

Марко С. Милићевић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Докторске академске студије књижевности

ПСИХОАНАЛИТИЧКИ ПРИСТУП РОМАНУ КИНЕСКО ПИСМО СВЕТИСЛАВА БАСАРЕ

Испитивање у раду усмеравамо ка осветљавању сложених међуоднаса различитих видова психоаналитичке теорије и романа *Кинеско писмо* Светислава Басаре. У роману препознајемо и игру смисла и значења карактеристичну за хибридни и химерични дискурс Жака Лакана. Откривамо параноидни аспект власти тоталитарног система, као и сваке велике теорије, па тако и Басариног дискурса. Разматра се грађење романа у складу са схватањем да се текст конституише око неизрецивог, празног места, смрти или трауме. Анализа је усмерена ка препознавању свега што трауматизује текст, онога што га исписује и поништава у исто време. Испитујемо однос страха од смрти од кога се бежи у текст и тоталитарне принуде која свој притисак зарад контроле појединца врши путем академских, полицијских, медицинских, психијатријских и других институција. Разматра се однос љубави и смрти у Басариној прози и њихов однос према нихилизму и апсурду.

Кључне речи: психоаналитички дискурс, апсурд, идентитет, тоталитаризам, деконструкција.

Психоанализа се од свог настанка развија као метод за истраживање феномена психичког живота: снова, маштања, језичких омашки, детињства, митова, али и процеса уметничког и књижевног стварања. У складу са тиме психоанализа се јавља и у форми психоаналитичке књижевне критике која у књижевном делу трага за „скривеним смислом у основи манифестованих садржаја” (Biti 1997: 323). Психоаналитичка критика појављује се обично у комбинацији са другим теоријским усмерењима као што су структурализам или постструктурализам. То води њеним различитим применама јер психоаналитичка критика остаје под утицајем доминантних књижевних покрета што чини овај приступ изразито хетерогеним и комплексним, али уједно и неодвојивим од теорија са којима је психоанализа прожета (Biti 1997: 323). У овом раду настојимо да осветлимо однос књижевног и психоаналитичког дискурса у делу *Кинеско писмо* Светислава Басаре и притом испоштујемо хетерогеност психоаналитичке теорије, ослањајући се првенствено на теоријски приступ Жака Лакана, али и теорију Јулије Кристеве, и самог Сигмунда Фројда, као зачетника психоанализе. Психоаналитички приступ датих

1 moons.and.mushrooms@gmail.com

аутора у изучавању књижевних текстова биће доведен у везу са пост-структуралистичким књижевнотеоријским ставовима.

Сматрамо да је хетерогеност теоријских модела најподеснија за приступ раном Басарином стваралаштву јер сличну теоријску хетерогеност и склоност плурализму налазимо код самог аутора. Басарина проза у себи садржи мноштво интертекстуалних односа, од којих је за нас најзначајније позивање на Сигмунда Фројда и често увођење психоаналитичке теорије с циљем њеног унутрашњег подривања (Pantić 1985: 8). Басарин приповедач осећа снажну потребу за обрачуном са психијатријским (као и академским и полицијским) институцијама у којима препознаје механизам за произвођење клонова, или „фалсификованих бића без онтолошког покрића” (Basara 1984: 94). У један такав обрачун или дијалог текстова призвано је мноштво других дискурса, а осим књижевног и психоаналитичког, значајни су и политички и историографски дискурс. На тај начин гради се хибридни, и химерични дискурс, карактеристичан за постмодерне ауторе, близак Лакановом виђењу текста као „игре смисла и значења” (Jevremović 2000: 33).

Басарини текстови поседују теоријску самосвест. Према Ролану Барту, у питању је вид белетристичких текстова који се могу означити као „уцењивачи теорије” (Bart 1992: 63). У ту групу би се могли сврстати сви они текстови који се утркују да служе теорији и који су у складу са њеним поставкама, па тако претендују да буду грађа за одређени вид теоријских студија. На тај начин они се стављају под заштиту теорије и са њом успостављају неку врсту савезништва. Ипак, према Ролану Барту „уцењивачи теорије” у које убрајамо Басарино *Кинеско писмо*, врло често прекорачују границе теорије која их штити, тако да излазе из очекиваног теоријског хоризонта (Bart 1992: 63). Басарино стављање под кишобран књижевне теорије само је привид, јер ни у ком случају се не може рећи да постоји теоријски модел који његова проза у потпуности подржава. Прекорачење оквира, или граница, како књижевног дискурса тако и теоријских система, јесте један од основних поступака на којима се гради Басарин текст. Према Слободану Владушићу, Басарина проза „суптилно подрива поетичке постулате постмодерне прозе пратећи их само до одређене тачке” (Vladušić 2000: 254). Можемо рећи да највећу вредност коју Басарини текстови остварују, остварују управо прекорачењем граница, а не слепим подређивањем теоријским моделима. Теоријски модели служе међусобној разградњи и сукобљавању што је поступак којим се жели истаћи немоћ сваке од теорија у тежњи за свеобухватношћу и открити парадокс на коме је изграђена свака од њих.

Кинеско писмо је хронолошки други Басарин роман који прати *Приче у нестјајању*, дело неодређене жанровске структуре а које бисмо могли сместити негде на граници романа и збирке прича. Жанровско одређење *Кинеског писма* могло би се одредити нешто сигурније, иако је дело дато у фрагментима у нелинеарној, често инвертираној форми. У овом делу препознајемо чвршће тематске нити између фрагмената, као и контину-

итет ликова, па га стога одређујемо као роман. Жанр дела је ипак делимично релативизован јер се препознаје снажан утицај *Стилских вежби*, дела чији је аутор Рејмон Кено, а које својом формом снажно утиче на форму *Кинеског писма*. Дело је тако роман који је формално изграђен на стилским вежбама, па и само представља вид стилских вежби. Поред тога, нешто од свеопштег осипања, и нестајања *Прича у нестајању* можемо препознати и у *Кинеском писму*, како у расутости идентитета јунака, тако и у осипању целокупног приповедног света који се само још писањем може одржати у постојању и у неком виду целине: „Најважније је да иза мене, бар привидно, остаје неки континуитет, нешто наизглед непрекинуто на шта се не смем обазирати. Морам писати да не бих умро. И морам то стално понављати да не бих заборавио” (Basara 1985: 36).

Писање је у *Кинеском писму* не само услов постојања већ и вид принуде. Приповедачу је дат рок да напише полицијски извештај од свега сто страница новинарским проредом, па пишући тај извештај, приповедач ствара роман. На овом месту могли бисмо осветлити семантику самог наслова романа. *Кинеско писмо* упућује на две ствари. На првом месту, за читаоца нашег подручја кинеско писмо је нешто неразумљиво, нешто сувише сложено, до чијег правог значења се не може (толико једноставно) допрети. Друга асоцијација јавља се када разложимо синтагму, у којој имамо придев „кинеско” који упућује на тоталитарни кинески режим у коме јунак живи, и „писмо” као главну реч синтагме које упућује на плаву коверту коју приповедач сваког јутра добија, а у којој се налазе принуде и претње полиције. Да би могао да настави да постоји, приповедач сваког дана заборавља на писмо у плавој коверти, али не заборавља на писање којим одлаже сопствену смрт. Кинеско писмо је и нешто више. Искошеним, „кинеским” погледом, приповедач настоји да посматра ствари изван онога каквим се желе приказати, и као такве их уноси у своје писмо, свој текст, свој полицијски извештај. Кинеско писмо се у својим значењима додатно умножава тако да постаје и љубавно писмо које приповедач прима од Кинескиње у коју је заљубљен. Кинеско писмо је и његов несхватљив идентитет, као и његова персонификована смрт дата у виду Моире или пријатеља који ради у просектури. Једно је сигурно, а то је да је писмо омеђено са једне стране принудом са друге динамичним, нејасним и стално измичућим значењем. Оваква вишезначност наслова романа је у складу са поетиком постмодернизма и тежњом за уметношћу која ће бити парадоксална и вишесмислена, неухватљива, али уједно витална, хибридна и свеобухватна (Наџион 1996: 60).

Писање као бекство од принуде и потрага за значењем води нас питању идентитета јер приповедач није у стању да одговори ни на питање свог постојања. Идентитет Басариног јунака је наметнут, и он поседује свест о немогућој потрази за идентитетом унутар језика:

„Наједном сам постао свестан да ја *не пишем* реченице, већ да реченице говоре оно што оне желе и да ме на неки начин присиљавају да их записујем и то тако као да желим да их записујем. Као да све то заиста мислим.

Нисам се усуђивао да прочитам написано да не бих постао кип од соли” (Basara 1985: 25).

На овом месту отвара се питање да ли приповедач исписује текст или текст парадоксално исписује њега. Ако се идентитет гради у тексту, у језику, онда је носилац идентитета изграђен језиком и текстом, а не обратно. На овом месту препознајемо Басарино наслућивање Лаканове идеје субјекта који је потпуно развлашћен у језику (Буџинска, Markovski 2009: 58). Идеја великог Другог или симболичког поретка у тексту је материјализована и приказана као текст који се сам исписује, односно субјекат који настоји да испише текст открива тај процес као вид комуникације који не може искорачити изван симболичког и допре до реалног (Žižek 2012: 22). Одатле удвајање приповедача на две инстанце, на ЈА и ја, односно, на наметнути идентитет или симболички идентитет и нешто скривено, чисто биолошке природе што би било реално али потиснуто и потпуно недостижно. Према Лакану, не говоримо ми језиком, већ језик говори нас, односно језик говори једино себе самог, и то је идеја коју варира и Басара у својим раним делима. Идентитет у тексту је зато за субјекта Басариног текста лажни идентитет, па се за њим и не осврће да не би, као Лотова жена у библијској легенди, постао „кип соли”, или да не би постао једнак са сопственом фиктивном истином уколико се на њу осврне. Приповедач зна да је опасно поистоветити се са исписаним и да баш ништа не припада њему, и то Басара илуструје рукама које се отимају контроли па уместо да пишу оно што приповедач жели оне му везују омчу око врата са намером да га обесе док исписане реченице врште и урлају по својој вољи изазивајући бес суседа (Basara 1985: 27).

Кинеско писмо у складу са постмодерном поетиком скреће пажњу на производњу текста, производњу идентитета, радије него на сам производ, на „тренутак грађења субјекта у језику од стране језичког система” (Наџион 1996: 148). Никакав коначни идентитет и коначно значење не могу се досећи текстом, те се стога претходно исписано варира и подрива, заборавља и потискује, окреће против себе да би се деструкцијом могао изборити простор за даљу конструкцију, за даље бекство од коначности и једнозначности осликано бекством од прогањања полиције кинеског тоталитарног система. У *Кинеском писму* може се постојати само у случају непрестаног бекства, те је неопходно и непрестано прогањање. Зато се живот Басариног „ЈА” не завршава биолошком смрћу, нити почиње биолошким рођењем, већ увођењем у симболички поредак и изласком из њега, почетком прогањања и његовим крајем. Парадоксално, идентитет се постиже у бекству од једног задатог онтолошки празног идентитета и његовом непрестаном деструкцијом:

„Зовем се Фриц. Јуче сам се звао другачије. Данас се зовем Фриц” (Basara 1985: 5).

„Фриц, или Фин, или Фи, или како се већ зовеш. Ништа ти не вреди да мењаш имена. Ми знамо сва којима се служиш” (Basara 1985: 18).

„Не постојим ли само онда када то на овај или онај начин одговара околини; нисам ли зато уписан у разне спискове и евиденције. Већ када си се родио, онда те једноставно **терају** да постојиш онолико и онда, колико и када то одговара овом или оном сплету околности” (Basara 1985: 14).

Према Лакану, ако постоји тако нешто као што је истина субјекта, она се не би налазила у њему самом, па чак ни онда када је субјекат привидно у улози господара (Jevremović 2000: 20). Лакан уводи идеју отуђеног субјекта, који је себи потпуно недоступан. Субјекат је уплетен у симболички поредак, и на тај начин лишен аутономије. Неаутономност илустрована Басариним приказом Фрицовог имена које се мења ван његове воље, одговара постмодерном оспоравању јединственог и кохерентног субјекта, аналогном са „оспоравањем сваког тотализујућег и хомогенизујућег система” (Наџион 1996: 30). Уплетеност у симболички поредак одузима сваку могућност досезања истине субјекта јер говорећи човек користи речи које не потичу од њега, већ из сфере отуђујуће културе (Буџинска, Markovski 2009: 64). Симболички поредак зато Фрица уводи у постојање и брише из њега, у потпуности инструментализује субјекат. Отуда немоћ сваке интерпретације да досегне истину интерпретираног, па оно чиме се Лакан као психоаналитичар служи јесте опонашање несвесног уместо говора о несвесном. Ка истом циљу усмерени су и Басарини текстови. Басара опонаша механизме завођења текста како би разоткрио те исте механизме, свестан да им и сам подлеже. Он их не описује, нити анализира, већ опонаша и иронијски подрива, па тако открива њихове границе и чини их видљивим за читаоца.

Основна стилска средства на којима је изграђено *Кинеско иисмо* су тако иронија и парадокс, као део подривајућег механизма за разобличавање различитих видова теорија тоталитарног система. Исмевајући медицину (па и психијатрију) као науку и узалудност њених напора да физички излечи онтолошки празна бића, Басара каже следеће: „Лекари су предузимали све да излече мога пријатеља како би могао умрети здрав. Узгред, и мој отац је говорио на самрти да је за поштеног човека најлепше да умре здрав, окружен својом породицом. Идилично, нема шта” (Басара 1985: 8).

За приповедача нужност смрти поништава сваки смисао могућег оздрављења. Поступак лечења препознаје се као уклапање у друштвено прихватљиво постојање, или модификовање, како телесно тако психичко, зарад адаптације потребама друштва и постојећим нормама. На исти начин Лакан осуђује идеал адаптације субјекта и упозорава да он „почива на нереклексивном фантазму”, на једној „опасној илузији” (Јевремовић 2000: 27). Психијатријски идеал адаптације нужно производи насиље, производи диктатуру. Смисао психоаналитичке доктрине је у суочавању субјекта са истином његовог бића, а не у адаптирању, која би значила смрт субјекта, или наметање некакве унапред формиране и нормиране истине уместо откривања истине појединца. Психоанализа не говори индивидуи како да се прилагоди стварности, већ објашњава

како се конституише тако нешто попут стварности (Žižek 2012: 12). Отуд Басарин приповедач има бројне смрти и бројна рођења која су аналогна његовим адаптацијама и разбијању фантазама тих адаптација. За Лакана овакво прилагођавање институционално наметнутим нормама „нуди извесност, признатост, али за узврат тражи душу” (Jevremović 2000: 27).

Репресивни систем полицијске државе у складу је са Лакановом идејом параноидне структуре власти. Потреба да се одржи потпуна контрола резултира страхом и сумњом који прожимају сваки аспект живота јунака *Кинеског писма*. Све институције су уједно и полицијског или војног типа: „Кроз болничку собу су непрестано пролазили војници у маскирним оделима. Ту негде, у близни, била је касарна, па су се *ваљда*, враћали са занимања” (Basara 1985: 7).

Тако се параноидни аспект кинеског уређења манифестује кроз посету јунака романа пријатељу у болници, где га силом задржавају на лечењу и некаквој хитној операцији. Једнако као што је полицијској диктатури свако крив, „болничкој диктатури” свако је болестан. Параноидни симболички поредак који прожима све аспекте друштва не изузима ни мртве, па тако Басарин приповедач у посети клиничкој просектури примећује да ни мртви нису слободни, већ су и они означени цедуљицама које су им привезане концем за палчеве десне ноге са још „неким подацима” које је био „заборавио” (Basara 1985: 22). Да би се умрло у *Кинеском писму*, мора се претходно бити избрисан из симболичког поретка. Параноидни аспект преноси се са власти и шири се целом структуром друштва. Приповедач као појединац у таквом друштву може да каже само следеће:

„На пример, када у својим ретким шетњама наиђем на полицајца, једва се уздржим да му не приђем и кажем: Предајем се! Ја сам Фриц! Немогуће је да нисам крив. Водите ме!” (Basara 1985: 7).

„Зидови собе су начуљили уши и прислушкују шта говорим” (Basara 1985: 50).

Параноидни друштвени поредак није контролисан психијатријским институцијама, већ су те институције контролисане њиме, и такође параноидне. Из тог разлога и Лакан и Басара желе да разоткрију такав поредак и прикажу свет којим управљају груби и банални односи моћи скривен иза маске одређене доктрине. Према Лакану, свака теорија сања да постане догма, па је неопходно направити извесну дистанцу у проучавању теорије, односно неопходна је критика теоријског ума (Jevremović 2000: 36). Психоанализа као једна од великих теорија такође настоји да постане догма, илустрована у Басарином тоталитарном *Кинеском писму* кроз полицијску државу и полицијску психијатрију. Иронијски приказ таквог поретка налазимо у речима главног јунака који „не би постојао” да није прогањан, а исто тако ни они који га прогоне не би постојали да немају кога да прогоне. Отуда се налазе заједно у срећној симбиози, захвални једни другима, у константном одржавању привида, или фантазме рационалног уређења. Апсурд ситуације у којој се налазе је потпун

јер нити су прогонитељи свесни о чему Фриц треба да састави извештај, нити он сам зна о чему треба да пише. За све то време остаје само вешто креирана атмосфера страха у којој се приповедач налази, јер бива одржавана константним приливом писама у плавој коверти и њиховим речима да ће „доћи ускоро”, па прогоњени живи ишчекујући то неодређено „ускоро” које може бити сваког тренутка. Оно што је најзначајније јесте да под притиском параноидног концепта власти појединац мора да се поистовети са наметнутом улогом кривца, односно да одигра улогу у фантазму који није његов. Из тог прихватања туђе параноје као реалности произлазе комични ефекти романа. Фриц је принуђен да сумња на себе самог. Његова сумња ради по принципу НКВД, односно Фриц као део свог идентитета има интегрисан систем мишљења некадашње тајне полиције Совјетског Савеза којој је свако крив док се не докаже супротно (Basara 1985: 27). Зато Фриц признаје и оно што није урадио, јер нема доказа да се то није десило: „Па добро! Признајем (док се (и ако се) не докаже супротно): задавио сам суседа, леш сам ставио у врећу, а врећу бацио у реку” (Basara 1985: 27).

И без обзира што је сусед и даље жив, приповедач осећа потребу да се у апсурдној ситуацији оправда још апсурднијом констатацијом: „Уосталом, пре или касније сусед би умро. Тако ради мој одбрамбени механизам” (Basara 1985: 27).

У овоме можемо препознати још један НКВД принцип који приповедач налази корисним за растерећење гриже савести. Баш као што нема смисла лечити болесника који једном мора да умре, исто толико за приповедача је бесмислено осећати се кривим за убиство човека који би такође, једном, морао да умре. Идеја смрти се јавља како би поништила смисао сваке могуће акције и открила још дубљи, апсолутни и егзистенцијални апсурд, далеко страшнији од репресивног параноидног система *Кинеског писма*. Отуда се приповедач повинује тоталитарном, мањем апсурду препознајући у њему неку врсту нужности и осликавања егзистенцијалног бесмисла: „Умрећу кад-тад и ништа не могу учинити да не умрем. Осим да се обесим” (Basara 1985: 27).

Басарин приповедни свет срачунат је тако да приповедач прибегава мисли о смрти као излазу у тренутку када надвлада страх од принуде симболичког поретка и мисао о узалудности отпора. Смрт се уочава као једини могући, односно, немогући излаз у нешто изван бесмисла принуде. Зато се смрт јавља персонификована, као идеална љубавница, или као „Моира”, која се љубавним писмом обраћа приповедачу. С друге стране, пред страхом од смрти, приповедач се опет повлачи и враћа назад грубој реалности којом је окружен, испуњавајући је бар на тренутке новим смислом. Отуда приповедач све време вибрира између страха од живота и страха од смрти да би у том процесу исписао роман: „Стидео сам се, наравно, јер читав дан ништа друго нисам радио осим што сам се плашио смрти. Гадио сам се тог страха, већ сам био уморан од бесконачних стрепњи” (Basara 1985: 55).

Исписивање извештаја је вид бекства од страха или од трауме. Али бекство од једног страха бива преусмерено ка другом да би одатле приповедање поново бивало преусмерено, па се процес бекства ни у једном тренутку не завршава. Страх у потпуности условљава писање, покреће га и обликује, и зато Фриц признаје да се не уме изразити осим ако нису у питању „страх од смрти или меланхолија” (Basara 1985: 51).

Смрт, или траума, толико ужасни и уједно толико драгоцени Басарином приповедачу, упућују на Лаканов појам Ствари или Реалног. За Лакана, Реално јесте оно што измиче симболизацији због трауме. То је неизрециво или трауматично језгро субјекта које се налази у основи уметничког стварања као његов покретач (Vužinjska, Markovski 2009: 64). Због своје асимболичке природе Реално је неиздрживо за уметност, не може бити представљено па зато симболичко има улогу прикривања Реалног, или бекства од трауматичног језгра. Само у односу на трауму симболичко може постојати, само као облик немогућег бекства од ње, док је непрестано праћено Реалним које га ломи и преусмерава. Таквим ломовима и преусмеравањима гради се Басарина расута приповест, фрагментаристички изломљена, са мноштвом дигресија (Pantić 1985: 8). Књижевно дело се тако заснива на потреби да се избегне оно што је у субјекту најтрауматичније. За Лакана, књижевност покушава да маскира трауматично језгро, али она то не може да учини јер „бежање од трауме је суштина књижевности”, она не може постојати без односа према трауми (Vužinjska, Markovski 2009: 72). Басарин текст у складу са тиме преузима улогу маске, не да би у сладу са Фројдовом теоријом као симптом открио скривену суштину, већ да би преусмерио у ланац празних означитеља, немоћан да трауму у потпуности ни сакрије (јер она га гради), ни открије (јер је неизрецива и непреводива). Психоанализа се креће по концентричним круговима описаним око празног места, око Реалног, и усмерена је ка означитељима а не ка Лакановој Ствари која јој остаје недостижна (Jevremović 2000: 85)

Трауматично место у основи грађења текста не можемо открити, оно може бити само наслућено и претпостављено. У случају Басариног текста, можемо јасно приметити да се трауматично не крије уистину у тоталитарном „кинеском” систему. Прогањање које врши полиција ту је само да замаскира бекство субјекта од сопствених страхова који су много дубљи и много интимнији. Страх је условљен празним идентитетом, немоћи да се одговори на питање сопственог смисла, па је диктатура у којој јунак живи првенствено некакав оквир који ма како био ужасан и даље није ни приближно „трауматичан” у односу на егзистенцијалну самоћу јунака. Страх који покреће на писање условљен је највећим делом односом према смрти, њеном извесношћу која је једнака извесности доласка полиције и њиховој изјави „доћи ћемо ускоро”, где то ускоро доласка смрти, или доласка полиције, може бити сваки тренутак, па и тренутак исписивања. Супротно томе, постоји и неизвесност смрти, њено наличје у коме се јавља као непознати простор за који је немогуће

припремити се и који је немогуће рационално себи објаснити, па самим тим и прихватити. Јунак треба да одговори на питање могућности смрти и питање шта уопште умире ако његов идентитет није његов, већ наметнут, и фрагментаран. Коначну смрт разлаже на низ мањих смрти, или осипање лажног идентитета. Умире се по једном у сваком систему норми који су субјекта увели у постојање, па је коначна смрт осликана на крају књиге у којој јунак види себе умноженог и обешеног о уличне светиљке. То је „плурализам смрти” или једина могућа коначна смрт, бесконачност умирања и распадања коме се не назире крај као ни улици са светиљкама:

„Погледао сам кроз прозор. Напољу је падала киша. На свакој бандери, докле је поглед допирао низ улицу, клатио се по један обешен Фриц. Леп призор, нема шта” (Basara 1985: 125).

„Почињем да подозревам, да сумњам у себе... то је само исказ, ништа друго, тако су одредила овлашћена лица” (Basara 1985: 122).

Креирајући сопствену приповест, приповедач креира и фиктивни идентитет, али остаје свестан да је он, Фриц, „ништа више” до сопствени исказ писан по „нечијем” диктату. Али то „нешто” или тај „неко” ко диктира писање није само полицијски систем који жели само текст одређеног обима ма какве садржине, већ језик као Лаканово несвесно у коме је субјект раскомадан и контролисан.

Суочавање са ништавилем, са „празнином у свету без упоришта” резултира прибегавању хумору као некаквој врсти заклона. Комички ефекти нису дати са циљем смањења егзистенцијалне тензије које можемо најприближније одредити као трауматично место из ког се испишује *Кинеско иисмо* (Pantić 1985: 8). Хумор у роману *Кинеско иисмо* има супротан ефекат, то је апсурдни хумор који уместо смањења тензија само повећава осећај очаја. Басарин хумор је варка јер читалац као и приповедач се у тексту могу смејати једино сопственој смрти. Ту потребу да се буде што ближе смрти, или да се буде присутан „у клиничкој просектури” приповедач објашњава као потребу да понекад разговара са „блиским пријатељем” (Basara 1985: 22). „Блиски пријатељ” који ради у просектури може се посматрати као тек још једна Басарина персонификација смрти. Смрт као пријатељ, у функцији је трауматичног пресека текста, и његовог покретача и то двома кључним изјавама које у роману бивају понављане:

„Видиш – показа лешеве на столу – сви су они били живи када си ти задњи пут долазио” (Basara 1985: 74).

„Фриц, знаш ли да су неки који ће сутра лежати на столовима у просектури још увек живи?”

– Знам.

– Желим ти лаку ноћ, Фриц” (Basara 1985: 124).

Смрт као блиски пријатељ зове на време приповедача како би му могао да састави преосталих четрдесет страница текста онда када он више нема о чему да пише. У питању је продор реалног који се мора прекрити новом маском, новом приповешћу. Али Басара на крају свог романа оставља отвореном констатацију пријатеља-смрти да су „неки који ће сутра лежати на столовима у просектури још увек живи”. Тако, смештена у финалну позицију романа, оваква изјава остављена је као пукотина реалног да вришти у лице читаоца наднесеног над њу, а праћена је смрћу приповедања које је приказано разбијеном писаћом машином, и смрћу аутора приказаном бројним уличним светиљкама о које је обешен по један Фриц (Basara 1985: 123). Остаје само празнина, белина неисписане странице, страх који је изван сфере симболичког и који се у њој не може поништити.

Однос Басариног јунака према психијатрији детаљно је осликан у Фрицовом „строго поверљивом писму” управницима неуропсихијатријских одељења. Обрачун са неуропсихијатријом јесте обрачун са диктатуром, и уједно обрачун са Фројдовом психоанализом. Централно место размимоилажења са психијатријом за Фрица је питање људске душе. Наиме, психијатрија се представља као установа за лечење душевних болести, што Фриц доживљава као врхунско лицемерје пошто је уверен да психијатри уопште не верују у постојање нечег таквог као што је људска душа:

„Не бих се упуштао у спекулације о томе постоји ли душа или не, али чак и да не постоји, душа се мора имати у виду. Ви то пренебрегавате. Ви само лечите болести, то јест, оно што се споља манифестује. Другим речима, ви насиљем присиљавате одређене људе да се понашају онако како се понаша већина” (Basara 1985: 87).

Покушај контролисања људске „душе”, или продор диктатуре, апсолутне контроле у простор сна, мисли, маште, што је последње прибежиште појединца у потрази за слободом, покреће Фрица на побуну. Душа је у *Кинеском писму* схваћена као посебност, јединственост бића, која се укида укалупљивањем тог истог појединца у друштвене норме. Само зарад укалупљивања или убијања људске душе постоје образовање, медицина, психијатрија и полиција. Њихов задатак није ништа друго до вршење суптилног насиља и инструментализовање појединца, претварање бића које је рођено са душом у неку врсту клона или онтолошки празну особу. Зато је психичка болест знак слободе, знак поседовања душе, или прекорачења оквира, калуца у коме се производе клонови. Психичке болести постају позитиван знак, знак поседовања идентитета, или знак постојања, али уједно нешто што је неопходно скривати.

Кључни аргумент у корист психичких поремећаја, а против психијатрије као диктатуре „душе”, Фриц износи на крају писма. Фриц открива апсурд болесног друштва које је болесно само зато што су болесне и друштвене норме које му институција намеће: „Да је такво стање ствари нешто нормално, не би ни долазило до девијација које ви називате шизофренијом, психозом, неурозом” (Basara 1985: 88).

Друштвене нормe производе болести, или – психијатријски дискурс производи психичке поремећаје, баш као што полицијски дискурс производи злочин и кривицу. Зато Фриц који зна да је крив, и да је немогуће да није крив, зна и то да је луд, да је немогуће да није луд, и да ће ускоро завршити на неком од психијатријских одељења. Страх који приповедач осећа од принуде, долазила она од смрти, или диктатуре, јесте његов лични страх који креира његово лично параноидно виђење света. У диктатури појединац се мора приклонити колективној илузији, колективној параноји и жртвовати своју индивидуалну јер у савршеној диктатури се не чује глас потлачених. Фриц у *Кинеском писму* мора веровати у илузију потпуног реда, у свет у коме не постоје смрт и бесмисао. Окружен клоновима, он је једини који својим косим погледом види ствари другачијим но што желе да се представе. Зато га пријатељ који види све очима партијског клона упућује психијатру: „Рекох да се ништа необично није догодило осим што сам добио писмо на кинеском. – На кинеском, кажеш? Знаш шта? Можда не би било лоше да поразговараш са психијатром” (Basara 1985: 88).

Писмо „на кинеском” или полицијско писмо део је оних појава у тоталитарном друштву које су ту, али које су у општем фантазматском виђењу идеалног друштва потиснуте, о њима се не говори. Фриц чини неку врсту хибриса говорећи о томе, па се зато према савету пријатеља и обраћа психијатру. Дијагноза коју је Басарин јунак добио на основу тога што му се „чини да живи живот у коме су све ствари око њега намештене” и на основу тога што је добио „кинеско” писмо јесте – „поремећај вегетативног нервног система” (Basara 1985: 90). Наиме, према мишљењу психијатра, Фриц коме се „привиђа” диктатура требало би да више вегетира, уместо што критички преиспитује стварност којом је окружен па ће и проблем нестати. Зато му и препоручује одмор у коме би Фриц престао да пише, па стога и да постоји.

Разговор Басариног приповедача и психијатра је дат тако да у њему не може доћи до разумевања. То је заправо дијалог између фројдовске вере у смисао и бекетовског осећања бесмисла, између вере у живот и спознаје нужности смрти (Pantić 1985: 8). Психијатар је за Фрица шупља љуштурa у коју се уселио Фројд, његова идеологија која је поништила индивидуу психијатра, која има амбицију само да производи мноштво себи сличних и да на тај начин живи вечно. „Док сам излазио, Зигмунд Фројд (са слике изнад психијатрове главе) дрекну: *бедни лажове!* и плуну ми у лице. (Психијатар то, наравно, није ни чуо ни видео)” (Basara 1985: 88).

Историјски, Фројд никако не би могао бити сврстан на страну диктатуре јер и сам критикује друштво које не може бити добро уколико производи толики број незадовољних и толики број болесних (Frojd 1988: 144). Фројд се обично доживљава као значајан аутор чија је теорија на страни револуције, односно, тако га тумаче и тако га прихватају заступници авангарде у књижевности, јер Фројд жели да освети и да ослободи спутано у појединцу, па његову теорију често примењују на нужност ослобођења потиснутих слојева друштва (Karap 1989: 80). Оно

што је проблематично јесте његова теорија која ма колико била хумана и либерална сања о томе да постане догма, баш као и сваки други дискурс. У тренутку када је психоанализа институционализована она је на путу да постигне свој екстрем и да се претвори у догму (Јевремовић 2000: 33).

Обрачун са Фројдом није потпуна негација Фројда. Према *Поезији постмодернизма* Линде Хачион, аутори постмодерне прозе употребљавају и злоупотребљавају теорије којима се користе, настоје да буду унутар и изван њих у процесу унутрашњег подривања, при чему теорије којима се користе никада у потпуности не негирају (Наџион 1996: 16). Баш као што Лакан не негира Фројда, већ га преиспитује и извлачи из његове теорије неизречено и имплицитно присутно да би заједно са Фројдом наставио даље на месту где је Фројд поклекао, исто тако не негира га у потпуности ни Басара (Јевремовић 2000: 25). Што је најбитније, идеал адаптације субјекта није Фројдов идеал, па тако Басара улази у сукоб са институцијом психоанализе формираном тек после Фројда, али скривеном иза његовог лика, иза његовог имена. Басара не одбацује ни Фројдово виђење несвесног, баш као ни Лаканово. Несвесно је свеприсутно у *Кинеском писму*, па субјекту не припада баш ништа јер не постоји неконфликтно место субјекта.

За Басару је од већег значаја Лаканова критика институционализоване психоанализе но Лаканов повратак Фројду. Након што Фриц одлази психијатру остаје му само да констатује: „Сада се питам да ли сам ишао у болницу само да бих разговарао са психијатром и тако у монотонију ових бележака унео мало дијалога. Нисам успео да докучим, зашто сам ишао” (Basara 1985: 88).

Одлазак психијатру правда се стилским разлозима, јер *Кинеско писмо* је и вид стилских вежби. Ван тога посета је бесмислена јер страх од „кинеског” писма приповедач никако не може решити разговором са оним ко је саучесник у његовом писању. Апсурд је очигледан, јер докле год Фриц, макар у својим мислима, пружао отпор, докле год сам себи не наметне „вегетативни нервни систем”, дотле ће постојати страх и принуда, па и потреба за бекством од трауме. Треба ипак приметити да вегетативност, помирљивост и слепа послушност ни у ком случају нису идеали Фројдове психоанализе, већ искључиво идеали тоталитарног система у коме другост бива искључена, а конфликтност маргинализована зарад фантазма теорије (Јевремовић 2000: 43). Наличје сваке идеологије, према Лакану, припада деструктивности, па отуд потреба да се на некога ко се не уклапа у, фантазматски претпостављено, нужни поредак ствари, реагује крајње агресивно, искључиво и брутално. Отуда потреба за психијатријом као још једним системом за уклањање и означавање оних који нарушавају параноидни фантазам власти.

Као производ притиска идеолошког које за циљ има укидање разлике и наметање фантазма, имамо наметање једног погледа на свет, односно завођење или фасцинацију. Зато затичемо главног јунака романа како непрестано разбија монотонију ишчекујући на радију своју омиљену песму – *Fascination*: „Пожелим да чујем *Fascination*. Пустим радио. На

радију вести. Кажу: Умро Мао Це Тунг. То ме растужи. Проним станицу... Угасим радио. Однекуд се чује *Fascination*” (Basara 1985: 88).

Иако није чуо песму на радију, овај одломак нас јасно упућује да Фриц ипак добија своју „фасцинацију” кроз извештај о смрти Мао Це Тунга. Фасцинација је присутна и када се радио угаси, и чује се све до краја романа без обзира на места која Фриц посећује, што указује да је *Fascination* далеко више од песме на радију, па иако се шири путем медија, она је уствари вид глобалне илузије.

Fascination ће наставити да се чује до краја романа, када ће јунак покушати да путем ње побегне од плурализма смрти и изјаве пријатеља да ће у зору неки од оних који су сада живи лежати на његовом столу у просектури. У жељи да чује песму Фриц ће још једном пустити радио, али на радију ће чути само вест о смрти писца *Стилских вежби*: „Пожеleo сам да чујем *Fascination*. Пустео сам радио. На радију су биле вести: Умро Рејмон Кено. Угасио сам радио. Али Рејмон Кено је и даље био мртав” (Basara 1985: 88).

Белина текста, или смрт, коначно превладава фасцинацију. У питању је интертекстуална веза која нас упућује на аутора *Стилских вежби* или збирке кратких текстова који својим стилем увелико подсећају варирање стила Басариних фрагмената од којих је састављено *Кинеско иисмо*. *Кинеско иисмо* је тако жанровски облик стилских вежби баш као што је и роман. Када Рејмон Кено умире онда нема више ни стилских варијација у тексту, нема ни текста самог. Да би Басара завршио свој роман неопходан је низ смрти – разбијање писаће машине, смрт у просектури, смрт стила, пад у сан, прекид заљубљености, заглашвавање фасцинације.

Критика психијатрије, медицине, полиције и медија наставља се епозодом у Академији наука. Фриц пише свој програм за спас човечанства, или план насловљен као „Повлачење у себе” који би требало да изложи академицима. Фриц је потпуно уверен да ће један такав план Академија наука сигурно прихватити. На овом месту препознајемо иронију. Басара јасно критикује аутизам академизма, његову стерилну, инфертилну и полтронску позицију², визионарски предвиђајући такав положај академске заједнице у деценијама које предстоје *Кинеском иисму*. Иронија је очигледна јер академска заједница нема никакве везе са стварношћу коју би требало да спасе (Asun 2012: 11). Она је сувише заокупљена „повлачењем у себе” и „прекидом сваког саобраћа са светом” (Basara 1985: 113). Отуда се аутистичној академској заједници износи аутистични план спасења:

„Усијаним иглама свима избости очи и тако се решити саблажњивог визуелног контакта... Свима одсећи језике и тако се ослободити кошмара говора... Преко свих тих мера спровести општу кастрацију и стерилизацију. То би било све. Једноставно, зар не?” (Basara 1985: 88).

2 Овде се, наравно, мисли на „кинеску” академску заједницу.

Пун наде у успех свог програма, Фриц улази у Академију наука, али баш попут Кафкиног Јозефа К., који се онесвести при уласку у загушљиве просторије суда, Фриц остаје да лежи на хрпи папира у ходнику. Нешто касније, буди се, уместо у Академији наука, на градском ђубришту, где је аналогија места више но прозирна. Такав исход, у коме бисмо могли препознати неку врсту духовног буђења јунака, Фриц сматра својим спасењем док остаје да лежи на ђубришту које према Академији наука доживљава као *locus amoenus*. Елитизам академизма постмодерна уметност жели да подрије, да изађе из институција и отвори се према масовној култури, а уједно и према ономе што је маргинализовано и сматрано за ниско, дакле према ономе што Басара уводи у приповедање као ђубриште да би му променио место на скали вредности (Наџић 1996: 53).

Да би се „ђубриште” могло уздићи на скали вредности, неопходна је деструкција претходно успостављених вредности. Описујући своја сећања на дане проведене у школи приповедач каже:

„Нешто касније видео сам сличан приказ у једном филму о Аушвицу: гомила кратко подшишаних људских створења збијених у неком дворишту ограђеном бодљикавом жицом. Сличност се наметала по себи, а и сврха је била слична: убијање” (Basara 1985: 92).

Слична епизода која привлачи пажњу јесте Фрицово упознавање са пацовом који му је управо појео откуцане странице полицијског извештаја. Пацов је у западној цивилизацији симбол ирационалног страха, животиња која се перципира као нешто ниско, прљаво, заражено, па стога непожељно. У питању је наравно стереотип, и један изразито „вегетативни” поглед на ствари с обзиром на дуг који та иста западна цивилизација има према пацову као врсти на којој врши медицинске огледе. Уколико пацов у *Кинеском њисму* као симбол ирационалног и ниског уништава извештај као симбол тоталитарног, онда се његово место на скали вредности помера на сам врх. Зато се приповедач поисто-већује са пацовом:

„На крају, шта ја имам против тог пацова? Није ли он само један несрећан човек? И чему би кориснијем могле да послуже странице мог извештаја ...? Дао сам му мало чистог папира. Пацов је дрхтао од страха. *Не бој се*, рекох, што је могуће нежније. *Нећу ти ништа*” (Basara 1985: 64).

Промишљање положаја пацова се ту не зауставља. Пацов добија име Фриц, па приповедач излази у страху да не помеша Фрица-пацова са самим собом. Губи се граница између приповедача и пацова који разлаже текст, фрагментаризује га, уништава. У томе препознајемо Басарину „радикално антилитерарну позицију” и „корозивни приступ” литератури (Pantić 1985: 8).

Потпуни преокрет вредности тако остаје једини начин бекства од друштва у потпуности подређеног тоталитарној фасцинацији. Пацов, ђубриште, Моира или смрт налазе се са друге стране фасцинације као оно што је реално, као простор слободе, или оно што се не може контролисати.

Закључак

Басарино *Кинеско писмо* представља вид психоаналитичке интерпретације која освешћује симптоме болести тоталитарног друштва и осветљава положај појединца примораног на потчињавање фантазматској реалности у којој се затиче. У питању је једно немогуће освешћење аутистичног друштва неспособног да се суочи са сопственом другошћу, са агресивним, насилним аспектом фантазма који само креира. Басарин приповедач је бачен у говор, он је у сталном деконструисању, сабирању и осипању идентитета који се гради око трауме. Неизрецивост трауме, смрти, сна, или Моире, односно њој иманентну немост психоаналитичка интерпретација настоји да премости. Басарин циљ није премошћавање трауме, већ указивање на немоћ да се она премости.

Трауматична места *Кинеског писма* препознајемо у тоталитарном систему као систему принуде, али у већој мери као страх од празнине идентитета, страх од смрти, како од њене извесности тако и од њене неизвесности. Најзначајније трауматично место текста које се покушава прикрити и на коме се текст гради остаје Моира као симбол смрти, и парадоксални простор бекства од ништавила и апсурда (Јевремовић 2000: 52).

Приповедач је уплетен у текст који не контролише, у свет у коме се све дешава као да је намештено, режирано. Он нема власт над сопственим рукама, сопственим умом, сопственим говором, чиме се указује на Лаканову идеју субјекта који је себи потпуно стран. Субјект је уплетен у режиран свет дискурса одакле наслућује још само сопствену смрт, Моиру која је изван и која може бити вид избављења.

Басарин текст остаје игра конструисања и деконструисања, принуде и бекства што су поступци којима се исписује роман. На тај начин гради се динамични идентитет којим се с једне стране може избећи „вегетативно” стање свести које одликује онтолошки празна бића тоталитарног друштва, а, са друге стране, динамични идентитет, неухватљив какав јесте, одбрана је од ништавила и смрти.

До краја романа опстаје само нихилизам *Кинеског писма*, пренаглашено осећање очаја и разматрање самоубиства, како на тематском тако на формалном плану текста који се завршава смрћу писања. У питању је вешто креиран текст, сранучат на то да сам себе у исписивању поништи и не остави никакав симболички закљон пред реалним које упризорава.

Литература

- Asun 2012: Pol-Loran Asun, *Lakan*, Beograd, Zuhra.
 Bart 1992: Rolan Bart, *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, Novi Sad, Svetovi.
 Basara 1985: Svetislav Basara, *Kinesko pismo*, Beograd: Dereta.
 Basara 1993: Svetislav Basara, *Priče u nestajanju i Politički spisi*, Beograd: Književna omladina Srbije.

- Biti 1996: Vladimir Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Bužinjska, Markovski 2009: Ana Bužinjska, Mihal Pavel Markovski, *Književne teorije XX veka*, Beograd: Službeni glasnik.
- Vladušić 2005: Slobodan Vladušić, Pogovor, u: *Fama o biciklistima*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Žižek 2012: Slavoj Žižek, *Kako čitati Lakana*, Beograd: Korpos.
- Jevremović 2000: Petar Jevremović, *Lakan i psihoanaliza*, Beograd: Plato.
- Karan 1989: Milenko Karan, *Psihoanaliza i nadrealizam*, Nikšić: Univerzitetska riječ.
- Kristeva 1994: Julija Kristeva, *Crno sunce, depresija i melanholiја*, Novi Sad: Svetovi.
- Pantić 1985: Mihajlo Pantić, Ja / ništa / ja / ništa, *Književne novine, list za književnost, umetnost i društvena pitanja*, br. 699, Beograd: Udruženje književnika Srbije.
- Frojd 1988: Sigmund Frojd, *Uvod u psihoanalizu*, Novi Sad: Matica srpska.
- Frojd 1988: Sigmund Frojd, *Tumačenje snova*, Novi Sad: Matica srpska.
- Hačion 1997: Linda Hačion, *Poetika postmodernizma*, Novi Sad: Svetovi.

Marko S. Milićević

PSYCHOANALYTIC APPROACH TO SVETISLAV BASARA'S NOVEL *CHINESE LETTER*

Summary

In this paper we investigate relations between different views of psychoanalytic theory and Svetislav Basara's novel *Chinese Letter*. We recognize a play of words and meanings in *Chinese Letter* as an important characteristic of the hybrid and chimaeric discourse of Jacques Lacan. We reveal a paranoid aspect in government under dictatorial rule, as well as in all great theories and therefore in Basara's discourse. We analyse the novel in search of Lacan's unspeakable, empty place, of death or trauma as an element that simultaneously creates and destroys the text of *Chinese Letter*. We investigate relations between fear of death and totalitarian compulsion that exerts pressure for population control by using the police, academia, medical, psychiatric, and other institutions. We also search for the relations between love and death in the novel, along with their proximity to nihilism and absurdity.

Keywords: psychoanalytic discourse, absurdity, identity, totalitarianism, deconstruction.

Примљено 7. фебруара 2016. године
Прихваћено 7. децембар 2016. године