi velikom knjigom iskustva, izgubilo u prašini knjiga i u sterilnim raspravama, znanje poludjelo od viška lažne znanosti:

O vos doctores, qui grandia nomina fertis,
 Respicite antiquos patris, jurisque peritos.
 Non in candidulis pensebant dogmata libris,
 Arte sed ingenua sitibundum pectus alebant.
 (O vi znanstvenici, koji nosite velika imena,
 Osvrnite se na drevne oce, vješte u pravu.
 Nisu oni dogme vagali u blistavo bijelim knjigama,
 Nego su žedno srce hranili prirodnom vještinom.)

Kao u temi tako dugo poznatoj u pučkoj satiri, ludilo se ovdje pojavljuje kao komična kazna znanja i njegove neuke pretpostavke.

Jer općenito govoreći, ludilo ovdje nije povezano sa svijetom i njegovim podzemnim oblicima, već s čovjekom i njegovim slabostima, njegovim snovima i iluzijama. Mračne kozmičke sile na djelu u ludilu koje su tako očite u djelu Boscha odsutne su kod Erazma. Ludilo više ne čeka čovjeka na svakom raskrižju; radije, uvlači se u njega, ili je zapravo suptilan odnos koji čovjek ima sa samim sobom. Kod Erazma, mitološka personifikacija ludosti nije ništa više od književnog lukavstva. Ovdje, umjesto ludila, postoje samo ludosti, ljudski oblici ludila: "Smatrao sam da mi je postavljeno onoliko kipova koliko ima ljudi koji, ponekad nevoljko, pokazuju moju živu sliku." Kada se osvrne čak i na najmudrije i najbolje uređene gradove, "kamo god pogledate, obiluju s toliko mnogo oblika ludosti, i smišljaju toliko novih iz dana u dan, da tisuću Demokrita ne bi bilo dovoljno da im se smije." Ludilo je samo u svakom čovjeku, jer leži u privrženostima koje ljudi imaju prema sebi i iluzijama koje gaje o sebi. Philautia ili samoljublje je prva među figurama koje ludost predvodi u svom plesu, ali to je zato što su ta dva oblika iznad svih drugih povezana jedno s drugim; privrženost sebi je prvi znak ludila, i kroz tu privrženost sebi čovjek uzima zabludu za istinu, laži za stvarnost, nasilje i ružnoću za ljepotu i pravdu:

Jedan čovjek koji je ružniji od bilo kojeg majmuna sasvim je siguran da je lijep kao Nereus. Drugi, čim može nacrtati tri crte šestarom, odmah misli da je drugi Euklid. Treći, koji zvuči kao magarac koji svira harfu, i koji ne pjeva ništa bolje od ptice koja kokotu daje muževe ugrize, ipak misli da je drugi Hermogen.

U tom imaginarnom prijanjanju uz sebe, ludilo se rađa poput priviđenja. Od sada je simbol ludila trebao biti ogledalo, koje ne reflektira ništa stvarno, već potajno pokazuje preuzetne snove svih koji u njega zure kako bi kontemplirali sebe. Ludilo ovdje nije bilo o istini ili svijetu, već o čovjeku i istini o sebi koju može spoznati.

U tom pogledu, ludilo se sada otvara u potpuno moralni svemir.

Zlo više nije bila kazna ili kraj vremena, već samo greška ili mana. U Brantovoj pjesmi, 116 pjevanja posvećeno je crtanju portreta luđačkog tereta na brodu. Tu su škrtice, lažljivci, pijanice, oni skloni razvratu ili neredu, preljubnici i oni koji krivo čitaju Sveto pismo. U svom latinskom predgovoru, Brantov prevoditelj Locher je iznio projekt koji stoji iza djela, i želju da pokaže *'quae mala, quae bona sint; quid vitia, quo virtus, quo ferat error'* (što je zlo, što dobro; što su poroci; kamo vodi vrlina, kamo poroci), i to kudeći, u mjeri primjerenoj zlu u svakom slučaju, "bezbožne, ponosne, pohlepne, rasipne, razvratne, raskošne, nagle, proždrljive, halapljive, zavidne, trovače, prekršitelje vjere" – ukratko, svaku moguću nepravilnost koju je izmislio sam čovjek.

U domeni književnosti i filozofije, iskustvo ludila u petnaestom stoljeću poprima prije svega izgled moralne satire. Malo je toga što podsjeća na neodoljivu prijetnju invazije koja je opsjedala maštu slikara. Naprotiv, vodi se računa o neutraliziranju te prijetnje: književnost i filozofija jednostavno govore o drugačijem iskustvu. Erazmo skreće pažnju s onog ludila "poslanog iz podzemlja od strane Furijske osvete kad god izbace svoje zmije", jer ludost koju je namjeravao hvaliti bila je drugačijeg reda. Njegova briga je za "najpoželjniji" oblik koji "nastaje kad god

određena ugodna mentalna distrakcija oslobađa srce njegovih tjeskoba i briga i istovremeno ga smiruje balzomom mnogostrukih užitaka". Svijet smirenosti, bez tajni, koji je lako savladiv i u potpunosti prikazuje svoje naivne redukcije očima mudrih, koji se lako drže na distanci smijehom. Dok su Bosch, Brueghel i Dürer bili zemaljski promatrači uvučeni u ludilo koje su vidjeli da ključa oko njih, Erazmo ga promatra s udaljenosti koja osigurava da nikada ne bude uvučen. Poput olimpijskog boga promatra ga odozgo, i ako pjeva njegove pohvale, to je zato što je njegov smijeh neiscrpna dobra volja samih bogova. Jer ludilo čovjeka je prizor za božanske oči:

Ukratko, kad biste mogli gledati s Mjeseca, kao što je Menipp nekoć činio, i vidjeti bezbrojne svađe smrtnika, mislili biste da gledate veliki oblak muha ili komaraca kako se svađaju među sobom, ratuju, spletkare, pljačkaju, igraju se, vesele se, rađaju se, opadaju, umiru. Posve je nevjerojatno kakve nemire, kakve tragedije može izazvati takvo sićušno stvorenje, tako krhko i kratkog vijeka.

Ludilo više nije poznata čudnost svijeta, već spektakl dobro poznat promatraču izvana; to nije figura kozmosa, već samo reda aevuma.

To je, dakle, pomalo žurno rekonstruirana, shema opozicije između kozmičkog iskustva ludila u blizini fascinantnih formi i kritičkog iskustva istog ludila, gledanog preko nepremostivog jaza ironije. Nesumnjivo, u stvarnosti, opozicija nije bila ni tako jasna ni tako odmah razaznatljiva. Dugo su se te dvije niti ispreplitala i postojale su stalne razmjene među njima.

Tema kraja svijeta, i velike konačne nasilnosti, također je bila dio kritičkog iskustva ludila kakvo je formulirano u književnosti. Ronsard govori o borbama ovih posljednjih dana, u praznini koju je ostavio odlazak Razuma:

"Pravda i Razum su odletjeli natrag u Nebo / A na njihovom mjestu, nažalost, vladaju razbojništvo / Mržnja, pakost, krv i pokolj."

Pred kraj Brantove pjesme, cijelo je poglavlje preuzeto apokaliptičnom temom Antikrista; strašna oluja odnosi brod luđaka na besmislen kurs koji je identičan Kraju Svijeta. Nasuprot tome, mnoge figure moralne retorike ilustrirane su na izravan način u kozmičkim slikama ludila: Boschov poznati doktor je daleko luđi od pacijenta kojeg pokušava izliječiti, a njegovo lažno znanje ne čini ništa više nego da otkriva najgore ekstreme ludila odmah očite svima osim njemu samome. Za njegove suvremenike i za generacije koje su slijedile, Bosch je prije svega bio moralist, a njegovo je djelo bila serija moralnih lekcija. Njegove figure rođene su iz ovoga svijeta, ali demonstrirale su monstruozi sadržaj ljudskog srca. "Razlika između slika ovog čovjeka i slika drugih je u tome što drugi obično prikazuju čovjeka onakvim kakav se čini izvana: samo se Bosch usuđuje slikati ih onakvima kakvi su iznutra," rekao je Joseph de Siguença. I upravo tu uznemirujuću ironiju, tu želju mudrosti da osudi svaku ludost, isti komentator iz ranog sedamnaestog stoljeća vidio je u gotovo svim Boschovim slikama, u jasnom simbolizmu goruće baklje (nikad usnulo bdijenje kontemplativne misli) i sove, čiji čudan, fiksiran pogled "stražari u miru i tišini noći, trošeći ulje, ne vino."

Unatoč tim prožimanjima, podjela je ipak napravljena, i od sada se jaz između ove dvije radikalno različite vizije ludila neće prestati širiti. Putovi figure kozmičke vizije i oštar pokret koji je moralna refleksija, između tragičnih i kritičkih elemenata, sada se neprestano razilaze, stvarajući prazninu u tkivu iskustva ludila koja nikada neće biti popravljena. S jedne strane je brod luđaka, gdje se luda lica polako uvlače u noć svijeta, u krajolicima koji govore o čudnim alkemijama znanja, o mračnoj prijetnji bestijalnosti i kraju vremena. S druge strane je brod luđaka koji je tu samo za poučavanje mudrih, primjerna, didaktička odiseja čija je svrha istaknuti mane u ljudskom karakteru.

Bosch, Brueghel, Thierry Bouts i Dürer stoje uz svoje tihe slike. Jer ludilo oslobađa svoj bijes u prostoru čiste vizije. Fantazije i prijetnje, prolazni fragmenti snova i tajna sudbina svijeta, gdje ludilo ima primitivnu, proročku snagu, otkrivajući da je sanjivo stvarno i da se tanka površina iluzije otvara na bezdane dubine, i da blistava površina slika otvara put uznemirujućim figurama koje zauvijek sjaje u tami. Inverzno otkrivenje, ne manje bolno, jest da će stvarnost svijeta jednog dana biti apsorbirana u fantastičnu Sliku, u tom delirantnom trenutku između bitka i ništavila koji je čisto uništenje. Kad napokon svijeta više neće biti, ali noć i tišina se još nisu zatvorile, i sve će planuti u blistavom bljesku, u ekstremnosti nereda koji će prethoditi uređenoj monotoniji kraja svih stvari. Istina svijeta leži u toj posljednjoj prolaznoj slici. Ovo tkanje iskustva i tajnosti, neposrednih slika i skrivenih enigmi, razvija se u slikarstvu petnaestog stoljeća kao tragično ludilo svijeta.

Nasuprot tome, u Brantu, Erazmu i cijeloj humanističkoj tradiciji, ludilo je ograničeno na svemir diskursa. Tamo postaje sve profinjenije, suptilnije, i polako je razoružano. Mijenja razmjer: rođeno u srcima ljudi, ono vlada i narušava njihovo ponašanje; kada vlada gradovima, mirna istina stvari i sama priroda nisu svjesne njegovog postojanja. Brzo nestaje kada se pojave bitna pitanja poput života i smrti ili pravde i istine. Ono može držati svakog čovjeka pod svojom kontrolom, ali njegova je vladavina uska i relativna jer njegovu mediokritetsku istinu neprestano razotkriva prodoran pogled znanstvenika. Za takve znanstvenike, ono postaje samo objekt, i to na najgori mogući način, jer često završava kao objekt ismijavanja: ukrotili su ga činom hvaljenja. Čak i da je ludilo mudrije od znanosti, još uvijek bi se moralo pokloniti samoj mudrosti, uvjetu svog postojanja. Ponekad bi moglo imati posljednju riječ, ali nikada nije bilo posljednja riječ o istini svijeta, jer je njegov samoopravđavajući diskurs vezan uz kritičku svijest o čovjeku.

Ovaj sukob između kritičke svijesti i tragičnog iskustva leži u osnovi svega što se osjećalo i formuliralo na temu ludila na početku renesanse. No, bio je kratkog vijeka, i stoljeće kasnije, ova grandiozna struktura, koja je početkom šesnaestog stoljeća bila tako očita i jasna, gotovo je u potpunosti nestala. Nestanak možda nije najbolji izraz za opisivanje onoga što se točno dogodilo. Umjesto toga, radi se o sve većoj važnosti koju je renesansa pridavala jednom od elemenata u sustavu – viziji ludila kao iskustva unutar domene jezika, gdje se čovjek suočavao sa svojom moralnom istinom, zakonima ljudske prirode i ljudskom istinom. Ukratko, kritička svijest o ludilu sve se više iznosila na svjetlo, dok su se njegove tragičnije komponente povlačile sve dalje u sjenu, da bi uskoro gotovo potpuno nestale. Tek se mnogo kasnije ponovno može razaznati trag tragičnog elementa, a nekoliko stranica kod Sadea i djelo Goye svjedoče o činjenici da je taj nestanak bio samo pomrčina; tamno, tragično iskustvo nastavilo je živjeti u snovima i u tamnoj noći misli, a ono što se dogodilo u šesnaestom stoljeću nije bilo radikalno uništenje nego samo okultacija. Kozmičko, tragično iskustvo ludila bilo je skriveno ekskluzivnim privilegijama

kritičke svijesti. Zbog toga se iskustvo klasičnog doba, a time i moderno iskustvo ludila, ne može smatrati totalnom figurom, koja bi tako konačno dosegla svoju pozitivnu istinu. To je radije fragmentarna figura koja se pogrešno uzima kao potpuna, ansambl neuravnotežen svim onim što mu nedostaje, ili bolje rečeno, svim onim što ga zasjenjuje. Iza kritičke svijesti o ludilu u svim njezinim filozofskim, znanstvenim, moralnim i medicinskim oblicima vreba druga, tragična svijest o ludilu, koja nikada nije stvarno nestala.

Radi se o onoj tragičnoj svijesti koja je vidljiva u posljednjim riječima Nietzschea i posljednjim vizijama Van Gogha. To je isti element koji je Freud počeo uočavati na najudaljenijoj točki svog putovanja, velika rana koju je pokušao simbolizirati u mitološkoj borbi između libida i nagona smrti. I to je ista svijest koja nalazi izraz u djelu Antonina Artauda. Kad bi mislioci dvadesetog stoljeća obratili više pažnje, pronašli bi u Artaudovom radu jedno od najbitnijih pitanja tog doba, i čijim je kandžama najteže pobjeći. Artaud nikada nije prestao tvrditi da je zapadna kultura izgubila svoj tragični fokus onog trenutka kada je konačno zaboravila ono što je nazvao veliko solarno ludilo svijeta, nasilne ceremonije koje su uprizorile život i smrt 'velikog Ognjenog Sotone'.

Samo ispitivanjem takvih ekstremnih otkrića možemo konačno doći do razumijevanja da iskustvo ludila uobičajeno od šesnaestog stoljeća duguje svoje posebno lice, i podrijetlo svog značenja, toj odsutnosti, toj mračnoj noći i svemu što je ispunjava. Linearnost koja je racionalističku misao dovela do toga da ludilo smatra oblikom mentalne bolesti mora se reinterpretirati u vertikalnoj dimenziji. Tek tada postaje očito da je svaka njegova inkarnacija potpunije, ali opasnije maskiranje tragičnog iskustva – iskustva koje ipak nije uspjelo uništiti. Kada su ograničenja bila najtješnja, bila je potrebna eksplozija, i to je ono što vidimo od Nietzschea.

Ali kako je ovaj primat dodijeljen kritičkoj refleksiji nastao u šesnaestom stoljeću? Kako je došlo do toga da je ludilo prisvojio razum, toliko da su u zoru klasičnog doba sve tragične slike prethodno povezane s ludilom iznenada prešle u sjenu? Kako je završio pokret koji je Artauda naveo da napiše: "Renesansa šesnaestog stoljeća napravila je čist prekid sa stvarnošću koja je imala i prirodne i nadljudske zakone, a humanizam renesanse koji je proizašao nije bio ekspanzija nego ograničenje za čovječanstvo"?

Kratak pregled ove evolucije možda je na mjestu, radi jasnog razumijevanja onoga što je klasično doba učinilo ludilu.

1. Ludilo postaje oblik povezan s razumom, ili preciznije ludilo i razum ulaze u vječno reverzibilan odnos koji implicira da svako ludilo ima svoj razum po kojem se prosuđuje i ovladava, i svaki razum ima svoje ludilo u kojem pronalazi svoju podrugljivu istinu. Svako je mjera drugoga, i u tom pokretu recipročnog referiranja, svako odbacuje drugo, ali je logički o njemu ovisno.

U šesnaestom stoljeću, ta usko povezana dijalektika dala je novi život staroj kršćanskoj temi da je svijet ludilo u očima Boga. Čovjek vjeruje da jasno vidi i da je mjera svih stvari, dok ga znanje za koje misli da ga ima o svijetu zaključava u samozadovoljstvo: "Ako u podne gledamo dolje u zemlju, ili na okolne predmete koji su otvoreni našem pogledu, mislimo da smo obdareni vrlo

jakim i prodornim vidom," ali onda ako okrenemo oči prema suncu, dužni smo priznati da je "naša oštrina u uočavanju zemaljskih objekata samo tama kada se primijeni na sunce." Ipak, ovo gotovo platonsko obraćenje suncu bitka ne otkriva istinu i temelj pojavnosti: ono samo razotkriva ponor našeg vlastitog nerazuma:

Ali trebamo li jednom početi uzdizati svoje misli Bogu... ono što nam se čudno nametnulo pod imenom mudrosti gadi se svojom ekstremnom ludošću; a ono što je predstavljalo izgled kreposne energije bit će osuđeno kao najjadnija impotencija.

Uzdizanje duhom prema Bogu i sondiranje bezdana u koji smo uronjeni jedno je te isto, i u Calvinovom iskustvu ludilo je mjera čovjeka kada se uspoređi s bezgraničnim razumom Boga.

U svojoj konačnosti, čovjekov duh je manje zraka velike svjetlosti nego fragment sjene. Djelomična i prolazna istina pojavnosti nije dostupna njegovoj ograničenoj inteligenciji; njegovo ludilo otkriva samo naličje stvari, njihovu tamnu stranu, neposrednu kontradikciju njihove istine. Na svom putu prema Bogu, čovjek mora učiniti više nego nadmašiti sebe – mora se odvojiti od svoje bitne slabosti i u jednom skoku prijeći sa stvari ovoga svijeta na njihovu božansku bit, jer ono što se prenosi istine u pojavnostima nije njezin odraz, već okrutna kontradikcija: "Sve ima dva lica," kaže Sébastien Franck, "jer Bog je odlučio suprotstaviti se ovom svijetu, ostavljajući pojavnosti ovdje, a istinu i bit stvari zadržavajući za sebe. Zbog toga su stvari suprotne onome kako se čine u ovom svijetu: otvoreni Silenus."

Ponor ludosti u koji su ljudi gurnuti takav je da je privid istine koji ljudi tamo pronalaze zapravo njegova potpuna suprotnost. Ali bilo je i više: proturječnost između istine i pojavnosti bila je prisutna u samoj pojavnosti, jer da je pojava bila koherentna sa samom sobom, barem bi bila aluzija na istinu, ili neki oblik šupljeg odjeka. Dakle, upravo unutar samih stvari trebalo je pronaći ovo preokretanje, preokretanje koje će odsad biti bez jasnog smjera ili unaprijed utvrđenog kraja. Kretanje nije trebalo biti od pojavnosti prema istini, već prema drugoj, koja je negira, a zatim prema svemu što je tu negaciju poricalo ili osporavalo, tako da se proces nikada ne bi mogao završiti. Prije tog velikog trenutka obraćenja koji očekuju Calvin i Franck, Erazmo se nalazi zarobljen mnoštvom sićušnih obraćenja koje mu pružaju same pojavnosti na vlastitoj razini. Silenus otvoren nije simbol istine koju je Bog uklonio, već mnogo više i mnogo manje – simbol, na zemaljskoj razini, samih stvari, pokazatelj proturječnosti koje nas, možda za svu vječnost, lišavaju jednostavnog puta prema istini. Sve ljudske stvari, kaže on:

poput Silenusa iz Alkibijada, imaju dva aspekta sasvim različita jedan od drugog. Stoga, ono što se "na prvi pogled" (kako kažu) čini kao smrt, ako ga pažljivije ispitajte, pokazat će se kao život; obrnuto, život će se pokazati kao smrt, ljepota će postati ružnoća; bogatstvo će se pretvoriti u siromaštvo; ozloglašenost će postati slava, učenje će biti neznanje... ukratko, sve ćete pronaći preokrenuto ako otvorite Silenusa.

Sve je gurnuto u neposrednu proturječnost, a čovjek je potaknut da prihvati samo vlastito ludilo: kada se mjeri prema istini esencija i Bogu, ljudski poredak nije ništa drugo doli ludilo.

I u tom ljudskom poretku, kretanje kroz koje se čovjek pokušava osloboditi svojih zemaljskih veza postaje samo još jedan oblik ludila. U šesnaestom stoljeću, više nego u bilo kojem drugom

trenutku, Pavlova druga poslanica Korinćanima zračila je neusporedivim prestižem: "Govorim kao luđak." Odricanje od svijeta postaje čin ludosti, poput potpunog prepuštanja sebe nejasnoj volji Božjoj, luda potraga koja naizgled nema kraja, kao što su mistici odavno priznali. Tauler je pisao o ovom putu, gdje se ludilo svijeta odriče za tamnije i pustije ludosti: "Mala posuda vodi do veće, i kako se čovjek nađe u stanju pustoši, u njemu se uzdižu tjeskobna osjećanja, iskušenja, slike i bijeda u svim oblicima." Nicholas od Cuse opisuje slično iskustvo: "Kada čovjek napusti carstvo osjetila, njegova duša pada plijen nekoj vrsti demencije." Koračajući prema Bogu, čovjek je otvoreniji ludilu nego ikad, a to utočište istine prema kojem će ga milost gurnuti, što bi drugo za njega moglo biti nego ponor nerazuma? Mudrost Božja, kada je čovjek zaslijepljen njome, nije razum koji je dugo bio skriven velom, već dubina bez mjere. Tamo je tajna još uvijek u potpunosti tajna i proturječnost proturječi samoj sebi, jer u srcu svog nadmoćnog razumijevanja nalazi se ova mudrost koja izgleda kao vrtoglava ludost: "Gospodine, tvoji su savjeti kao velika dubina." Ono što je Erazmo nazreo izdaleka kada je suho primijetio da je Bog sakrio spasenje čak i od očiju mudrih i spasio svijet ludošću, Nicholas od Cuse je istraživao cijelim putem, gubeći slabi razum čovjeka, koji je samo ludost, u bezdanom ludilu mudrosti Božje:

Neizreciva je bilo kojim jezikom, neshvatljiva svakom intelektu i nemjerljiva svakom mjerom. Ne može biti ograničena bilo kojom granicom, niti omeđena bilo kojom međom. Nijedan razmjer joj nije razmjeran. Nijedna usporedba ne može se usporediti s njom, niti se može uskladiti s bilo kojom usklađenošću. Ne može biti oblikovana bilo kojim oblikovanjem, i ne može biti pokrenuta bilo kojim pokretom... jer budući da se ne može izraziti nikakvim govorom, nikakva granica takvim načinima izražavanja ne može se shvatiti. To je zato što je ta Mudrost po kojoj, u kojoj i iz koje sve stvari postoje nezamisliva bilo kojom mišlju.

Tako se zatvorio veliki krug. U usporedbi s Mudrošću, razum čovjeka nije ništa doli ludost: u usporedbi s plitkom mudrošću ljudi, Razum Božji uhvaćen je u bitno kretanje Ludila. Na velikoj skali stvari, sve stvari su Ludilo; na maloj skali, sama cjelina je ludilo. Što znači da ako ludilo može postojati samo u odnosu na neki oblik razuma, sva istina razuma je dopustiti da se pojavi oblik nerazuma i suprotstaviti mu se, samo da bi se zauzvrat izgubio u ludilu koje sve guta. U jednom smislu, ludilo nije ništa, ludilo ljudi, ništavilo suočeno s vrhovnim oblikom razuma koji sam ocrtava bitak; i ponor temeljnog ludila, ništa, jer je takav samo za krhki razum ljudi. Ali razum je ništa, jer razum u čije se ime ludost ljudskog razuma osuđuje, kada se konačno nazre, otkriva se da nije ništa drugo nego vrtoglavi ponor gdje sam razum mora ostati tih.

I tako je, pod snažnim utjecajem kršćanske misli, velika opasnost s kojom se suočilo petnaesto stoljeće zadržana pod kontrolom. Ludilo više nije bila mračna moć koja je prijetila uništenju svijeta, otkrivajući fantastična zavođenja, i više nije pokazivalo, u sumrak Vremena, nasilje bestijalnosti, ili veliku borbu između Znanja i Zabrane. Umjesto toga, uhvaćeno je u neodređeni ciklus koji ga veže za razum; oni se poriču i potvrđuju jedno drugo. Ludilo je lišeno svog apsolutnog postojanja u noći svijeta, i sada postoji samo u odnosu na razum, a ovaj međusobni proces iskupljenja poništava oboje.

2. Ludilo tada postaje oblik razuma. Postaje mu sastavni dio, čineći ili dio njegove tajne snage, jedan od trenutaka njegove manifestacije, ili paradoksalan oblik u kojem razum postaje svjestan samog sebe. U svakom slučaju, ludilo ima smisao ili vrijednost samo u odnosu na polje razuma.

Prirodna, izvorna slabost čovjeka je preuzetnost. Čovjek je najviše pogođeno i najkrhkije od svih stvorenja, a povrh toga, najviše sklon ponosu. To stvorenje zna i vidi da je smješteno ovdje dolje, usred blata i izmeta svijeta, vezano i pribijeno za najmrtviji, najstagnantniji dio svemira, u najnižem katu zgrade, najudaljenijem od nebeskog svoda; njegove ga karakteristike smještaju u treću i najnižu kategoriju živih bića, no, mislju se postavlja iznad kruga mjeseca, stavljajući samo nebo pod svoje noge. Taština te iste misli čini da se izjednači s Bogom.

Takvo je najgore ludilo čovjeka: nesposobnost da prepozna bijedu svog zatvoreništva, slabost koja ga sprječava da se uzdigne do istinskog i dobrog, i neznanje koji dio ludila je njegov vlastiti. Njegovo okretanje leđa nerazumu siguran je znak njegovog stanja, jer ga sprječava da ikada koristi svoj razum na razuman način. Jer ako razum i postoji, on leži upravo u prihvaćanju neprekinutog kruga koji spaja mudrost i ludost, u jasnoj svijesti o njihovoj recipročnosti i nemogućnosti njihove podjele. Pravi razum nije slobodan od kontaminacije ludila, već, naprotiv, posuđuje neke putanje koje je ludilo prvo urezalo.

Budite prisutne, dakle, kćeri Jupiterove, nakratko, dok vam pokažem da nitko ne može doseći visine mudrosti, i samu 'unutarnju svetinju', kako sami kažu, 'sreće', osim uz vodstvo Ludosti.

Ali takav put, čak i kada ne uspije doseći konačnu mudrost, i kada se obećana citadela otkrije da nije ništa više od priviđenja ili nove inkarnacije ludosti, ostaje put do mudrosti kada su oni koji ga slijede dobro svjesni da vodi u ludilo. Uzaludan spektakl, frivolni zvukovi i vrtlog buke i boja koji čine svijet samo je svijet ludila, i to se mora prihvatiti. Ova umjetnost svijeta mora biti dobrodošla, uz znanje da ta plitkost ne pripada samo spektaklu, već i gledatelju, te da za njezino cijenjenje nije potrebno ozbiljno uho rezervirano za istinu, već onaj lakši oblik pažnje koji je obično rezerviran za sajamski spektakl ili cirkusku točku, spajajući ironiju, suučesništvo, spremnost na učenje i tajno znanje koje ne dopušta da bude prevareno:

dajte mi svoju pažnju – ne onu koju dajete pobožnim propovjednicima, već radije onu koju dajete prodavačima, jeftinim komičarima i šaljivcima – ukratko, posudite mi uši, baš kao što je moj štićenik Mida davno učinio Panu.

Ovdje, usred te šarene, bučne neposrednosti, u tom lakom prihvaćanju koje je također neprimjetno odbijanje, bit mudrosti nalazi se sigurnije nego u bilo kojoj dugotrajnoj potrazi za skrivenom istinom. Suptilno, kroz dobrodošlicu koju mu rezervira, mudrost ulaže u ludilo, opsjeda ga, postaje ga svjesna i sposobna ga je smjestiti.

Gdje bi se drugdje moglo pronaći, osim unutar samog razuma, kao jedan od njegovih oblika, pa možda čak i jedan od njegovih resursa? Jer nema sumnje da su između određenih oblika ludila i određenih oblika razuma sličnosti mnogostruke. I zabrinjavajuće: kako se može napraviti razlika između mudrog čina koji je izvršio luđak i besmislenog čina ludosti koji je izvršio čovjek obično u potpunom posjedu svog razuma? "Mudrost i ludost su iznenađujuće blizu. Samo je pola okreta od jednog do drugog." Toliko se može razaznati iz postupaka ljudi koji su izgubili pamet.

Takva sličnost, unatoč činjenici da sije zbrku među razumnim ljudima, služi samom razumu. I povlačenjem u svoje kretanje velike sile koju ludilo donosi, razum može dosegnuti najveće visine. Posjećujući Tassa u njegovom deliriju, Montaigne je osjetio to razočaranje čak i više od

sažaljenja, ali najmoćnija emocija koju je iskusio bilo je divljenje. "Postoji li itko tko ne zna koliko su neprimjetne podjele koje razdvajaju ludilo od duhovne živahnosti oslobođene duše, ili od djela koja proizlaze iz vrhovne i izvanredne vrline?" Montaigne doživljava paradoksalno divljenje, jer u dubinama tog ludila, razum pronalazi najčudnije resurse. Jer ako Tasso, "oblikovan u čistoj poeziji atmosfere antike, koji je pokazao više prosudbe i genija nego bilo koji drugi Talijan dugi niz godina," sada se nalazi "u tako jadnom stanju, preživljavajući samog sebe," to je bilo i zato što njegov okretan i živahan um ga je srušio; svjetlost ga je oslijepila; njegov stisak razuma bio je tako precizan i tako intenzivan da ga je ostavio potpuno iracionalnim; njegova potraga za znanjem, željna i zahtjevena, dovela je do toga da postane poput nijeme zvijeri; njegova rijetka sposobnost za aktivnosti duše ostavila ga je bez aktivnosti... i bez duše.

Ako ludilo dolazi sankcionirati napore razuma, to je zato što je ludilo već bilo dio tih napora: živahnost slika, silina strasti, veliko povlačenje duha u sebe – sve su to dio ludila, ali su i najmoćniji, a time i najopasniji, alati koje razum može koristiti. Nema tako jakog razuma koji se ne dovodi u opasnost upuštanjem u ludilo kako bi u potpunosti izvršio svoj zadatak: "nema velikog duha koji nije ublažen dodirima ludila... mnogi mudri ljudi i bezbrojni hrabri pjesnici upustili su se u ludilo, a neki su se tamo izgubili." Ludilo je težak, ali bitan trenutak u radu razuma. Kroz njega, i kroz njegove prividne pobjede, razum se manifestira i trijumfira. Ludilo, za razum, nije bilo ništa više od tajnog života i izvora snage.

Malo-pomalo, ludilo biva razoružano i isti koraci su pomaknuti: investirajući ga razumom, kao da je dobrodošlo i usađeno unutar njega. Takva je bila dvostruka uloga skeptične misli, ili bolje rečeno, oblika razuma koji je bio živo svjestan oblika koji su ga ograničavali i sila koje su mu proturječile: otkrio je ludilo kao jednu od svojih vlastitih figura – jedan način odvratanja svega što bi moglo činiti vanjsku moć, nesvodivu neprijateljstvo ili znak transcendencije; dok je istovremeno postavljao ludilo u srce svog rada i ukazivao da je ono bitan trenutak u njegovoj vlastitoj prirodi. Iza Montaignea i Charrona, u tom istom pokretu umetanja ludila u samu prirodu razuma, počinje se nazirati obris Pascalove misli: "Ljudi su toliko nužno ljudi, da ne biti lud značilo bi biti lud kroz drugu varku koju je ludilo odigralo." Ta misao je destilacija dugog procesa refleksije koji je započeo s Erazmom: otkriće oblika ludila imanentnog unutar razuma; a odatle proces udvostručavanja – s jedne strane 'ludo ludilo' koje okreće leđa ludilu koje ispravno pripada razumu, i koje tim odbacivanjem udvostručuje svoju moć, te tim udvostručavanjem pada u najjednostavnije, najhermetičnije i najneposrednije oblike ludila; a s druge strane 'mudro ludilo' koje prihvaća ludilo razuma, sluša ga, priznaje mu pravo boravka i dopušta da bude prožeto svom njegovom živom moći, time se štiteći od ludila na način daleko učinkovitiji od bilo kakvog tvrdoglavog odbijanja, koje je unaprijed osuđeno na propast. Sada se istina ludila podudara s pobjedom razuma i njegovom definitivnom dominacijom, jer je istina ludila biti unutar razuma, biti jedna od njegovih figura, snaga i trenutačna potreba da se sam potvrdi.

Možda to pruža jedno objašnjenje za njegovu višestruku prisutnost u književnosti kraja šesnaestog i početka sedamnaestog stoljeća, umjetnosti koja, u svom nastojanju da ovlada tim razumom u potrazi za sobom, prepoznaje prisutnost ludila, vlastitog ludila, okružuje ga, ulaže se u njega i konačno trijumfira nad njim. To su igre baroknog doba. Ali u umjetnosti kao i u misli, odvija se cijeli proces koji će također dovesti do potvrde tragičnog iskustva ludila unutar kritičke svijesti. No, zanemarimo to za trenutak i koncentrirajmo se umjesto toga na ravnodušnost koja je

očita u figurama u *Don Quijoteu*, kao i u romanima Scudéryja, *Kralju Learu*, te u kazalištu Rotroua ili Tristana l'Hermitea.

Najvažnije među njima i najtrajnije (osamnaesto stoljeće još je prepoznavalo njezine tragove) bilo je ludilo kroz književnu identifikaciju. Njegove je značajke jednom zauvijek utvrdio Cervantes, ali tema je preuzimana iznova i iznova. Bilo je izravnih adaptacija (*Don Quichotte* Guérina de Bouscala prvi put je igran 1639.; dvije godine kasnije isti je autor izdao *Le Gouvernement de Sancho Pança*), reinterpetacija pojedine epizode (*Les Folies de Cardenio* Pichoua varijacija su na temu Razdrtog viteza iz Sierra Morene), ili na manje izravan način, satira na fantastične romane (kao u epizodi Julie d'Arviane u *La Fausse Clélie* Sublignyja). Od pisca do čitatelja, himere prelaze, ali fantazija jednoga postaje fantazma drugoga, a spisateljeva varka naivno se preuzima kao figura stvarnog. Na površini, takvi romani nisu ništa više od blage kritike oblika fantastičnog romana; ali na dubljoj razini svjedoče o dubljoj preokupaciji vezama u umjetničkom djelu između stvarnog i imaginarnog, a možda i između fantastičnih maštanja kreativnog uma na poslu i fascinacije unutar delirija. "Dugujemo izum umjetnosti poremećenim imaginacijama: Hir slikara, pjesnika i glazbenika samo je ime umjereno u uljudnosti da izrazi njihovo Ludilo." Ludilo gdje se preispituju vrijednosti drugog doba, druge umjetnosti i drugog morala, ali gdje se i svi oblici ljudske mašte, čak i oni najjudaljeniji, reflektiraju u mutnom ogledalu, čudno transformirani u zajedničku halucinaciju.

Odmah za ovim prvim oblikom dolazi ludilo isprazne preuzetnosti. Ovdje se luđak identificira ne s književnim modelom, već s imaginativno transformiranom verzijom vlastitog ja, gdje su prisutne sve kvalitete, vrline i moći koje mu nedostaju. On je nasljednik Erazmove *Philautie*. Siromašan, smatra se bogatim, ružan, vidi sebe lijepim, a s nogama u lancima vjeruje da je svemoćan. Jedan je primjer Cervantesov diplomant Osune, koji je sebe smatrao Neptunom. To je također sudbina sedam likova u *Les Visionnaires* Desmaretza de Saint-Sorlina, Chateauforta u *Le Pédant joué* Cyrana de Bergeraca i M. de Richesourcea u *Sir Politick* Saint-Evremonda. Ogroman oblik ludila, s onoliko lica koliko ima likova, ambicija ili nužnih iluzija u svijetu. Čak i na svojim granicama, to je najmanje ekstreman oblik ludila, jer u srcu svakog čovjeka to je ludilo imaginarni odnos koji čovjek ima sa samim sobom. Najobičnije mane rađaju se iz ovog oblika ludila, i ono je prvi i krajnji objekt bilo kojeg oblika moralne kritike.

Tom moralnom svemiru pripada i ludilo pravedne kazne. Ovaj oblik ludila kažnjava nered srca neredom duha. Ali ima i druge moći: kazna koju nanosi sama se umnožava, jer kako napreduje, otkriva istinu. Pravednost ovog oblika ludila leži upravo u njegovoj sposobnosti da razotkrije istinu. Njegova istinitost leži u činjenici da u ispraznom deliriju svojih halucinacija, krivac već osjeća što će za svu vječnost biti bol njegove kazne. U Corneilleovoj *Mélite*, Eraste već vidi sebe proganjanog od strane Furijske i osuđenog od strane Minosa. Istinitost također leži u činjenici da zločin koji je bio skriven od svih postaje očit u noći ove čudne kazne. Ludilo, kroz besmislene riječi kojima se ne vlada, govori svoje značenje kroz čudne vizije koje otkrivaju skrivenu istinu: krici ludila govore za savjest. Tako delirij Lady Macbeth otkriva onima koji su "znali ono što nisu smjeli" riječi dugo izgovarane samo "gluhim jastucima".

Posljednji oblik ludila je ludilo očajničke strasti. Ljubav razočarana u svom višku, ili češće ljubav uništena neizbježnošću smrti, vodi neizbježno prema demenciji. Dokle god je imala objekt, luda ljubav je još uvijek bila više ljubav nego ludilo, ali prepuštena sama sebi nastavlja se

u delirantnoj praznini. Kazna, možda, strasti previše predane vlastitoj silini, ali kazna koja je također smirivanje ljubavnih boli, napućavanje nenadoknadive odsutnosti imaginarnim prisutnostima, ili pronalaženje oblika koji nestaje u paradoksu nevinog veselja ili herojstvu besmislenih potjera. Ako ovaj oblik ludila vodi u smrt, to je u smrt gdje će se ljubavnici ponovno ujediniti za svu vječnost. Ovo ludilo je posljednja pjesma Ofelije, Aristeov delirij u *La Folie du sage*, i iznad svega gorko-slatka demencija Kralja Leara.

Ludilo koje se nalazi u djelu Shakespearea vodi u smrt i ubojstvo, dok su oblici koje vidimo u Cervantesu vezani više uz preuzetnost ili kompenzacije mašte. Ali to su visoki modeli koje imitatori preinačuju i slabe. I jedni i drugi vjerojatno još uvijek svjedoče o tragičnom iskustvu ludila rođenom u petnaestom stoljeću više nego što odražavaju kritičko ili moralno iskustvo nerazuma koje je ipak proizvod njihovog doba. Kroz vrijeme, oni se povezuju s vrstom ludila koja je u procesu nestajanja, a koje će živjeti samo pod velom tame. Ali usporedba između njihovog rada i onoga što on održava, te novih oblika koji se nalaze kod njihovih suvremenika ili njihovih imitatora, pokazat će što se događa u ovom ranom dijelu sedamnaestog stoljeća, u književnom iskustvu ludila.

U Cervantesu i Shakespeareu, ludilo zauzima ekstremnu poziciju po tome što je neizbježno bez izlaza. Nema povratka istini ili razumu. Otvara se samo na poderotinu u tkivu svijeta, a time i na smrt. Ludilo, u svojim ispraznim riječima, nije ispraznost: praznina koja ga ispunjava je "bolest izvan moje prakse" kako kaže liječnik za Lady Macbeth, i to je već punina koju donosi smrt, ludilo koje ne treba liječnika, već božansko oprostjenje. Slatka radost koju Ofelija pronalazi na kraju ima malo veze sa srećom, a njezina besmislena pjesma bliska je suštinskom kao i "krik žena" koji u hodnicima Macbethovog dvorca najavljuje da je kraljica mrtva.

Smrt Don Quijotea odvija se u atmosferi smirenosti, gdje su veze s razumom i istinom napokon obnovljene. Donovo ludilo je odjednom postalo svjesno sebe, i pada kao glupost pred njegovim očima. Ali promatrači su nepouzdati: "bili su sigurni da je u stisku neke nove ludosti." Ta neograničeno reverzibilna dvosmislenost može se razriješiti samo smrću. Ludilo raspršeno besprijeckorno se stapa s neminovnošću kraja: "jedan od znakova da stvarno umire bila je lakoća s kojom se od luđaka pretvorio u razumnog čovjeka." Ali smrt ne donosi mir, i ludilo će ponovno trijumfirati, istina podrugljiva u svojoj vječnosti, izvan kraja života oslobođenog ludila samo svojim svršetkom. Besmislenost njegova života ga proganja, i ironično je ovjekovječen samo svojim ludilom, koje postaje njegov neprolazni život u smrti:

Ovo je počinak hrabrog viteza;

Tako visoka njegova neusporediva hrabrost se uzdiže

Da je, kao što je dovoljno jasno za vidjeti,

Smrti uskratilo pobjedu,

Čak i kad je u posljednjim mukama smrti.

Ali rano se ludilo udaljava od ovih ekstremnih regija u koje su ga smjestili Cervantes i Shakespeare, i u književnosti ranog sedamnaestog stoljeća njegovo je preferirano mjesto središnje, čineći srž radnje umjesto kraja, i avantura je radije nego krajnja neminovnost. Premješteno u strukturama romana i drama, sada dopušta i manifestaciju istine i smiren povratak razumu.

Odsad se više ne promatra u svojoj tragičnoj stvarnosti, kao apsolutna poderotina u tkivu ovoga svijeta koja se otvara na drugi, već jednostavno u ironiji iluzija koje donosi. Ludilo više nije prava kazna, već slika kazne, a time i lažna: može biti povezano samo s onim što je zločin u pojavnosti, ili iluzija smrti. Ariste, u *La Folie du sage*, poludi na vijest o smrti svoje kćeri, ali samo zato što ona nije stvarno mrtva; a kada Eraste, u *Mélite*, bude proganjan od strane Furijs i odvučen pred Minosa, to je zbog dvostrukog zločina koji je mogao počinuti, koji bi želio počinuti, ali koji zapravo nije rezultirao prolijevanjem krvi. Ludilo je lišeno svoje dramatične ozbiljnosti, i više nije kazna ili uzrok očaja osim kao pogreška. Njegova dramatična funkcija preživljava samo kao lažna drama, himerični oblik gdje su greške samo pretpostavljene, ubojstva iluzorna, a nestanci neizbježno vode ponovnim susretima.

Ipak, usprkos ovom nedostatku ozbiljnosti, ono je još uvijek bitno – čak bitnije nego prije, jer dovodi iluziju do njezinih granica, i odatle se proces iluzije poništava. U ludilu u koje ih zatvara zabluda njihovih putova, likovi se usprkos sebi hvataju za nit. Optužujući se, počinju govoriti istinu bez obzira na svoje namjere. Opet u *Mélite*, sve pametne smicalice koje junak koristi da prevari svoje suputnike okreću se protiv njega, i on je prva žrtva jer iskreno vjeruje da je kriv za ubojstvo svog suparnika i svoje ljubavnice. Ali u svom deliriju, optužuje se da je izmislio cijelu ljubavnu korespondenciju, i istina izlazi na vidjelo u ludilu i kroz njega koje je nastalo iluzijom kraja, ludilom koje zapravo poništava stvarni zaplet čiji je uzrok i posljedica. Drugim riječima, ludilo je lažna kazna za lažni kraj, ali kroz vlastite vrline otkriva i stvarni problem, koji se onda može privesti pravom zaključku. Pokriva tajne makinacije istine velom pogreške.

Upravo na ovu dvosmislenost, ali središnju funkciju ludila upućuje autor *L’Ospital des fous* kada prikazuje dvoje ljubavnika koji glume ludilo kako bi odbili svoje progonitelje, skrivajući se među skupinom luđaka. U simuliranom napadu ludila mlada djevojka, odjevena kao dječak, pretvara se da vjeruje da je stvarno djevojka – što ona, naravno, zapravo jest – čime potvrđuje, procesom u kojem se dvije varke poništavaju jedna drugu, istinu koja će doista trijumfirati na kraju.

Ludilo je najčišći i najpotpuniji oblik *quid pro quo* (zamjena jednog za drugo): uzima lažno za istinito, smrt za život, muškarca za ženu, ljubavnika za Furijs i žrtvu za Minosa. Ali to je i najstrože nužni oblik *quid pro quo* unutar dramske strukture, jer nema potrebe za vanjskim elementom da bi se došlo do konačnog zaključka. Sve što treba učiniti je gurati iluziju dok ne dosegne istinu. U srcu strukture, u njezinu mehaničkom centru, to je istovremeno lažni zaključak koji u sebi sadrži obećanje novog početka, i inicijacija u ono što će biti prepoznato kao pomirenje s istinom i razumom. Označava točku nestajanja gdje se tragične sudbine likova prividno konvergiraju, i gdje sve stvarne linije koje vode sretnom završetku imaju svoje porijeklo. Ravnoteža počinje u ludilu, ali ludilo tu ravnotežu skriva u oblaku iluzije i lažnog nereda, kamuflirajući strogost arhitekture ispod vješto uređenog nasilnog nereda. Ova neočekivana živahnost, ovaj vjetar ludila koji iznenada potresa geste ili riječi, prekida raspoloženje ili puše kroz zavjese kada je tkanina zapravo čvrsto rastegnuta, tipičan je primjer baroknog trompe-l’oeila. Ludilo je veliki *trompe-l’oeil* u tragično-komičnoj strukturi preklasične književnosti.

Georges de Scudéry je bio svjestan ovoga, što pokazuje u svojoj *Comédie des comédiens*, gdje pretvarajući kazalište u kazalište smješta svoju dramu unutar iluzija ludila. Jedan dio glumačke

postave preuzima ulogu gledatelja, dok ostatak glumi glumce. Jedna strana mora se pretvarati da scenu uzima za stvarnost, a glumu za stvarni život, dok glumi na sceni koja je dovoljno stvarna, a druga se mora pretvarati da glumi i imitira igrače, budući da su zapravo ništa drugo doli glumci koji igraju uloge. U ovoj dvostrukoj igri svaki je element udvostručen, što dovodi do stalnog procesa razmjene između stvarnosti i iluzije, što je ujedno i dramski smisao ludila. "Ne znam", kaže Mondory u prologu Scudéryjeve drame,

kakva je ekstravagancija zavladała mojim suputnicima danas, ali toliko je snažna da sam prisiljen vjerovati da ih je neka čarolija lišila pameti, a najgore je što pokušavaju natjerati i mene i vas da izgubimo razum. Pokušavaju me uvjeriti da nisam u kazalištu, već da je ovo grad Lyon, da je tamo prenoćiste, a ovdje teniski teren, i da neki glumci, koji nismo mi, ali koje ipak jesmo, usred igranja pastorage.

U ovoj ekstravaganciji, kazalište razvija svoju istinu, a to je da bude iluzija. I to je, strogo govoreći, ono što je ludilo.

I tako nastaje klasično iskustvo ludila. Velika prijetnja koja se pojavila na obzoru u petnaestom stoljeću počinje blijedjeti, a mračna sila koja je vrebala u Boschovim slikama počinje gubiti svoju silovitost. Forme opstaju, sada transparentne i poslušne, čineći dio velike pratnje razuma. Ludilo prestaje biti eshatološka figura na rubu svijeta čovječanstva i smrti, i ta tama u koju je čovjek zurio i razaznao nemoguće oblike polako se počela povlačiti. Veliki zaborav pada na svijet koji je bio ispresijecan slobodnim ropstvom broda luđaka, a ludilo više nije čudan prolaz odavde do onoga svijeta, niti ta bjegunja i apsolutna granica. Brod luđaka je čvrsto usidren u svijetu ljudi i stvari, privezan na gat. Više uopće nije brod, već bolnica.

Samo stoljeće nakon mode za te brodove, rađa se književna tema 'Bolnica za luđake'. Tamo svaka prazna glava, vezana i klasificirana pravim razumom ljudi, govori o proturječnosti i ironiji, u dvostrukom jeziku mudrosti:

bolnica za neizlječivo lude, gdje se, točku po točku, pažljivo kartiraju svi mogući tipovi ludila i sve slabosti duha, i kod muškaraca i kod žena, pothvat koji je i zabavan i koristan, i čini jedini put do stjecanja istinske mudrosti.

Tamo svaka forma ludila ima svoje mjesto spremno i čeka, svoj znak i svog zaštitnog boga. Za pomamu i bijesno ludilo, tu je luđak privezan za stolicu pod budnim okom Minerve; za tmurne melankolike koji opsjedaju prirodu poput gladnih samotnih vukova, tu je Jupiter, gospodar životinjskih metamorfoza, a zatim su tu 'pijani luđaci', 'luđaci bez pamćenja ili razumijevanja', 'pospani ili polumrtvi luđaci' i 'ustajali ili praznoglavi luđaci'... Cijeli svijet nereda, gdje svaki čovjek ima svoje mjesto, a Pohvala Razumu se pjeva na Erazmov način. Već u tim primitivnim bolnicama, ukrcaj je ustupio mjesto zatvaranju.

Ukroćeno, ludilo još uvijek održava privid svoje vladavine. Postalo je dio mjera razuma i rada istine. Igra se na površini stvari u blistavoj dnevnoj svjetlosti, na svim igrama pojavnosti, na dvoumnosti između stvarnog i iluzornog, i na stalno prekinutoj i zakrpanoj niti tkanja koja ujedinjuje i razdvaja istinu i pojava. Skriva i pokazuje, govori istinu i laži, i jest i sjena i

svjetlost. Središnja, ali popustljiva figura, treperi i svjetluca, već klimava figura ovog baroknog doba.

I neprestano se vraća, i u fikciji i u pisanju za kazalište. Figura luđaka zaista vreba ulicama, a François Colletet ju je iznova susretao:

Vidim u toj aveniji
Nedužnog kojeg slijede djeca
... Divimo se jadniku
Ovaj siromašni luđak, što bi
On htio s toliko krpa?
Vidio sam toliko ovih mrzovoljnih luđaka
Kako pjevaju svoje gadne popevke po ulicama...

Ludilo postaje poznata silueta na društvenom krajoliku. Bilo je novog, intenzivnog zadovoljstva u tim bratstvima luđaka, njihovim zabavama, sastancima i govorima. Goruće pitanje dana bio je slučaj Nicolasa Jouberta, poznatijeg kao Angoulevant, koji se proglasio Princom Luđaka, da bi otkrio da mu titulu osporavaju Valenti Le Comte i Jacques Resneau. Slijedili su pamfleti, strastvene obrane i sudski sporovi: njegov odvjetnik ga je potvrdio kao "praznu glavu, izdubljenu bundevu bez zdravog razuma, trsku, raskomadani mozak bez ijedne opruge ili kotača na mjestu." Bluet d'Arbères, koji je uzeo ime Comte de Permission, bio je zaštićen od strane nekih od najplemenitijih obitelji u Francuskoj, kao što su Créquis, Lesdiguières, Bouillons i Nemours, a 1602. objavio je (ili su mu objavili) djela gdje je tvrdio da ne može ni čitati ni pisati, te da nikada nije učio, već se našao ispunjen 'nadahnućem od Boga i Anđela'. Pierre Dupuis, kojeg spominje Régnier u svojoj šestoj satiri, je po riječima Brascambillea "nad-luđak u dugom kaputu"; a on sam u svojoj *Remontrance sur le réveil de Maître Guillaume* izjavljuje da je njegov duh toliko uzdignut, da je "u predvorju trećeg stupnja mjeseca." Mnoge su slične figure u Régnierovoj četrnaestoj satiri.

Svijet ranog sedamnaestog stoljeća neobično je gostoljubiv prema ludilu. Ludilo je tu, u srcima ljudi i u srži stvari, ironičan znak koji zamagluje razliku između stvarnog i himeričnog, ali s jedva sjećanjem na veliku tragičnu prijetnju. Više je uzrok kolebanja nego istinske zbrke, podrugljiva agitacija u društvu, pokretljivost razuma. Ali rađaju se novi zahtjevi:

Stotine puta izlazio sam sa svojim fenjerom Usred punog podnevnog sunca...