

funkcija dokumenta u suvremenom makedonskom romanu

(na primjerima iz romana S. Janevskog)

zlatko kramarić

Prije nego što pokušamo odrediti funkcije dokumenata u suvremenom makedonskom romanu, dužni smo odgovoriti na pitanje: što je roman? Već sam naslov naše rasprave implicira sva ona poimanja koja smatraju da je roman jedini žanr u nastanku, odnosno da je riječ o žanru koji ne podliježe »kanonizaciji«. Roman je žanr koji neprestano pomjera svoje žanrovske granice »prema nebeletističkoj prozi (memoarskoj literaturi, putopisu, dijalogu, satiri, istoriografiji, dnevnicima, pismima), a romaneskni govor postojano je upućen prema različitim savremenim govornim slojevima, odnosno, postoji u više jezičkih ravni, u »raznoglasju« karakterističnom za žive jezičke procese. Otud je jezik ovog žanra, zapravo, »sistem jezika«, i od početka podrazumeva mogućnost literarnog korišćenja raznorodnih neliterarnih oblika: dijalekatski govor, stilova epistolarnih i dnevničkih, dokumentarističkih, naučnih, filozofsko-esejističkih« (Lj. Jeremić, 1978, 84), a da i pored toga zadrži status načelno promjenjivog i nestabilnog, a i relativno rano u svojoj povijesti svjesnog sebe kao izuzetnog u ovom smislu. To znači da roman posjeduje sposobnost da misli o sebi samome; on može da bude ispresijecan autorskim ulomcima u kojima autor razmišlja o žanru, u svojoj vlastitoj ulozi u djelu, o kompoziciji, genezi nastajanja samoga romana, tradiciji, kulturi, jeziku, likovima, a konceptiji romanesknog žanra, kategoriji vremena i prostora u romanu, o biti književnog djela, stilu, razinama romaneskne strukture.³ Ako ovako postavimo problem, onda nam se područje romanesknog nadaje kao prostor posvemašnje homogenizacije. Riječ je o prostoru u kojem se neprestano odvija proces približavanja onoga što uvjetno određujemo kao »neliterarno« prema onome što, pak, određujemo kao »literarno«. Sličnu tezu zastupa i francuski strukturalist Tz. Todorov koji smatra da svaki tip govora koji obično nazivamo književnim ima »izvanknjiževne« srodnike, koji su mu bliži nego neki drugi tip »književnog« govora. Na taj način specifično romanesknog narativnog teksta određuje činjenica ukrštanja barem dvije strukture (to jest, »u naravinoj se strukturi uvijek manifestira još jedna nenarativna struktura«).

Ako na ovaj način pristupimo romanesknom fenomenu, onda nam postaju jasnije one teze koje smatraju da roman nije toliko književna forma, koliko je sama književnost uopće (R. Williams). Roman u svojoj strukturu može uključiti bilo koje modele tekstova – literarne i neliterarne – a da i pored toga ostane romanom, budući da njegova romaneskna struktura nadlavlava i apsorбира sve te modele tekstova. To znači da se nijedan od »istorijskih obrazaca romanesknog ustrojstva (...) nije mogao ustaliti kao žanrovski kanon, kao sistem obaveznih postupaka čije prisustvo odlučuje o raspoznavanju ustaljenih žanrova« (Ib., 83). Roman nam se tako otkriva kao beskonačnost; on niti poznaje niti priznaje bilo kakav definitivni oblik, kliše, već je podložan beskonačnim transformacijama. To znači da svaki roman ostvaruje samo neke mogućnosti romana po sebi, odnosno svaki pojedinačni roman shvaćamo kao realizaciju jedne od mogućnosti unutar sistema narativnih elemenata.

No, zadatak ove rasprave ne sastoji se u tome da se iznađe jedno ustrojavanje načeo koje bi omogućilo sagledavanje i opisivanje svih fenomena i pojava u kojima se ovaj žanr ispoljava. Mislimo da to nije ni moguće, jer je očito da je roman raznovrsna cjelina nastala od različitog materijala (i literarnog i neliterarnog) – stoga možemo zaključiti da se romaneskna struktura GRADI, a ne da raste. To će reći da je nastajanje romana, u velikoj mjeri, proces spajanja raznovrsnih elemenata.⁶ Roman kao određeni tip književno-umjetničkog idskursa u sebi obuhvaća i uključuje brojne i raznovrsne tipove diskursa, čiji izvori nisu isključivo literarni. Razmišljajući na tragu ovih postava, možemo slobodno zaključiti da ne postoji građa koja sama po sebi ne bi bila romaneskna. Odnosno nema te građe koja bi sama po sebi bila literarnija-romanesknija od neke druge građe. U književnosti, umjetnosti uopće, presudnu ulogu nema građa/materijal, već način njenog preoblikovanja u estetsku vrijednost, u književno-umjetničku činjenicu. Ako pisac odluči uključiti dokument-dokumentarnu građu (ovdje pojam dokumenta radimo vrlo široko) u romanesknu strukturu, onda on zasigurno toj činjenici priznaje status »imati značenje«, što, pak, u svijesti recipijenta istupa kao sinonim »biti vrijedan«, to jest, ono što »postoji«! Funkcij dokumentarnog u romanesknom svodi se, u prvom redu, na uznošenje konkretne stvarnosti, davanju privida objektivnosti, ali, isto tako, dokument pridonosi sublimaciji konkretnosti svoga izvora. Danilo Kiš u knjizi »Čas anatomije« smatra da inzistiranjem »na dokumentu, na svedočenju, na podatku, na citatu, (...) pisac (...) želi da istakne pre svega značenja svog književnog postupka, čiji je krajnji cilj da se čitalac uveri u istinito (podvukao Z.K.) svih priča, u istinitost opisanih događaja ne samo na nivou fabule, nego i na nivou slične obrade te fabule« (1978, 112). I sovjetski teoretičar P. Palijevski⁸ smatra da je ČITA-

TELJ glavni uzrok pojave dokumenta u suvremenoj literaturi. Iz poznatog i slavnog Aristotelovog stava da se historiografija bavi onim što je pojedinačno, a pjesništvo onim što je opće, Palijevski »izvlači« pomalo čudan zaključak da je bavljenje pjesništva ovim opštim uvjetovalo gubljenje povjerenja modernog čitatelja prema fikciji. Upravo stoga pisci u svoje romane ugrađuju dokumentarnu građu (u dokumentu Palijevski vidi slobodu od iluzija; dokument predstavlja garanciju da je naratorov izvještaj vjerodostojan – on je taj koji mu daje privid objektivnosti), koja bi kao takva trebala povećati vjerodostojnost sadržaja fiktivne tvorevine. Dokument tako na poseban način ponovno uspostavlja ono što R. Barthes naziva »književni sistem sigurnosti«, koji recipijentu omogućava jednoznačno/denotativno ocjenjivanje događaja, aktera o kojima se u romanu govori. Dokument tako potiskuje semantičke komplikacije ukidanjem distance između fikcije i stvarnosti (život; on je taj koji čitatelja uvjerava da ima posla sa stvarnim/autentičnim svijetom. Prema poimanjima Kiša i Palijevskog, uporaba dokumenta u literaturi pridonosi stabilizaciji semantike, implicirajući »predodžbu jednog jedinog, točnog i ispravnog, i, štoviše, jednoznačnog čitanja teksta. Unutar sustava se, znaku (u našem slučaju riječ je o dokumentu – op. Z. K.) može dodijeliti jedna funkcija. Ta je funkcija motivirana sličnošću (to jest, ona je ikonički motivirana). Proizvodnja značenja slijedi po mjerilu ikoničke motivacije znakova i na isti je način obavezna producentu i recipijentu teksta« (R. Lachmann, 1981, 443). Ako uporaba dokumenta u suvremenoj literaturi pridonosi stabilizaciji semantike, onda dokument možemo smatrati svojevrsnim derivatom »logotehničkog« govora?¹⁰ Dokumenti tako postaju pouzdani indikatori koji potvrđuju vjerodostojnost naratorovog izvještaja. U slučaju da nema takvih indikatora koji bi potvrdili vjerodostojnost naratorovog izvještaja, onda je posve normalno očekivati da takav »nepouzdan izvještaj« u čitatelju pobuđuje nepovjerenje; i na taj način roman dolazi u prijeloz sa svojom vlastitom biti, jer – prema W. Kayseru i W. C. Boothu¹¹ – roman treba da bude stvar potpunog povjerenja između producenta i recipijenta.

Proglašavajući čitatelja jedino odgovornim za uporabu dokumenta u suvremenoj literaturi, ni Kiš, a ni Palijevski vjerojatno, nisu posvema svjesni svih konzerkvenki koje proizilaze iz jednoga ovako naizgled nevinog stava. Jer, ako dokument treba čitatelja uvjeriti u istinitost onoga o čemu se priča, onda dokument, zapravo, potpomaže naratoru da svoju priču/roman strukturira kao ideologijsku poruku. Dokument »uvlači« čitatelja u argumentaciju: mi, kao i F. Rossi-Landi, pak, polazimo od činjenice da je svaka argumentacija u većoj ili manjoj mjeri ideologijske prirode; i kao takva rezultat je diskurzivno-retoričkog manevriranja/manipuliranja jezikom. To znači da se argumentacijom, na više ili manje eksplicitan način, vrši društveno projektiranje, ili da ona sama upućuje na neko projektiranje i može se in ultima linea podvesti pod takvo projektiranje.¹² Ovaj stupanj jezične socijalizacije i subjektivizacije M. Pecheux numerira i označuje kao –2. Područje –2 otvara se onda kada se prvobitna identifikacija sa subjektom već izvršila, kada je dinka, sada već ustanovljena kao subjekt, traži oslonac unutar danih diskurzivnih taktizirajući; anticipirajući učinak vlastitih riječi na drugog, računajući s djelotvornošću tuđeg govora na nju, kada preuzima mehanizmima neupravnog govora tuđu riječ da bi je podredila svojoj.^{12b}

Nadalje, držimo da dosljedno promišljanje na tragu Kiša i Palijevskog zapravo potire bitne razlike između pripovijedanja i takvih jezičnih tvorbi kao što su npr.: pravni performativ, ili neposredni apel čitatelju/slušatelju. Smatramo da postoje nutarnje, tekstovne značajke koje signaliziraju posebnost pripovijedanja. Svako »pravo« pripovijedanje ostvaruje distancu između predmeta i priče. Upravo postojanje ove distance omogućava slobodnu interpretaciju onoga o čemu se priča; dopušta n-interpretaciju priče. To će reći da je priča strukturirana kao konstatacija, i da je, prema tome, otvorena prema konotacijama. To znači da je nije moguće čitati kao priču samo s jednom porukom. Takva priča nadilazi jednodimenzionalnost ideologijske naracije, i ne sam to – ona nam i otkriva uvjete pod kojima stječe svoja ideologijska značenja.

Prema Kišu i Palijevskom, funkcija dokumenta svodila bi se na sprečavanje mogućih neprimjerenih čitanja, odnosno, dokument bi sprječavao sve one interpretacije koje se ne bi uklapale u zadatke ideologijske sheme. Ako je tako, onda bi dokument bio svojevrsni derivat argumentativnog diskursa, koji proizvodnju diskursa selekcioniра i organizira prema izvjesnom broju procedura koje suzbijaju njegovu materijalnost (M. Foucault).

Pored pragmatičke funkcije (uključivanja u argumentaciju), dokument ispoljava i sintaktičku (rekapitulacija) i semnatičku (izotopija) funkciju:

a) Nazočnost dokumenta u pripovijedanju ima sintaktičku funkciju integriranja priče. To bi značilo da dokument fiksira referenciju, iako nismo baš posve sigurni »može li kronika (u doslovnom smislu), epistola, dokument, historiografska tehnologija kao ZAPIS (...) zajamčiti sigurnu REFERENCIJU«? (C. Milanja, 1982, 28). Ovdje ćemo se pozvati na nizozemskog teoretičara P. Zumthora i na njegovu raspravu »Roman i povijest«. U toj raspravi autor iznosi vrlo zanimljivu tezu da »istinito romaneskne proze čini jedan smisao, a njena strukturacija drugi, i to snažniji« (ovu tezu pokušao ćemo verificirati drugom dijelu naše rasprave). Nadalje, Zumthor smatra da je glavni cilj romana, koji se manje-više nameće, stvaranje jednoga značenja putem prenošenja događaja od manje važnosti: a da li će oni bit »stvarni« ili »zamišljeni«, ili će se možda smulirati njihova stvarnost, to je već element iznenađenja. Jer ako nije bilo ovo, onda je nužno bilo nešto drugo, a kakvo je to drugo moglo biti kada sam ja iznio samo »ovo«, na kraju krajeva i nije toliko važno. Barem ne što se romana tiče. Prema Zumthoru, historiografija objelodanjuje postojanje jedne vanjske stvarnosti. Povijest je specifična vrsta prozno izlaganja, teži za uzročnim i posljedničim objašnjavanjem događaja koji su se stvarno zbilili, jer izvještaj povjesničara o povijesnim zbivanjima unaprijed je određen onim što se u historiji uistinu zbivalo, ili barem onim što je o tome u historiografiji poznato. Isto tako, razumljiv je primat sintaktičkih/integrirajućih funkcija (povezivanje ispričanog).¹³ To znači: da bi ona mogla postojati, mora se pozivati na nešto drugo nego što je sam tekst; ona pretendira na dokumentarnost, na objektivnost, na činjeničnost relevantnu za povijesnu dijakroniju, dok roman (književni diskurs) nema potrebe da se poziva na tako nešto da bi egzistirao. Konstituirajući vlastiti izriječ, romaneskni govor napustio je polje povijesnosti, te se prepušta slobodnom djelovanju imaginacije, gdje nasuprot kontinuirane povijesti povjesnog diskursa stoji diskontinuirana praksa književnog diskursa, koji u taj konti-

nuštet unosi vlastita pravila igre, jer on je »per definitionem subjektivno tekstualno značiteljsko omrežavanje, koje uspostavlja svoju vlastitu društvenu svrhnost kao što uspostavlja svoju vlastitu aktancijalnu razinu, svoju temporalnu razinu. . .« (C. Milanja, 1982, 33). Drugim riječima, dok povjesničar mora za svaki događaj ispričivati uzrok, dotle romanopisac to nije dužan učiniti. Roman teži stvoriti svoj globalni smisao, uz pomoć određene sintakse. I baš tim putem, smisao se stalno ponovno ispituje i dodjeljuje, uvijek daleko izvan teksta. P. Zumthor smatra da je »kompozicija« historio-grafsko teksta jedan od načina predstavljanja odnosno: bilo na retoričkom nivou rasporeda dijelova, bilo na narativnom nivou implikacija i kausalnosti.¹⁴

Ovime smo, ujedno, otvorili problematiku odnosa teksta i konteksta. Postajemo svjesni činjenice da povijesni dokument /riječ/ lik može napustiti vlastite okvire, te da se može integrirati unutar književnog diskursa. Mi mislimo, za razliku od Kiša i Palijevskog, da se sva ova integracija svodi na SUPENDIRANJE determiniranog pritiska pragmatičkog situacionog konteksta. Ako je to točno, onda moramo odgovoriti na pitanje kako funkcionira referencija estetskog znaka prema stvarnosti. Napominjemo, i dalje mislimo da estetski znak valja smatrati za strogo književnu organizaciju, koja s imperijskom stvarnošću ima odnose jedino čiste konvencije. Jedna ovakva pragmatička nedeterminiranost estetske komunikacije implicira da slobodno odabrani elementi estetskog komunikata ne »znače« samo sebe same, već istovremeno fundiraju i kao konotativni znakovi, koji metonimijski ukazuju na one sisteme značenja (semantička polja) odakle su odabrani, »jer dok se u ne-estetskoj komunikaciji, sa smještanjem u situaciji i sa podređivanjem odgovarajućem području komunikacije, automatski unapred utvrđuje i pripadnost komunikata značajnskom sistemu koji ga dekodira, i taj značajnski sistem se, sem toga, samo u onoj meri aktualizuje u kojoj to izgleda nužno sa stanovišta zahteva određenog ograničenog situacionog konteksta – u nesituaciono estetskoj komunikaciji, primalac u toku recepcije svaki put mora da potraži i identifikuje značajnske sisteme (semantička polja – op. Z.K.), nužne za dekodiranje komunikata« (M. Sedmidubsky, 1981, 9), jer se suočava s dekontekstualiziranim tekstom.¹⁵ Artikuliranjem povijesnog dokumenta /riječ/ lika na način književnosti, mijenja se i funkcionalna priroda dokumenta /riječ/ lika. Mi ih više ne prepoznajemo kao povijesni dokument /riječ/ lik – u novom kontekstu oni su obrađeni prema zakonima umjetnosti; te kao takvi oni mogu biti pojmljeni i izvan svoga izvorišta. Šireći na druge dijelove teksta osjećaj autentičnosti, objektivnosti, činjeničnosti, koju sami nose, povijesni dokument /riječ/ lik dobijaju od konteksta obilježje nečega što je »napravljeno«. U tome se i očituje život teksta; on živi tek u DIJALOŠKOM odnošaju s drugim tekstovima (o kategoriji tekstualnosti također ću nešto više reći u drugom dijelu rasprave).

b) dokument, isto tako, može biti i sredstvo učvršćenja pripovjedne izotopije: gdje smo izotopiju, prema A. J. Greimasu, definirali kao »skup azilihonosnih semantičkih kategorija koje omogućavaju jednoznačno (uniformno) čitanje neke priče«. Preko dokumenta autor eksplicitno vrednuje vlastito stajalište; odabirajući upravo taj, a ne neki drugi dokument, autor nedvojbeno pokazuje što on smatra važnim i značajnim. Iz toga proizilazi da on unaprije određuje koji su dijelovi saopćenja bitni, a koji ne (radi se, zapravo, o dirigriranom smanjenju informacija). Informaciju/dokument koji prođe ideološki filter nazvat ćemo, kao i N. Winner, semnatički važnom informacijom, odnosno dokumentom. Taj semnatički važan dokument mijenja stanje značajnskog sistema/semantičkog polja unutar kojeg se enkodira. Uključujući svoj »glas« u argumentativni diskurs preko dokumenta (semnatički važne informacije), autor nije dopustio osamostaljenje priče, nije prikrilo moment subjektivnosti izbora i odluke da se izabere taj dokument a ne neki drugi. U tom slučaju, autor dokumentom zapravo supstituirao vlastiti komentar. M. Roberts, autor studije »Carlyle and the Rhetoric of Unreality«, smatra da je svaka povjesničarska proza primjer krajnje dominacije autorskog komentara/dokumentata nad pripovijedanjem u historiji. Roberts je pokazao da je ova prevlast komentara nastala iz želje za neposrednom djelotvornošću i potrebe da se odstrani sve što je nebitno za djelotvorno uvjeravanje. Time se samo još jednom potvrđuju naši stavovi da interpolacija dokumenta u pripovjedno tkivo priče/romana, promišljena na ovakav način, priču /roman svodi na ideološki diskurs.

c) Dokument, isto tako, predstavlja drugo kodiranje; on reinterpretira priču – roman. N. Mišević smatra da drugo kodiranje uključuje priču – roman u pragmatički kontekst izjavljivanja (pod pragmatikom, ovdje, prije svega, mislimo na analizu diskurzivne situacije, odnosno mislimo na sve one elemente koje upućuju na okolnosti izjavljivanja, posebice komunikacijske namjere naratora).¹⁶ Već je napomenuto da svako pripovijedanje podrazumijeva stanoviti pragmatički kontekst, koji se očituje u međusobnom povjerenju naratora i recipijenta, točnije, u pristanku recipijenta na priču unaprijed. Dokument, znači, ponovno kodira priču, čineći očitim ovaj kontekst – za koji smo već ranije rekli da nije ništa ino nego derivat argumentacije.

Govor dokumenta iskazuje se tako par excellence kao govor moći, koji apsorbira moć govora. Ova tematizacija moći ima izvanjezična, kontekstualna uporišta,¹⁷ koja ne dopuštaju dekodiranje poruke izvan »ograničenog« zadatog koda. Priče – romani koji su enkodirani unutar ovoga koda strukturirani su prema jednodžbi TEKST=VLAST; točnije, radi se o cjelinama s nadziranim smislom, koje se zasnivaju na metafizičnoj Konceptiji Jednoga. Jednodžbu TEKST=VLAST, odnosno DOKUMENT=MOĆ, vrlo zanimljivo analizirali su Deleuze i Guattari: gdje, prema njima, »centri moći« ovise o »segmentima« (u našem slučaju to su dokumenti – op. Z. K.), ovi segmenti reprezentiraju učinak cjeline (to jest priče – romana – op. Z. K.), gdje se cjelina iskazuje kao nekakav »apstraktni stroj« čije pojedine dijelove opet reguliraju »centri moći«.¹⁸ Integracijom dokumenta – dokumentarne građe u romaneskno tkivo dešava se to da takva djela »ne spadaju u red onih koja »jednostavno« neutralno stvaraju, odnosno konstituiraju romanesknu fikciju, već u ona djela u kojima su bilo narativna situacija, bilo pragmatički kontekst, izrazito naznačeni. U takvim djelima unutarnji primalac¹⁹ postavljen je pred zadatak da rekonstrukciju vrši na osnovi dostupnih mu (indirektnih) »izvora« prikazanog svijeta i njegova smisla (odnosno vrednosnih modela). Unutarnji primalac (...) traži odgovor na pitanje o autentičnosti dokumentarnog izvora i o vjerodostojnosti onoga koji ga informira« (K. Bartoszyński, 1974, 188-189). Stavovi K. Bartoszyńskiego prema uporabi dokumenta – do-

kumentarne građe u suvremenoj literaturi očito se posve razlikuju od stavova Polijevskog i Kiša; njemu je jasno da u svakom društvu povijest nije ništa ino nego svojevrsna spontana, a kudikamo češće ORGANIZIRANA »prerada i popravka« dokumenta. Sva politička ideološka pisma Koncepta Jednoga zasnivaju se na ovako »preradenim i popravljenim« dokumentima. I kada se ovako »preradeni i popravljeni« dokumenti integriraju unutar romaneskne strukture, jasno nam je kakve oni učinke mogu proizvesti na onoga koji takvu poruku prima. Jer ne smijemo smetnuti s uma da se svi totalitarni ideološki sistemi temelje na totalitarnim jezičnim sistemima.²⁰ Upravo stoga K. Bartoszyński primatelju – slušatelju namjenjuje posve drugačiju ulogu. Njegov primatelj – slušatelj SUMNJA u autentičnost dokumenta koji mu podasire pošiljalatelj poruke; odnosno, on ne pristaje na kod spoznamijevanja koji mu nudi pošiljalatelj poruke. To, drugim riječima, znači da on uopće ne pristaje na priču, ne pristaje na smisao koji mu takva priča nudi, a nudi mu uvijek samo jedan jedini smisao. Ne pristaviši na priču, primatelj – slušatelj ne pristaje da bude odgojen na način ispričane priče. To znači da on ne pristaje na takav jezični sustav, odnosno na njegovu retoriku i sintaksu koja izražava određenu društvenu logiku, gdje će njegovo mjesto u društvenoj hijerarhiji zavisiti od toga koliko je dobar »slušatelj«. Pošto smo ovdje suočeni s primateljom – slušateljom koji ne želi biti poslušni slušač, koji ne pristaje na nametnuti – dirigirani smisao – to, onda, drugim riječima, znači da mi imamo posla s osvještenim primateljom – slušateljom. Osvješteni primatelj – slušatelj zahtijeva i promjenu strategije govornika – pošiljalca. Ovakav tip primatelja, odnosno slušatelja poruke, zahtijeva dijaloški (ambivalentni ili polivalentni) kodirani tekst.

Dijaloško kodirani tekst »podrazumijeva otvorenu, neklasičnu formu narativnog teksta, koji interferira s drugim tekstovima (tj. stupa u kontakt s njima u smislu citata, 21 replike, parodije, aluzije), formu narativnog teksta, (...) koji u samom sebi odražava uzajamni odnos između autora i teksta, između teksta i recipijenta, te na svim razinama teksta uvodi ambivalentne strukture. Time je čitatelj primoran dekodirati, on je aktiviran za kreativno čitanje« (R. Luchmann, 1981, 437). Ako ovako postavimo problem, onda nam je jasno da je ambivalentni – polivalentni modus kodiranja korelativan određenim potrebama estetičke komunikacije i upućuje na određene stavove recepcije. Monološki kodirani tekst predstavlja zatvoreni (klasični) oblik narativnog teksta. Riječ je o tekstu koji ne stupa u odnos s drugim tekstovima, ne replicira ih. Prema tome, semantička kompozicija teksta jednoznačna je, i saopćenja koje ona nudi recipijentu njemu nisu teška za dekodiranje, jer uvijek apostrofira samo jedan jedini kod. To znači da monološko kodirani tekst preferira »zatvorene«, čvrsto strukturirane sisteme unutar kojih projektira praksu na osnovi dogmatizma svog PISMA.

Dotle, dijaloški – ambivalentni – polivalentni kodirani tekst predstavlja takav tip teksta koji nijednom iskazu – kodu ne daje prednost. Naprotiv, iskazi – kodovi sukobljavaju se kroz vrstu stalnog osporavanja – dijalogizma. Ovaj proces de-sinifcation inaugurira posve novu etiku znaka. Unutar te etike, estetski znak replicira druge tekstove, nastojeći stvoriti komunikacioni model jednog »otvorenog« procesa, jednu semiozu in progress. Stupajući u dijaloški odnos s drugim tekstovima, početni tekst postaje kritičan i spram sebe samoga. Iako ovdje preuzimamo neke stavove R. Barthesa (i ne samo njega), ipak ga ne slijedimo do kraja:²² jedino pristajemo na te da tekstovnu analizu pretpostavimo strukturalnoj metodi. Tekstovna analiza temelji se na pojmu intertekstualnosti. Pojam intertekstualnosti podrazumijeva tekst koji nam se nadaje kao rasriježje kodova, glasova, citata i drugih tekstova, odnosno pojmom intertekstualnosti želi se istaknuti da nijedan tekst nema samo jedan izvor. Svaki tekst nastaje na spoju više tekstova, čija podrjetla nije uvijek lako ni ustanoviti. Mi smo skloni vrijednost pojedinih teksta određivati prema tome koliko vrijedi njegova akcija integriranja i razaranja drugog teksta – tekstova.

Upravo nam se ovaj pojam intertekstualnosti čini podobnim da ga uvedemo u proučavanje evolucije makedonskog romana. Intertekstualnost se temelji na poziciji: *edinyj jazyk versus raznorečie*, da se poslužimo terminima M. M. Bahtina, gdje, prema njemu, »raznorečie vazda znači i raznokultura«. Prema tome, pojam intertekstualnosti skloni smo promatrati kao oznanu njegova sudjelovanja u diskurzivnom prostoru kulture; točnije, kao odnos između teksta i raznorodnih jezika ili djelatnosti označavanja kulture i njegov odnos spram onih tekstova koji za njega artikuliraju mogućnosti te kulture.²³ S druge strane, »ustanovka na odnu edinjnu kulturu znači i ustanovku na edinyj jazyk«²⁴. Lotman će, pak, ovu težnju k unificiranju jezika i kulture u semiotičkom sustavu dane kulture označiti kao porast unutrašnje »odnoznanosti«.

Ako sada ove postavbe apliciramo na dva romana S. Janevskog: »Stebła« i »Selo zad sedumte jasenki«, onda smo skloni da u romanu »Selo...« vidimo težnju k unificiranju jezika i kulture. Riječ je o takvom tipu kulture unutar kojeg su dominantni monološki modusi kodiranja tekstova – koji su, pak, korelativni određenoj komunikaciji i određenom horizontu očekivanja tadašnje makedonske čitalačke publike, rečeno terminima Jussove teorije estetičke recepcije. No, prije odgovora na pitanje kakav je odnos između estetičkog znaka i recepcije – dužni smo odgovoriti na pitanje: mogu li se odrediti tipovi estetičke komunikacije koji odgovaraju tipovima kodiranja estetičkog znaka? Tako, napr., M. M. Bahtin tvrdi da »u svakom konkretnom povijesnom trenutku govorno-ideološki život svaka generacija u svom slojicajnom sloju ima svoj jezik« (1975, 103). Što to konkretno znači u evoluciji makedonskoga romana? Ovaj »odnoznanosti« svoga prvoga romana »Selo...« (1952), sam Slavko Janevski će dvanaest godina kasnije suprotstaviti jedan posve novi tip teksta. Riječ je o tekstu romana »Stebła«, koji je enkodiran u drugačiji tip kulture: i unutar toga tipa kulture dominantni su dijaloški (ambivalentni ili polivalentni) modusi kodiranja. Tako ovaj roman razbija ideološko-smislaona središta poznata kao monokulturalnost. Jezik romana »Stebła« nije istovjetan jeziku romana »Selo...«. Kodovi kojima je čitatelj dekodirao roman »Selo...« postali su neuporabljivi prilikom dekodiranja romana »Stebła«. Dijaloški modusi kodiranja proizvode čitav niz sekundarnih značenja; isto tako, ovi modusi kodiranja, pokazuju sklonost prema konotacijama, koje, opet, uvjetuju ambivalentna svojstva sustava, koja J. M. Lotman naziva »nepolnaja uporjadocennost«. Prema tome, ovaj roman (misli se na »Stebła« nije više moguće predočiti kao jedinstven tekst s jedinstvenim kodom. Priupitajmo se: zašto? Iz jednostavnog razloga: roman

»Stabla« konstituiran je iz više tekstova. Ako »Selo...« odredimo kao prototekst (ovdje se služimo terminima slovačke znanosti o književnosti), onda će »Stabla« biti metatekst, koji revalorizira osobine prototeksta i na novi ga način semantizira. Autor više ne izmišlja novi sadržaj svojega djela, već razvija samo ono što je već postojalo u tradiciji.²⁵ To znači da je roman »Stabla« odgovor na pitanje koje je postavio roman »Selo...« To će reći da je novo djelo (metatekst) svojevrsna reinterpretacija staroga (prototeksta); a naš bi zadatak trebao biti da utvrdimo mjeru resemantizacije, odnosno da objasnimo njegove izvore, tok i ishod; jer, prema M. Červenki, varijanta – verzija²⁶ u tekstologiji predstavlja REVIZIJU već učinjenog izbora, ponovljeni izbor, supstituciju. Upoređujući ova dva romana, nameće nam se još jedna teza, a to je činjenica da se ovdje zapravo radi o tkv. pragmatičkom prekodiranju. Pragmatičko prekodiranje nastaje onda kada se ostvari mogućnost stilistički različito pripovijedanja o istom objektu. Što to zapravo znači? To znači da se ne mijenja objekt pripovijedanja, već se mijenja ODNOS subjekta spram objekta pripovijedanja.²⁷ Nadovezivanje među tekstovima je semiotičko-stilistička operacija – transformacija, gdje ovaj transformacioni aspekt zavisi od eksplicitnog ili implicitnog stava metatekstovnog subjekta spram prototeksta. Ovakav silijed razmišljanja ozbiljno je poljuljao postulat o jeziku kao monolitnoj ideji jezične aktivnosti, koja je jezik reducirala isključivo na funkciju komunikacije. Unutar komunikacije subjekt je vazda bio istovjetan samome sebi. Umjesto ove lažne istovjetnosti, psihoanalitički diskurs uspostavlja ideju o pluralitetu označiteljskih djelatnosti, koje je moguće opisati jedino ako se imaju u vidu različite pozicije subjekta iskazivanja. Jedna neidealistička semiotika razloge dvojnosti pronalazi u samoj biti govornog subjekta; gdje »topološki raspored koji se ocrta razdvaja ravan na kojoj se subjekt javlja u prvom licu, od mjesta na tome kodu gdje se on trenutno nalazi; ali gdje je upravo isključen u svojstvu subjekta – činioca, i gdje se njegov govor rađa da bi se obrnuo, pošto je iskazan, i da bi se tu konačno vratio, jer je to mjesto koje garantira njegovo shvaćanje i njegovu istinu« (A. Miller, 1979, 259).

Vratimo se našim romanima! Umjesto sredenosti sustava kakav imamo u romanu »Selo...« u romanu »Stabla« suočeni smo sa stanovitim dinamizmom »koji se koristi »centrifugalnim« tendencijama, te tako nastaje protustav stanovitve »razmjagčnosti«, odnosno »raznokulturne« u Bahtinovom smislu.²⁸ Jedna ovakva koncepcija upućuje »na dijaloški karakter svakog iskaza, na njegov izravni odnos ne prema jeziku (langue), već prema drugim iskazima. (...) Ona je pružila osnovu kako za interpretaciju položaja književnog djela u odnosu na druga književna djela – kao replike *sui generis*, koja se uklapa u kontekst »tuđih« replika, dakle u »dijalog« književno-povijesnog procesa (ovdje se imaju u vidu pojave kao stilizacija, parodija, različiti tipovi aluzija, realizacija žanrovskih shema) – tako i osnovu za interpretaciju unutrašnje književne konstrukcije iskaza, koji ne samo da sudjeluje u dijalogu s ostalim iskazima, već je sam – u većoj mjeri – kristalizacija dijaloške situacije, poprište sukoba javnih (tj. formalno izdvojenih kao replike), ili pak prikrivenih reakcija na »tuđu« riječ« (J. Slawinski, 1974, 241). Prema tome, svako književno djelo nije ništa ino nego intertekstualni konstrukt, koji i nije moguće drugačije pojmiti nego u odrednicama drugih tekstova. Književno djelo druge tekstove produžava, upotpunjuje, transformira i sublimira, što će reći da djelo ima značenje upravo po tome što su izvjesne stvari već ranije napisane. »Etape tog dijaloškog shvaćanja su: prolazna tačka – dati tekst, kretanje nazad – prošli kontekst, kretanje napred – anticipacija (i početak) buduće konteksta« (M. M. Bahtin, 1977, 237). To znači da je piščevu polje djelatnosti pisanje samo (ovo je posebice uočljivo prilikom preučavanja opusa S. Janevskog, Z. Kovačevskog i Ž. Činga – tu prvenstveno mislim na romane: »Stabla«, »I bol i bes«, »Tvrđoglavci«, »Semejna freska«, »Letači na metli«, »Golemata voda«) – a ne onaj realistički referent nazvan istinom (kao što smo to, npr., imali u romanu »Selo...«) i subjektom, koji je odredio estetiku mimesisa i vjerojatno učinio osnovom kritičkog vrednovanja.²⁹

Zaključimo! Ako nam je pojam intertekstualnosti ponešto preširok i »neuhvatljiv« prilikom proučavanja strukture književnih djela, onda, da bismo izbjegli ovu neuhvatljivost, predlažem da taj pojam učinimo adaptibilnim, odnosno da ga ponešto pojednostavimo. Složili smo se da suvremena prozna djela nisu svodiva na jedinstven kod, odnosno da nisu enkodirana unutar monokulturnih sustava, a isto tako ustanovili smo da u suvremenim proznim djelima (što se tiče makedonske romaneskne produkcije, paradigmu, po našem mišljenju, predstavlja roman S. Janevskog »Stabla«) postoje barem DVA koda, koja nije moguće poistovjetiti, iz čega možemo zaključiti da je BINARNA organizacija bitno svojstvo struktura – suvremenih proznih djela. Ako je to tako, onda je uputno u proučavanje strukture suvremenog makedonskog romana uvesti jedan novi pojam, pojam metalepse. Metalepsa označava stapanje barem dvije različite razine pripovijedanja unutar istoga djela. Na istom fonu artikurirano je mišljenje. P. de Mana, koji, čini nam se s pravom, smatra da je retorika TEKST jer dopušta dva nepojivna, međusobno razorna stajališta i stoga predstavlja zapreku svakom čitanju i razumijevanju. Nazočnost inkompatibilnih kodova u sustavu makedonskog romana šezdesetih i sedamdesetih godina mogli bismo predočiti formulom: RETORIKA = PISMO = ENTROPIJA

Pojam pisma (écriture), također, podrazumijeva poimanje jezika »kao mnogostranog sistema u kojem nijedan kod nema prednosti, ili bolje reći, nijedan nije središnji (dominantni), i čiji su dijelovi u odnosu »promjenjive hijerarhije« (R. Barthes, 1971, 25); a gdje se, prema F. Miku, smisao jednodržavanja raznih elemenata u djelu zasniva na tome što se jedni elementi određuju drugim elementima. F. Miko to zove operacijom detarminacije. U romanu »I bol i bes« to je sigurno dnevnik partizana Marka. Taj dnevnik cijelom romanu pribavlja iluziju stvarnog događaja, i na taj način simulara zbiljnost onoga o čemu se u romanu dalje pripovijeda. Upravo taj dnevnik partizana Marka predstavlja onaj prvi stupanj informativnosti kojim se i otvara priča: predlažem vam ovaj kod sporazumijevanja – ja, narator, znam šta je bilo, a vi ćete to tek saznati. Isto tako, ovaj dnevnik predstavlja signal koji određuje koji ćemo strukturalni element romana izdvojiti kao početnu točku naše raščlambe. U romanu »Stabla« početna točka raščlambe je »Bilježnica Kuzmana Z«. U ovoj činjenici interpolacije »Bilježnice...« u romaneskno tkivo romana »Stabla«, vidimo pokušaj autora da se distancira po svaku cirjenu od romana »Selo...« Da li ovo opredjeljenje za novo rješenje unutar

romaneskne strukture »Stabla« ujedno znači i negaciju prethodnog romana, kako to misli B. Popović,³⁰ u to nismo baš uvjereni. Osnovni tok fabule romana »Selo zad sedumte jasi« u novoj verziji nije bitno narušen, on je tek proširen fragmentima pod nazivom »Od beležnicata na Kuzman Z«. No, funkciju ovog novog, tj. drugog naratora u romanu nije lako odrediti, jer on nema samo svojstva histora, pošto je u isti mah i očevidac i junak. Slični prosede Janevski ponavlja i u svom posljednjem romanu »Tvrđoglavci« – stoga smatramo da bismo analizu mogli otpočeti proučavanjem narativnih razina.³¹

NAPOMENE:

1 Držimo da bi bilo vrlo zanimljivo uvažiti i ona mišljenja koja smatraju da roman nije jedan od već više žanrova, odnosno da roman nije teorijski već povijesni žanr, i da u nekonotivnom promatranju i tretmanu cjelovitog proznog kompleksa put vodi od djela žanru, a ne od žanra djelu. »Kanonizacija« je, kao što je već opće poznato, jedan od osnovnih termina ruskih formalista, te ga i mi ovdje rabimo u njihovom duhu.

2 Prostor teksta romana nije kontinuiran, te se u njega integriraju segmenti (prostori) drugih stilova:

- a) iz znanstvenog stila – rasprave, traktati, eseji;
- b) iz govornog stila – stilizacija različitih oblika usmenog pripovijedanja iz svakodnevnog života (riječ je o onome što je sovjetski teoretičar B. Ejhanbaum označio terminom skaz);
- c) iz administrativnog stila – dokumenti;
- d) ikoniziraju se cijeli tekstovi drugih stilova (pisama, sjećanja, zapisnici, protokoli i sl.).

Više o tome vidjeti u radovima M.M. Bahtina.

3 M. Glowinski, »Roman kao metodologija romana«, »Izraz«, 1969, 5 – 6.

4 »Sada su, naime, svi tekstovi (M. Solar smatra da se suvremeni roman otvara prema pojedinim modelima tekstova koji nisu tipični za roman op. Z.K.) načelno ravnopravni, s obzirom na dimenziju njihove literarnosti, koja se ocrtava isključivo na pozadini ne-literarnih tekstova. Usp. M. Solar, »Smrt Sanča Panze«, Matica Hrvatska, Zagreb 1981, str. 82. Mi bismo, skromno, primijetili da u ovom tekstu Solar preuzima neke stavove R. Barthesa, posebice iz tekstova »Critique et verite« i »Historie ou litterature«, gdje R. Barthes pravi korisnu distinkciju između različitih vrsta izučavanja same književnosti (romana) i onoga što je u vezi s književnošću, te ističe neke korisne teme – ne za historiju književnosti, već za historiju funkcije književnosti (romana)«.

5 Tz. Todorov, »Pojam književnosti«, »Savremenik«, 1976, 7, str. 28.

6 H. Meyer, »Zum Problem der epischen Integration«, u: »Trivium«, 8, 1950, str. 299.

7 Usp. J. M. Lotman, »Ogledi iz tipologije kulture«, Treći program Radio-Beograda, 23, 1974, str. 450.

8 P. Palijevski, »Puti realizma«, »Savremenik«, Moskva 1974, posebice poglavje »Dokument u suvremenoj literaturi«, str. 88 – 105. Od makedonskih teoretičara sličnu tezu zastupa V. Domazetovski: »Koga čitatelj čita isoriski tekst nego go prijevukavno objektivnosti i vitalnosti na toj tekst koji se nametnati od silata na dokument« – vidi V. D. »Parspektiva na raskrštačvotat i suvremeni makedonski roman«, »Spektar«, 1, 1983, str. 119. Radomir Ivanović, pak, smatra da je najvažnija funkcija dokumenta ta što omogućava stvaranje prasiucije pripovijedanja.

9 R. Barthes, »Le degra zero de l'écriture«, Seuil, Paris, 1953, str. 49.

10 Termin je uveo R. Barthes, mi ovdje posudemo samo termin, ali u teoriju R. Barthesa.

11 Prema ovim teoretičarima, smrt pouzdanog naratora znači i smrt romana. O uklanjanju dominantnog »Ja« vrlo je instruktivno pisao J. Derrida, posebice: »Gramatologija«, »Veselin Masleša«, Sarajevo 1976. Prema nekim teoretičarima, uklanjanje dominantnog »Ja«, odnosno središta, sastojao bi se u proglašavanju novog statusa pisanja uzrokovanog pisanja. Smisao ovog pokušaja leži u tome da se instanca realnosti (ili referenta) zamjeni instancom diskursa.

12 F. Rossi – Landi, »Jezik kao rad i kao tržište, Pečat, Rad, Beograd, 1981, str. 166.

12a Diskurzivna govornost samo je sastavnica ideološke formacije, i diskurzivnom govornom formacijom nazvat ćemo ono što u danoj ideološkoj formaciji određuje ono što može i treba da se kaže. Više o tome vidjeti u knjizi M. Pecheuxa: »Les verites de La Palice«, F. Maspero, Paris 1975.

12b »Tud govor – to je govor u govoru, iskaz u iskazu, ali u isto vreme to je govor o govoru, iskaz o iskazu«, Usp. M. M. Bahtin, »Marksizam i filozofija jezika«, Nolit, Beograd, 1980, str. 113. Stoga sve priče koje se ponašaju prema ovom modelu odgovaraju dijaloškom ambivalentnom polivalentnom tipu kodiranog teksta, i kao takve oceiruju veći broj značenja. Takve priče referiraju nam o drugim tekstovima i signaliziraju nam da je riječ o INTERKESUTALNOSTI kao modusu estetske komunikacije.

13 Više o tome vidjeti kod A. Leonardija, »Dijalog o pjesničkoj invenciji«; on smatra da je ideal historije da »sljedni poredak radnji. I kao što su učinili proizrokovani onim što im prethodi, tako mogu postati uzroci onoga što sljedni« (str. 225). »Čini mi se da je posao pjesničarka spojiti i povezati u čvor sve stvari, kao lanac, ne pričati mnoge priče, već jednu koja se nastavlja tako da se ono što sljed ne udaljuje mnogo od onoga što je bilo ranije rečeno...« (str. 226).

14 P. Zumthor, »Roman i istorija«, Delo, 9, 1979, str. 114.

15 U književnom kolužu, dakle, ostvarena je samo horizontalna juktapozicija sintagmatskog tipa, u kojoj je određujući momenat OSTVARENJE – oneobičavanje, dekontekstualizacija isječka. Vidjeti kod G. Dorlessa, »Odnos između vizuelnog i muzičkog koluža: vertikality i susedstvo heterogenih kombinacija«, Treći program Radio-Beograda, 39, 1978, str. 278 – 301.

16 Vidjeti naš rad: »Nazočnost ideološkog diskursa u suvremenoj prozi«, Polja, 286, 1982, str. 410 – 412.

17 »Zavisnost koja implicira upotrebu ograničenog koda jeste zavisnost od skupnih identifikacija koje govore služke kao podloga. Zavisnost koja implicira upotrebu razrađenog koda jeste zavisnost od verbalne eksplicitacije značenja«; Basil Bernstein, »Jezik i društvene klase«, BIGZ, Beograd 1979, str. 83 – 87.

18 Više o tome vidjeti u članku N. Miščevića, »Tisuću i jedan ravan«, Dometi, 7, 1982, str. 103-111. 19 Termin preuzimamo od S. Chatmana; vidjeti njegovu knjigu »Story and Discourse«, 1978. 20 Vidi C. Miljan, »Uvod u jezični fetišizam (fašizam)«, Književna reč, Beograd, 25. prosinca 1979. str. 15.

21 H. Meyer, Einleitung: »Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europaischen Romans«, Stuttgart 1961.

22 Mi se ne slažemo s R. Barthesom da je moderni tekst »likvidirao« svoj metajezik, i da moderni tekst ne zna ni za konotaciju ni za ideologiju, i mislimo upravo obrnuto: moderni tekst, prema našem mišljenju, predstavlja paradigmu i za proučavanje konotativnosti i ideologinosti.

23 J. Culler, »Pretpostavka i intertekstualnost«, Književna kritika, 2, 1983, str. 29-43.

24 Ove pojmove preuzimam iz Bahtinovih radova: usporedi »Tvorštvo Fransa Rable«, Moskva 1965, zatim: »Voprosy literatury i estetiki«, Moskva 1975, posebice poglavje »Slovo u romane«.

25 Tradicija za pisca i književnu publiku je nešto kao jezik drugog stepena formiran u okvirima osnovnog jezika. Autor se ispoštava ovim ili onim elementima tradicije na sličan način kako koristi leksički fond jezika i njegova gramatička pravila. Kao se pisac odlučuje za određeni stih za određeni tip naracije, kad izabere tematske motive, vrstu kompozicije – uključuje time svoj individualni poduhvat u nadičnji sistem književnih normi koje uslovljavaju idejno-estetsku svest i očekivanje konzumenta (očito da J. Slawinski ovdje preuzima instruktivne postavke M.M. Bahtina, koji, također, konzumenta razmatra kao kategoriju socijalno-povijesnog reda, i koja kao takva uvijek izražava jedan model kulture; upravo stoga Bahtin konzumenta i ne razmatra kao odnos estetskog subjekta spram estetskog objekta, već ga uzima kao svojevrsnu metaforu društvene svijesti, koja sve moguće poruke djela »prosljava« kroz prizmu povijesnog iskustva, aperceptivno i etički vrijednosno (bilo bi, po našem mišljenju, vrlo zanimljivo ispitati odnos Bahtin-Kant – op. Z.K.). Na isti način se uključuje tada kad ovm normama podređuje svoja stvaralačka rešenja, kao i tada kada se postavlja protiv njih više ili manje demonstrativno«. Usp. J. Slawinski, »Interpretacija Herbertovog Trenu Fortynbrasa«, u: »O interpretaciji umlečkog teksta«, Bratislava, SPN 1968, str. 73 – 74. cit. prema tekstu A. Popovića, »Opozicija prototekst (metatekst i razvojna interpretacija umetnosti)«, Delo, 2, 1982, str. 26.

26 Kod nas o problemu verzija vrlo instruktivno pisao je B. Popović u knjizi, »Verzije književnog dela«, Nolit, Beograd 1975.

27 Ovim problemom posebice sam se bavio prilikom proučavanja književnog opusa makedonskog pisca Ž. Činga. O tome više vidjeti moj rad: »Retorika priče«, Revija, 5, 1982, str. 25 – 46.

28 Mi smo skloni kulturu definirati kao sustav kondenziranih vrijednosti genetski proizvedenih u prošlost; za razliku od nas, J. M. Lotman smatra da se bit kulture sastoji u aktu »pretvaranja entropije u informaciju«.

29 Već je Platon mimesis suprotstavljao digegsisu kao odnos savršenog podražavanja prema nesavršenom; no nužno nam se nameće pitanje: da li savršeno podražavajući njegovo mišljenje da ne postoji savršeno podražavanje, već da je ono sam podražavani predmet. Prema tome, nesavršeno podražavanje jedino je moguće podražavanje. Budimo konzekventni i recimo da digegsis tako predstavlja mimesis. Više o tome vidjeti u knjizi G. Genette, »Figure I«, Seuil, Paris 1966.

30 B. Popović, »Romansijerska umetnost Mihaila Lailiča«, Vuk Karadžić, Beograd 1972, str. 11.

31 O tome više vidjeti u knjizi G. Genette, »Figure III«, Seuil, Paris, 1972. G. Genette u ovoj knjizi »uvodi« čitavu seriju »novih« termina, kao što su: ekstradijektivna, interdijettska, metadijettska zbivanja. Svi ovi termini vrlo su uporabljivi prilikom analize nekog romana S. Janevskog (ovdje u prvom redu mislimo na romane »Stabla«, »I bol i bes«, »Tvrđoglavci«). Tako napr. u romanu »Tvrđoglavci«, a to isto vrijedi i za romane »Stabla« i »I bol i bes«, narator (Lozan Perunika) u isto mah zauzima i ekstradijettski položaj, što će reći položaj naratora, i interdijettski – položaj junaka u romanu koji sam priča. To znači da imamo posla i s historiom i s očevidcem i sa sudionikom zbivanja, gdje on kao histor bilježi zbivanja kojima je sudionik i očevidac.