

# realnost označitelja

radoman kordić

Proizvodni kalup kanonske proze u isti mah je i proizvodni kalup nove proze, drugim rečima, on je čista metafora. Realnost ove metafore ustanavljuje tumačenje. Kanon, stoga, iako ga obrazuje struktorno odstupanje jednog dela u odnosu na svako drugo delo, postoji kao varijanta sebe samog. No pošto mu je proizvodnja novih pravila pripovedanja svojstvena, svako prozno, pesničko, jednom reči, umetničko delo nužno je osobeno. Ovu novinu i osobnost treba razlikovati od stvarnih novina, stvarnih osobnosti, koje su proizvod simboličke smrti, praznine što nastaje nakon korenitog poništenja kanonskih pravila.

Novine, i one koje nastaju iza pustoši što je ostavlja simbolička smrt, uzajamne su s nekim elementima kanona. Riker govori o saodnosnosti inovacije i sedminetacije, njihovo igri koja obrazuje tradiciju (13). Ali to ne znači da novinu posve i u svemu određuje tradicija, odnosno da nije moguć radikalni zaokret, bez obzira na to što on mora biti i porekret tradicije. Ipak, otpisivanje tradicije (simbolička smrt) moguće je samo u tradiciji koja se, tako reći fizički, uništava. Riker to nije imao u vidu. Koreniti zaokret izvodi se po pravilima kanona s izgledima na mogućnost kanonizacije, iako svako novo pravilo ne ulazi u kanon. Žakonitost kulture propušta samo ona koja, da upotrebim teološku metaforu, umru u njemu. Druga ostaju kao znak ogrešenja o zakon.

Ovde me zanima proza, čija su pravila, možda, na putu kanonizacije, ili su još znak ogrešenja o kod kulture, koji se i sam mora izmeniti da bi neko novo pravilo moglo biti kanonizovano. Izbor između novih pravila nije napravljen, ne barem u srpskoj kulturi, tj. u srpskoj prozi, u kojoj se mogu naći dosledne pristaše dokumentarnog postupka, izgradnje prognog teksta uz pomoć dokumenata, pravih ili apokrifnih (borhesovski tip proze), potom pristalice stalne promene diskursa (tip eksperimentalne proze u pravom smislu reči), simboličkog posredovanja stvarnosti (tip latino-američke proze), dehumanizacije pripovedanja (tip francuskog novog romana), itd. Prema tome, jedva da se može naslutiti novi pravac enkodiranja u srpskoj kulturi.

Kombinacija pomenutih tipova proza, kada je logična, dobro integrisana, ne samo što je moguća, nego je i nužna. Ona predstavlja stupanj u razvoju pripovedanja i u promenama kod kulture. Moglo bi se reći da njome počinje kanonizacija novih pravila i, istodobno, da se u njoj ostvaruje suština moderne proze i moderne kulture, te da ona predstava osvećenje novine i konačnu promenu pripovednog modela i modela kulture. (Razume se, moguća je i kanonizacija pojedinog tipa pripovedanja, na primer, borhesovskog, koja je, praktično, završena. Borhesovsko pripovedanje se, već sada, može oživeti samo u sklopu s nekim drugim postupkom).

Mešanje tipova pripovedanja valja da se stopi u jedinstven model da bi ispunilo zahteve modernosti, tj. da bi se obrazovalo kao stupanj u razvoju pripovedanja. (Naravno, ovde nemam na umu nikavu istoričnost, niti je pripovedanje poznaje).

S druge strane, takvo stupanje je moguće ako su svi tipovi pripovedanja, za koje se pripovedač opredelio, kao što je to učinio pripovedač Radoslava Petkovića u romanu *Senke na zidu* (11), izvedeni iz istog struktornog ishodišta, ako su uredeni po pravilima svojstvenim datom struktornom jezgru. I ovakvo premodelovanje pripovedanja obrazuje tradiciju i predviđaju jednu buduću tradiciju, ukoliko je proizvod modernosti koja je još na putu ka samostnosti, te ka dokidanju svoga izazova zakonu.

Petković koristi neke postupke francuskog novog romana. Za njega je, kao i za Natali Sarot, na primer, važan, možda ne i najvažniji, »sitan istinit dogadaj«. Njegovog pripovedača, bez obzira na povremena uplitana u priču, odlikuje pasivno, neutralno jednog vida stvarnosti, tačnije, jednog vida odnosa u stvarnosti. Autori novog romana depolitizuju svoje junake. Petković svog junaka sklanja od velikih istorijskih dogadaja. Petkovićev roman, kao i francuski novi roman, odlikuje struktorno jedinstvo junaka i stvari (*Senkama na zidu* ono je, doduše, osobeno) itd. U osnovi Petkovićeve priče nalazi se i dokument, pravi ili apokrifni, kao i kod Borhesa. Ovo nisu jedini, ni najvažniji, tipovi pripovedanja koje on koristi. Način kazivanja i rekonstrukcija istine, karakteristični za istoriografiju, bitan su satojak Petkovićevog pripovedačkog modela. Oblikovanje junaka, njegovog osećanja i mišljenja života, podseća na Kamija iz *Stranca. Može se kod Petkovića pronaći po koje pripovedačko rešenje koje su koristili, na primer, Borislav Pešić, Danilo Kiš itd. No ništa od svega toga ne umanjuje novinu, modernost i osobnost njegovog romana. Naprotiv, svi spomenuti*

pripovedni modeli, zanimljivi, eventualno, za istoriju književnosti, pokazuju na pripovedačku osobenost (razliku) *Senki na zidu*; svi su oni postali sastojak Petkovićevog načina pripovedanja, njegove pripovedačke samosvesti.

Sve što spada u romaneski govor i istinu tog govoru Petković gotovo uvek svodi na istinu pripovedanja. Priča i njena grada elementi su čiste istine pripovedanja. Njoj je žrtvovana i klasična romaneska fabula. Petković se, doduše, nije sasvim odrekao fabule, zapleta na primer, njenog bitnog sastojka. On rado i često proširuje priču na način na koji se to čini u usmenom pripovedanju. No to se pravilo naveliko koristi, u raznim varijantama, i u umetničkoj prozi. U *Senkama na zidu* ga pretpostavlja i zahteva jedna drugačija struktura, označiteljska mreža, u stvari, mreža pripovedačkih modela, koja se organizuje kao označiteljska mreža po izvesnom asocijativnom načelu. Pripovedni modeli imaju i determinativnu funkciju označitelja. Razumljivo je, stoga, što je Petkovićev pričanjedepsihologizovano. Junak je objekt priče. On ne misli ni kad se njegov život iz temelja menja. Vetrucič donosi odluku o bekstvu iz Austrougarske po istoj logici i s istih razloga s kojih odbija gimnazisko naukovanje. Petković, uglavnom, ne formulise ideolesku predstavu sveta i života koju njegov junak živi. Ipak, ona je artikulisana u drugom vidu. Odluku o bekstvu, na primer, određuje označitelj fotografija, određuje se mreža označitelja. Jedna takva odluka u klasičnoj romaneskoj priči zahteva bi pomnu psihološku, sociološku, ideolesku itd. motivaciju. Nje se ni Petković nije mogao lišiti. Njegov junak živi u svetu i ima barem neko predrazumevanje sveta. On na svet reaguje po nekoj zakonitosti, Petković kaže po čudnom nadahnucu, tj. »Vetrucič se instiktivno trudi da bude slobodna ličnost« (10). No cenu slobode od velikih ideologema in, ipak, plaća u tom istom svetu, čiji red i nužnost reda drugačije vidi i gleda s mesta s kojeg ih svet u kojem živi ne gleda. Za Vetruciča funkciju sveta ima označitelj. Petković tu činjenicu (ona je, doista, i životna činjenica) dramatizuje u svojoj priči. Vetrucičev ponašanje određuje označitelj ili pripovedni model. I to je razumljivo, s obzirom na to da je Petkovićev pripovedanje strukturirano kao mreža pripovednih modela.

Asocijativni i nelinearni odnos između pripovednih modela, između označitelja, otkrivaju topološku strukturu Petkovićevog romana. Uspostavlja je prostorna predstava asocijativnih odnosa (1), tj. nesvesna organizacija pripovednih modela.

U nesvesnom označitelji nisu uređeni, prosto zato što u njemu vladaju prvotni procesi. Tako je po Frojdovu. No ako je nesvesno proizvod odnosa označitelja, označiteljske mreže, kako bi ga u Lanjanovom duhu trebalo shvatiti, topološka struktura mora biti neka vrsta otelovljenja nesvesnog, govora nesvesnog. I u Frojdovom shvatanju nesvesnog moguće je asocijativno grupisanje označitelja. No elementi grupisanja nisu određeni, niti su mesta označitelja određena. Premeštanje označitelja, takoreći slobodno, ovde se podrazumeva. Ono ne menja prirodu strukture, u Petkovićevom romanu, topološke strukture susedstva (1). U suštini, u *Senkama na zidu* se razlikuju bar dve vrste topologija, i to one koje se nalaze između *grube i diskretne topologije* (1), mada je diskretna topologija osnovna struktura ovog romana, razume se ako je odlika to topologije da svaki označitelj asocira samo na sebe. Rad pripovedačev, opet sastoji se u hermeneutičkoj rekonstrukciji razloga označiteljskog upućivanja na sebe. Ali to je jedan vid realnosti Petkovićeve priče, jedan oblik njene strukturacije. Nije teško razabrati da su ti isti označitelji poredani, grupisani kao u gruboj topologiji, u kojoj sve upućuje na sve i u kojoj zbog toga vlada prava značajnska zbrka. Reč je o ne-redu označitelja koji je u Petkovićevoj knjizi, ako se u njoj uopšte može govoriti o ne-radu, samo oblik reda subjekta priče, junaka najčešće, ali i pripovedača i koji, budući ne-red označitelja, ako i nije pun aluzija, redovito pokazuje na odsutno. Ono je razlog i cilj Petkovićeve nepotpune hermeneutike. No manjkavost je svojstvena svakoj hermeneutici. U prozi, međutim, ta manjkavost može biti iskoriscena kao sredstvo oneobičavanja. Petković je, izgleda, to imao u vidu.

Hermeneutički postupak u Petkovićevom romanu podrazumeva svet kao granicu pripovedanja. Ja sam, opet, utvrdio da je u ovoj prozi ta granica istina pripovedanja. O čemu je onda tu re o parodoksu, grešci tumača, ili nečemu trećem?

Petković često određuje referentske tačke u svetu: određenu fotografiju, određeni film, predmet ili dogadaj koji je fotografija očuvala, istorijski dogadaj itd. Svaka od tih tačaka i funkciji je označitelja, te masivnost referenci nije ništa drugo da gistica označitelja, »u kojoj se jasno pokazuje drugo značenje« (2). Prema tome, nema ni govora o parodoksu Petkovićevog pripovedača. Referentnost prema svetu, barem u ovoj ravnini, kasnije će počinjati da ona ne gubi izvorni smisao, svodi se na odnos označitelja. Fotografija je najpre označitelj – »... jerzik proizvodi reference kao sopstveni efekat? (2) – i kao označitelj granica pripovedanja.

Označitelj ne »treba da odgovara za svoje postojanje uime ma kojeg značenja« (2). Ni referentnost ne bi trebalo da odgovara za svoje postojanje, iako je uvek već označeno. Priča je, ipak, uprkos proizvodnoj slobodi označitelja i referentnih objekata, ponavljanje

priče-akcije. A »... akcija može biti ispričana zato što je već artikulisana u znacima, normama: ona je oduvek simbolički posredovana«, veli Riker (13). Referentnost uvek pokazuje na artikulaciju koja prethodi onoj u priči. Prethodnu artikulaciju Petković i otvara. Fotografija se može smatrati njenom materijalizacijom. Sem toga, »... jezik je i sam deo onoga što se referira (a, da, ipak, nije sve ono što se referira)« (2).

Petkovićev pripovedanje samo se donekle poklapa s Rikerovim modelom pričanja već artikulisane akcije. Jezik i posebno pripovedanje, silogističko, pripovedanje što sebe obrazuje, čine značenje, koje Petkovićev pripovedač iščitava, živi, iako se može reći da ga pripovedanje potiskuje, jer potiskuje referentnost. Fotografije, nakon potiskivanja referentnosti, dobijaju funkciju sosirovskih znakova koji vezuju označitelj s označenim (15), koji emituju značenje. Svet i referentnost su samo sadržaj te emisije.

Izvesnu dvojnost ovo pripovedanje zadržava. Sadržana je ona u označiteljskoj topologiji, koja je, u suštini, tekstura priče. Razlikuje se, stoga, u pričama dva nivoa stvarnosti: stvarnost označitelja, senki i stvarnost tumačenja označitelja, odnosno uklizavanja označenog pod označiteljem. Gde je tu mesto referentnosti? To je moguće doznati pošto se najpre raščisti odnos označitelja i života. Valja otkriti: da li označitelj daje iluziju života, ili, možda, proizvodi život.

Po teorijskoj psihoanalizi označitelj proizvodi život, realnost. Referentni objekti, s bilo kojeg polazišta da se promatra, jedino može da daje iluziju života. Ali i referentnost pretpostavlja predzumevanje akcije, dakle, jezičku stvarnost akcije. A kod Petkovića, i ne samo kod njega, jezička stvarnost je i jedina čovekova stvarnost. Jezik proizvodi realnost. Način te proizvodnje, kretanje i upisivanje označitelja, slično onom u svetlećim reklamama i kompjuterskim memorijama (4), jedno je od bitnih pravila strukturacije *Senki na zidu*.

Označitelj (fotografija) zadržava sinhronijsku strukturu, govora, iako se neprekidno pomera. Tu strukturu imaju i dodaci uz govor fotografije/označitelja, te se mogu shvatiti kao govor označitelja s jednog drugog mesta. Istu funkciju ima i beseda junaka sa fotografijom. Ali ova beseda ima i karakter besede polja istorijske tačnosti, besede hroničara (herodotovskog tipa), koji svojim prisustvom vremeni istinitost referenci. Ovde spadaju i intervencije sveznačućeg pripovedača, ili istraživača koji podatke s fotografije dopunjaju drugim izvorima radi rekonstrukcije realnosti.

Sve promene u pripovednom toku nameće označitelj, koji radi sam (»Fotografija radi sama« (11), i koji je subjekt svakog drugog rada, jemac funkcionalisanja simboličkog, punoće govora. Subjekt, izgnan, isključen i simboličkog, produkuje prazan govor. Njegove akcije narušavaju sinhronijsku strukturu označitelja.

Kod Petkovića naoko neočekivano, pripovedanje treba da uspostavi označitelj. Nije, ipak, reč ni o kakvoj nelogičnosti. Fotografija (označitelj) objekt je pripovedanja. Označitelj zbog ovog prividnog obrata njegove situacije ne gubi determinativnu funkciju. On se već nalazi u označiteljskoj mreži, u topološkoj strukturi, tekstu pripovedanja. Prema tome, dva dela slike stvarnosti: onaj s fotografijom i onaj što se ne nalazi na fotografiji, ona ga prepostavlja (ovaj drugi deo je tvorevina pripovedača, ali i označitelja), delovi su iste sinhronijske strukture označitelja. Istina, drugi deo teksta, isписан uz fotografiju, spada u poseban antropološki i pripovedni model; on je vrsta legende, legende označitelja, ali i beseda koju taj označitelj dovršava na drugoj sceni.

Označiteljski, pripovedni i životni modeli u Petkovićevom romanu, a on ih pomno beleži, stoga što ih njegov junak živi, imaju isti smisao. Kad se ponavljaju proizvode gubitak, lakanovski objekti a. No Petković taj gubitak parodira. Time degradira i sam model, iako on i nadalje ostaje sredstvo razumevanja sveta. U stvari, subjektu označitelj posreduje razumevanje sveta. Vetrucič neki objekt, bilo šta, što ranije nije video, usvaja i razumeva samo ako je nešto slično, ili taj objekt, video na slici, tj. ako je video označitelj tog nečega. (Valja reći da je sve to u skladu s logikom percepcije; čovek opaža ono što zna, odnosno prema obrascu onoga što zna).

Isto pravilo prepoznaće se i u Petkovićevom pripovedanju. On usvaja pripovedne modele, neizmenivši gotovo ništa u njima. Nije ni morao. Topološka struktura romana mu dozvoljava slobodu izbora pripovednih modela. Reč je, zapravo, o slobodi označitelja, čije neformulisane naloge pripovedač sprovodi. U svoju priču on, na primer može da unese elemente bajke zato što se oni nalaze na horizont označitelja fotografija/film. Vetrucič, kao u bajci, nailazi na prepreke, na više njih (Prop je utvrdio da se taj element u bajci ponavlja (12)) i savlađuje ih uz pomoć čuda. Kod Petkovića se, u ovakvim slučajevima, ne može govoriti ni o pozajmicama. Sva ova rešenja, budući proizvod označitelja, utiskuju se u topološku strukturu, na način na koji Vetrucič nestaje u filmskom platnu. Drugim rečima, determinizam označitelja i modelujuća funkcija pripovednih obrazaca, vrsta su »crne kutije« koja registruje sva značenja označitelja i sve modelujuće mogućnosti pripovednog obrasca. Pet-

ković ta značenja i te mogućnosti traži u prekoračivanju označiteljskog sinhronijskog okružja i funkcije modela u kanonu pripovedanja i vremenu.

Nestanak Vetruciča u filmskom platnu, mada parafraza jedne istočnjačke priče o nestanku umetnika u vlastitom delu, pomešana s faustovskom temom, otkriva da označiteljski diskurs, da tako nazovem pripovedačev tekst, asocijacije na sliku, legendu uz sliku, »konstituiše odsustvo smisla« (5), odsustvo smisla označitelja. Ali Vetrucičevi iščezavanje u filmskom platnu pokazuje da je subjekt iščezavajuće, te da (subjekt) nema druge realnosti do realnosti označitelja. Staviše, realnost označitelja je i jedina realnost, doduše, bez smisla. Petković priča priču o označitelju bez smisla. Poglavlja romana, umesto epilogom, završavaju se pojavorom označitelja bez smisla, što celu besedu, *slike naslikane svetlošću*, svodi na njen učinak u subjektu, u ovom slučaju, u pripovedaču.

Označitelj bez smisla u *Senkama na zidu* ima i ulogu prošivka (*le point de capiton* ((6)); ovaj bi se tu morao naći po redu stvari, Petković veli da se pojavljuje iznenadno, ističući time svest o njegovoj ulozi. Ali isto je tako neočekivano umetanje u romanesku priču dokumenata, ili proširivanje teksta pričama, koje tek topološka struktura nelinearnog rasporeda označitelja ucelinjuje u tekst romana.

Pojava prošivka je bila nužna, iako Petkovićev roman ne spada u onu vrstu romana čiji kraj predodređuje ukupni raspored i formalizaciju grade, koji imaju apokaliptičnu strukturu, kako se to u teoriji kaže. Prošivak u Petkovićevoj knjizi ima karakter lakanovskog apologa, zadržavajući i osnovni smisao: preokretanje značenja, najavu drugačijeg vida življenja i viđenja, drugačijeg stilskog postupka, itd.<sup>6</sup>

Svet označitelja bez smisla u neku ruku je *contradictio in adjecto*. On je već svet subjekta, te ima smisla upravo zato što je bez smisla; on je svet subjekta i kao (platonovska) senka na zidu, koja je (senka na zidu) znak simbolizacije, označiteljske proizvodnje. Kod Petkovića senke na zidu su filmske slike. No i njima, kao i označitelju bez smisla (a one su i označitelji bez smisla), smisao dodeljuje shema simbolizacije. Tek u simboličkom postaje značajna tačka gledanja tumača, snimatelja, gledaoca – i kad oni preuzimaju ulogu objekta a (ulogu) analitičara u analitičkoj besedi), koje se još nije obrazovalo ni kao uzrok želje. Nije bezznačajno što je kod Petkovića reč o fotografiji i nemom filmu, o označiteljima koji traže smisao. S druge strane, senke na zidu valja shvatiti kao realnost označitelja bez smisla, čija determinativna funkcija nije narušena, što se pokazuje u efektima koje proizvodi u subjektu.

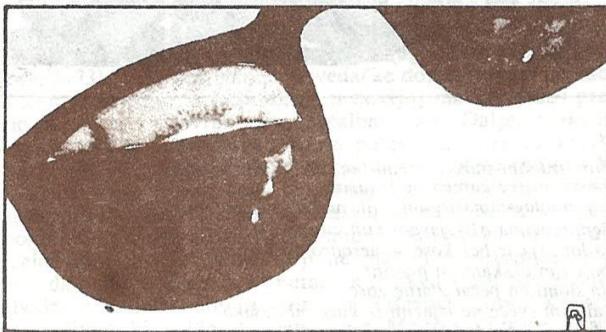
Kako označitelji bez smisla postaju smisleni označitelji? Po Petkoviću tako što se pojavljuju u kontekstu životnih i kulturnih modela, koji određuju tačku gledanja junaka i pripovedača. Otduta pojavljivanje novog označitelja prati kulturni i egzistencijalni šok. To ne znači da Petković-označitelj promatra isključivo iz perspektive kulturnih modela. Moglo bi se reći da novi označitelj samo navještava šok koji izaziva manjkavost kulturnih i egzistencijalnih modela. Manjak, zapravo, i stvara mogućnost novog označitelja. Sa njim (manjkom) počinje smisao označitelja. Jer, precrtni označitelj (lakanovski subjekt) predstavlja za drugi označitelj mogućnost smisla; iz precrtanog označitelja on (drugi označitelj) izvlači smisao (7). Stoga, kod Petkovića zapis o označitelju postaje istorijska rekonstrukcija smisla koji izbjiga iz označiteljskog manjka.

Ovde treba istaći funkciju zapisa, upisivanja, utoliko pre što se mogu pitati, kao Lakan, da li je mišljeno ono što je zapisano (5)? Zapis ima isti status kao i fotografija, status senki na zidu iz kojih se iščitava odnos slike-filma – priče-legende i odnos stvarnosti – zapisa, iščitava se odsutno. Smisao zapisa i slike upravo je sadržan u pozivaju na odsutno, koje Petkovićeva priča u isto vreme raskriva i zadržava kao odsutno; ona je priča o odsutnom. Istina, to dvojstvo može biti proizvod tačke gledanja. Ova neposredno uslovjava vrstu besede; zavisno od mesta s kojeg u platonovskoj pečini gledaju na senke i njihove efekte pripovedač, subjekt proizvode razlike besede.

Realnost označitelja i priče, te realnost koju oni ustanovljuju, tj. način na koji je (realnost) dramatizovana, ako formalno i nije u prvom planu Petkovićevog romana, svakako, po autorovoj volji, faktički je najsloženiji proizvod pripovedačevog rada. Petković je, međutim, i to se odmah zapaža, svoj roman zamislio i ispisao kao trostruku istoriju. Prva je istorija označitelja što se premešta s mestom na mesto i vidi iz različitih tački gledanja i na različitim mestima; istorija označitelja je, u stvari, varijanta istorije nemog filma koja je paralelna s istoriografijom, s opštom istorijom. Istorija nemog filma preuzima ulogu istoriografije, u svakom slučaju, s njom se prožima. Petković velike istorijske događaje pominje ili delimično rekonstruiše u kontekstu i u okviru istorije nemog filma. Istoriji i njenim velikim događajima dato je mesto na margini postojanja, koje se ispisuje i odražava u istoriji nemog filma.

Istoriju označitelja treba shvatiti kao takozvanu priču fikcije. Istorija filma i istoriografija, kao pripovedne forme, imaju vlastite zakone pripovedanja. Valja zato istražiti odnos tih pripovednih oblika u Petkovićevom romanu. Poslužiće se u tu svrhu Rikerovim razgraničenjima istorijske priče i priče fikcije (14). Po njemu asimetričnost referentnosti najupadljivija je odlika tih dveju priča. No važnija je sledeća Rikerova tvrdnja: »Samo istoriografija može zahavati referentnost koja se ispisuje u iskustvu...« Jedan nivo Petkovićevog romana se tako i ispisuje, u meri u kojoj je istorija nemog filma. Petković beleži stvarne događaje, filmove kao događaje. Istorija označitelja posredno i, što je važnije, naknadno polaze pravo na upisivanje u iskustvu. Pa ipak, u Petkovićevom romanu fikcija isto toliko pozajmljuje od istorije koliko ova od fikcije. Osim toga, u njemu se jasno raspoznae ukrštena referentnost između istoriografije i priče fikcije, ukrštanje označitelja bez smisla i referenci na istorijski događaj, odnosno, ukrštanje povesnog događaja i nepovesne mogućnosti označitelja bez smisla.

Istorija označitelja omogućuje da se ljudska praksa, kako bi rekao Riker, vidi kao... kao stvaralačka delatnost koja je skrivena u nepovesnoj mogućnosti označitelja. Istoriografija tu istu praksu mora da ispriča i da dokaže. Čitalac to od nje zahteva. I taj zahtev Petković, uglavnom, ispunjava. Istina, čitačeve sumnje u njegovu istoriju filma i, pogotovo, u opštu istoriju, koja se ispisuje na margini istorije nemog filma (preokretanje nije ni beznačajno ni slučajno), nisu sasvim otklonjene. Petković to čak nije ni htio. Čitačevu sumnju pothranjuju elementi fantastike, bajke, način simbolizacije, sami simboli (neki dobro poznati, Isus Hrist na primer; duše njegova simbolika nije sasvim jasna, ne zato što se on, eventualno, pojavljuje na mestu nepovesne mogućnosti, no zato što se pojavljuje, uglavnom, kao verbalna paradigma; ne pomaže tu mnogo ni Vetrucićeva hristolikost), čitačevu sumnju pothranjuju sve upotrebljene pripovedne forme. S razlogom. Istorija nemog filma strukturno je jezgro Petkovićevog romana, a predstava sveta koju izgrađuje efekat te istorije. Štaviše, poslednja rečenica romana, koja prošiva jednu epohu, pokazuje da se opšta istorija odražava u istoriji nemog filma. Razume se, iz te perspektive istorija sveta se doista pomera na marginu.



Priča fikcije i istorijska priča se, na kraju, poistovećuju. Poslednja rečenica prošiva i priču fikcije, preuređuje topološku strukturu romana. Označiteljska nelinearnost, iz perspektive vremena mjužikla, jedne drugačije (moguće) topološke strukture, pokazuje se kao linearost, istina, kao linearost epoha. Njihovu zakonitost Petković ne istražuje. No efekat tog preokreta naknadno se isčitava u štivi, kao drugačije razumevanje pojedinih događaja. Nestanak Vetrucića, na primer, moguće je shvatiti kao njegovo utapanje u označitelj, koji je prestao da bude subjekt za jedan drugi označitelj, koji je ostao bez smisla. Pred novim označiteljem on isčeza van jezika, vraća se u jezičnost (*la langue*).

Vetrucićev nestanak, s dovršetkom istorije nemog filma, moguće je razumeti kao dovršetak dijahronije označitelja, u koji subjekt, nalazač tog označitelja – sada već istršenog; novi označitelj ga potiskuje – mora da isčeze. Po Lakanu subjekt i jeste isčezajuće (8), bez kartezijske sigurnosti. Subjekt se uvek iznova strukturira kao manjak. (Kod Petkovića se odnos označitelja i subjekta pokazuju u različitim vidovima. Električni kinematograf, novi označitelj, Wedekinda doslovno uništava).

Istorijsko ispisivanje označitelja isto je što i uspostavljanje referentnosti objekta, drugim rečima, referentni objekt je uvek označitelj, tj. u njemu se referira jezik. Ubistvo devojke, kojemu je, na neki način, bio svedok, Janovica će navesti da sa Karлом Majerom napiše scenario za film *Kabinet dr Kaligarija*. Film će Vetrucić, opet, videti zahvaljujući ratu, naime, da »nije bilo rata, taj film možda ne bi bio snimljen, a da se rat nije završio sasvim je sigurno da ga Vetrucić ne bi video u Londonu u jesen 1920« (11). Ovde je važno da je Vetrucić zahvaljujući tom filmu shvatio da čuje senke s platna, senke označitelja (bez obzira na to što je to njegovo slušanje senki simptom izvesnog psihičkog poremećaja), što mu ceo život usmeravaju i čija značenja jedino arheologija označitelja može da raskrije. Referenca na objekt, događaj u Janovicovom slučaju, na isti se način preobražava u referentnost jezika. Ubistvo devojke postaje jezička stvarnost. Istorijkska realnost tog čina utapa se u real-

nost reči *ubica*, koja će Janovica i Majera naterati da napišu pomenuti scenario.

Determinizam označitelja služi Petkoviću kao sredstvo odvajanja od istorije i njenog duha, svega što podrazumeva istorijsku svest, u prvom redu, od samosvesnog subjekta. Istoriju svest on lišava značaja, relativizuje njenu delotvornost. Izgled, čak realnost, stvari i događaja zavisi, na primer, od mesta u kojem se gledaju, pozicije promatrača, itd. Uslov za takve promene u kulturnim kanonima je ekscentriranje subjekta. No ni neistorijski subjekt ne umije efektima istorije. On je nužno njen objekt. Međutim, i kao taj objekt, on je neophodni činilac istorije, u neku ruku, i njen tvorac, iako, budući ekscentriran, istorija za njega nije, niti može biti, strukturno određene. Petković u tome nije dosledan. Vetrucićev traganje za istinom, na primer o Vranešu, odudara od ponasanja subjekta koji je svestan svoje objekatske situacije u istoriji, te svoje ravnodušnosti prema drugom, prema postojanju. No ne treba smetnuti s uma da funkciju označitelja imaju istorija, politika – skriveni označitelji u mreži označitelja Petkovićevog romana. Funkciju označitelja ima i drugi; on, kao subjekt, određuje subjekt, koji je i sam drugi i istodobno mu služi kao ogledalo u kojem subjekt vidi svoj identitet za drugog. To bi trebalo da mu pomogne da raspozna i svoj identitet za sebe.

Pomenutim odrednicama subjekta treba dodati i pripovedaćevo preuzimanje govora junaka, subjekata, dakle, obrazovanje jedinstvenog subjekta priče. No pripovedaćevo integriranje u priču govornih žanrova, koji pomeraju pripovedanje prema parodiji, dovodi u sumnju integritet jedinstvenog subjekta priče. Pozicija pripovedača više nije čista. On se nalazi s ove strane priče i njenog sveta i u isti mah je njen subjekt. Priča bi tako trebalo da stekne autonomnost. U tu svrhu pripovedač menja i smisao nekih pripovedačkih rešenja. Ocenjivački stav, recimo, postaje sredstvo pripovedanja. Ipak, pripovedaćevo preuzimanje govora junaka, kao i principi filmske montaže i švenka, pored svih preokreta, ostaju elementi pripovedačevog postupka. Montaži i švenku, logično u delu koje je i istorija nemog filma, pripada uloga pravila gradnje teksta.

Pravila pripovedanja i pripovedeni oblici, pre svega priča fikcije i istorijska priča, doveli su Petkovića do problema vremena, koji on razrešava, reklo bi se, po Rikerovoj formuli (14). Kao istoričar nemog filma Petković je imao mogućnost »da konstruiše vremenske parametre«, da ih prilagodi svom predmetu i metodu. Značenje tih konstrukcija posredno potiče iz pripovednih konfiguracija, kod Petkovića iz liturgijskog vremena, koje, kao i vreme priče fikcije, čini sadašnjost i prošlost, ali i nešto što je priči fikcije nedostupno i što ne iscrpljuje ni vera u liturgijski preobražaj hleba i vina. Konačno, i u priči fikcije dešava se neki preobražaj realnosti – uz malu potporu vere.

Liturgijsko vreme ima određeno trajanje. Ali ono je i simboličko vreme čitave svete istorije. U skladu sa smisom svetog ono reprodukuje i mitsko vreme. Dakle, liturgijsko vreme sažima realno, simboličko i izvorno vreme (vreme bez početka, mitsko vreme). Priča fikcije samo delimično može polagati pravo na ovakvo stanje vremena. Liturgijsko vreme, ukoliko i postoji u Petkovićevom romanu, utisnuto je između vremena priče i vremena pripovedača, koja su, uglavnom, jasno razdvojena. I treba da budu razdvojena. Istorijска referentnost to zahteva. No posto njen značenja u tekstu posredno potiču iz pripovednih konfiguracija, to znači da i njeni vremenski parametri zavise od liturgijskog vremena priče fikcije.

Sem ovog vremena, koje strukturalno pripada priči, Petković uvodi, kao perspektivu priče i stvarno, istorijsko vreme (početak osamdesetih godina), kao odredište vremena sećanja, tačku povratka u istorijski sled, u ovom slučaju, razvoja filma. Ali ni to vreme nije i ne može biti objektivno vreme. Rekonstrukcija prošlosti uvek je i projekcija vlastitih predstava, sadašnjosti, ali i rekonstrukcija liturgijskog vremena. Pripovedačev govor upravo ta odlika rekonstrukcije prošlosti uvodi u registar istine. Pripovedač, međutim, ne može da kaže: »Govori vam istina« (9). Jer, on ne zna odakle ona govori. U priči i njen govor je siguran. Ona govori kao istina. U stvari, Petković može reći: govori vam označitelj. A on govori istinu priče.

1. Sharraud, Natalie. »La topologie freudienne«. *Ornicar?* 36, 1986.

2. Felman, Shoshana: *Le scandal du corps parlant*. Paris, 1980.

3. Lakan, Žak: *Instanca pisma u nesvesnom ili razum od Frojda na ovom*. Spisi, Beograd, 1983.

4. Lacan, Jacques. »La lettre volee«. *Ecrits*. Paris, 1969.

5. Lacan, Jacques: ... ou pire, stenografske beleške.

6. Lacan, Jacques: *Les Psychoses*. Paris, 1981.

7. Lacan, Jacques: *Logique du fantasme, stenografske beleške*.

8. Lakan, Žak, »Prevar subjekta i dijalektika želje u frojdovskom nesvesnom«. Spisi, Beograd, 1983.

9. Lakan, Žak, »Frojdovska stvar«. Spisi, Beograd, 1983.

10. Milanović, Dušica. »Za Književnu reč govori Radoslav Petković«. Književna reč, 270, 1986.

11. Petković, Radoslav: *Sente na zidu*. Beograd, 1985.

12. Prop, Vladimir: *Morfologija bajke*. Beograd, 1982.

13. Ricoeur, Paul. »Temps et récit«. *Temps et récit*. Paris, 1983.

14. Ricoeur, Paul. »L'histoire et le récit«. *Temps et récit I*. Paris, 1983.

15. Sosir, Ferdinand de. *Opšta lingvistika*. Beograd, 1969.