

AVTORJI IN KNJIGE

Po-etika Danila Kiša



Predrag
Matvejević

Knjige Danila Kiša se med sabo v marsičem bistveno razlikujejo. Pisatelj si prizadeva, da ne bi oponašal sam sebe, da bi se pri vsaki novi knjigi izognil »autopasticheu«. Prav ta različnost onemogoča, da bi enako govorili o vseh njegovih knjigah. Kiševi poetično-kritiški spisi, objavljeni pod skupnim naslovom *Homo poeticus*, so polni, in to ne brez razloga, ironije na rovaš kritike, ki si ob vsaki priložnosti pomaga s posplošenimi in posplošujočimi oznakami (» modeli«, »tipologije«, »strukture« itd.).

Stari Sainte-Beuve je svetoval, naj namočimo pero tolikokrat, kot je to potrebno, v črnilnik tistega, o katerem pišemo. Na razpolago so nam prav tako citati: tudi naš avtor jih je ob raznih priložnostih izjemno spretno uporabil.

V prvem trenutku se mi je zdelo tako rekoč neverjetno, da ima Danilo Kiš, ki malo objavlja in se nerad izpoveduje, za sabo že deset knjig,* pa čeprav so nekatere od njih precej tanke. (Že samo to število, zaokroženo in celovito, zasluži pozornost, vendar to ni tema tega eseja). Prva od njih, *Mansarda* (napisana leta 1960, pri petindvajsetih letih), je mladeniška proza, ki jo je pisatelj označil za »satirično poemo«. To so poetično-ironični zapisi o bohemi v skromnih jugoslovanskih razmerah petdesetih let, blizu Vianovim inspiracijam, vendar samostojni in, tako se mi zdi, boljši, nastali pa so skoraj hkratno kakor kratek roman *Psalm 44*. Na začetku dve popolnoma različni deli, eno v prvi, drugo v tretji osebi, prvo subjektivno in biografsko, drugo po svoje »objektivizirano« in soočeno z zgodovino (izkušnje koncentracijskega taborišča, usoda Židov v drugi svetovni vojni), dva pristopa do stvarnosti — to je do samega sebe in sveta — ki ju lahko spremljamo z njunem nadaljnjem razvoju. Teme *Mansarde* prevzemata in nadaljujeta knjigi *Vrt, pepel* (Bašta, pepeo, 1965), neke vrste roman v fragmentih, in *Zgodnje muke* (Rani jadovi, 1969), ciklus zgodb »za otroke in občutljive ljudi«, kakor piše v prvi izdaji, obe v prvi osebi. Otroštvo je tu predvsem izhodišče pisateljevega sveta, opora pogleda na svet: »Tema t. im. otroštva v mojih knjigah je v bistvu zabloda, posledica inercije kritike in kritikov« (*Homo poeticus*,** str. 218). Gre predvsem za »željo, da bi našel prvobitno čistost, včasih v svetu otroštva, včasih v samem sebi« (H. P., str.

* Deset knjig (DELA) Danila Kiša sta leta 1983 objavila Globus (Zagreb) in Prosveta (Beograd), med njimi tudi novo zbirko novel ali roman Enciklopedija mrtvih.

181). »Lirski realizem« pisatelja, ki se noče prepustiti sentimentalnosti lirizma in ki mu je tuja realistična določnost.

Vrt, pepel je bil sprejet kot umetnina in so ga prevedli v več jezikov. Govorili so o proustovski evokaciji: tudi avtor sam ni zanikal svoje afinitete do »proustovske vijoličaste avreole okoli predmetov in stvari« (H. P., str. 228). Toda v drugi knjigi je bilo že drugače. Za Kiša je pisanje *palimpsest*: odnos med zapisanim in izbranim, opredelitev za »enega od slojev palimpsesta« (H. P., str. 214), se v vsakem novem delu razvija, preoblikuje, drugači. »Potuhnjeno delovanje biografije« (Kiš rad uporablja ta Sartrov termin), oblike, ki jih to delovanje dobiva iz dela v delo, se obnavljajo in množijo ter pri tem odkrivajo svojo posebnost: »Kar se mene osebno tiče, v svojih prozah sramotno ležim na psihiatriškem kavču in skušam skozi besede prodreti do svojih travm, do izvirov svoje neučakanosti, zagledan vase« (H. P., str. 214). Kiševa proza se seveda zelo razlikuje od tistega tipa romana ali novele, ki uporablja tradicionalno psihologijo ali psihoanalizo, prav tako pa je tudi oddaljena od sleherne doktrine ali ideologije. Njegove indiskretnosti so povsem drugačne narave.

Pisatelj je dolgo iskal najprimernejše načine in postopke, da bi se vsaj na videz rešil prve osebe. (Število in raba oseb imata tu povsem določen pomen.) *Peščena ura* (Peščanik, 1972), tretja knjiga biografskega »družinskega cikla« (ki skupaj sestavljajo neke vrste *Bildungsroman*, kot je to poudaril avtor sam), je napisana v tretji osebi. Iz osebe pripovedovalca tu Kiš prehaja na očeta, označenega z začetnicama E. S., in nam s tem morda boljše kot kdorkoli drug v današnjem času razkriva intimno plat *holokavsta*.

Prepuštil bom besedo Pjotru Rawitzu, ki je za francoski prevod *Peščene ure* pri Gallimardu napisal izvrsten predgovor prav malo prej, preden se je odločil, da po svoji volji zapusti ta svet. Pjotr, ta nadarjeni lucidni duh, žrtev dveh taborišč, nacističnega in stalinističnega, s spomini, ki jih ni mogel premagati s samo literaturo, seveda zasluži dosti več kot samo teh nekaj citatov.) »Peščena ura je zgodovinski roman in pesnitev.« (Rawitz ne omenja, da je to delo sestavljeno iz 67 neenakih fragmentov, bržkone se niti on tu ni hotel spuščati v razpravo o številkah.) »Mrzličen, premaknjen, bolan um čuti in asimilira stvarnost, ki je tudi sama bolna, premaknjena, mrzlična.« V stanju, ki je izmenoma popolna lucidnost in svojevrstna norost, spoznamo Eduarda Sama (skrajšano E. S.), že junaka prejšnjih Kiševih knjig, zlasti dela *Vrt, pepel*, očeta ali bolje rečeno, predstavo o Kiševem očetu, ki je izginil v Auschwitzu: iskanje identitete potomca in dediča, se pravi pisatelja samega, pripovedovalca, ki mu komajda uspe priti v zgodbo in se z njo prikriti. (Preprosto konstatirajmo to zapolnenost z očetom in se odrecimo kakršnikoli psihoanalitični razlagi.) »Avtor izhaja iz drobnih, vsakdanjih, komaj opaznih detajlov,« nadaljuje Pjotr v svojem *Predgovoru*, »in potrpežljivo, z natančnostjo znanstvenika opisuje svet, ki ni potopljen samo v svojo zgodovinsko dimenzijo, temveč tudi v antropološko in ontološko. Že samo dejstvo, da je bil predel, v katerem poteka dogajanje, nekoč dno Panonskega morja, ki je že zdavnaj izginilo, dobi v takih okoliščinah

** Knjige *Homo poeticus*, Enciklopedija mrtvih in *Ura anatomije* v navedkih označujem s kraticami H. P., E. M. in A. Številke strani v oklepajih se nanašajo na izdaje Globus-Prosveta. V zvezi z oznakami številke naj si bralec pomaga z opombo v *Post scriptumu*.

več kot simbolično vrednost.« Podobno nostalgijo za nekim starodavnim in izgubljenim morjem srečamo tudi pri Mandelštamu. (Nadežda Mandelštam v svojih *Spominih* govori o tem, kako je Osip hotel opustiti izkušnjo srednje Evrope, da bi se dokopal do domovine Sredozemlja.)

Očeta, ki je v *Peščeni uri* dobil pomen simbola ali mita, je Kiš napovedal že v *spominu* in *govoru* starega Edija v *Psalmu 44*. Dolgo časa sem imel občutek, da ta romaneskni pravec kljub nadarjenosti, ki je povsem očitna, stoji nekako zunaj celote Kiševega dela. Po izidu *Peščene ure* (in pozneje *Grobnice za Borisa Davidoviča*) pa sem spoznal, da je ta knjiga, čeprav je naivnejša od drugih, nujna in nepogrešljiva. Skoraj vse, kar je v njej *realističnega* ali *objektiviziranega*, je spuščeno — in spuščeno je bilo lahko prav zaradi te knjige — v *Peščeni uri*. *Peščena ura* je absolutno sublimirano gradivo, ki ga je avtor *Psalm 44* že imel pred sabo, v sebi. »Poskus, da epsko prevlada nad lirskim,« (H. P., str. 81) mu je tako uspelo uspešno izpeljati do konca. Ironija, ki je žarela s strani *Mansarde*, je dobila končno in enotno obliko. Zavest, ki je od Prousta, Joycea in ruskih formalistov do *novega romana* rasla v evropskem romanu (in pri tem neusmiljeno uničevala najbolj odporen del književnosti, zlasti *novega romana*), je tu intervenirala suvereno in neponovljivo. *Psalm 44* je bila žrtveniška knjiga v dvojnem pomenu. (Ko jo je mladi pisatelj ustvarjal, je še vedno — leta 1960 — zagovarjal Lukáček »Današnji pomen kritičnega realizma«. V zvezi s tem si je treba pogledati H. P., str. 43—54.)

Medtem so v jugoslovanskih književnostih posledice »italitve« postajale vse močnejše in občutnejše: poetika Danila Kiša je ena najradikalnejših potrditev transformacij naše književnosti, *modernih* in *formalnih*, estetskih in estetizirajočih v najboljšem pomenu besede, izraz zahtev, ki so se pojavile v književnosti sami in so končno lahko javno nastopile. Verjetno se prav tu skrivajo globlji in težje razvidni vzroki nesporazumov, ki jih Kiš pozneje ni doživljal samo v »zgodovini nesramnosti« t. im. literarnega življenja, ampak tudi v določenih pohvalah, ki jih je dobival na veliko, čeprav v glavnem brez utemeljitve — se pravi kot nesporazum. O odnosu med svojo prozo (posebej *Peščeno uro*) in idejami ruskih formalistov (posebej Šklovskega in Ejhenbauma), o določeni sorodnosti in bližini je govoril tudi sam Kiš (H. P., str. 236—237), zato ob tej priložnosti ni potrebno posebej vztrajati pri tej temi. Pomen pojavov in del, ki so zaznamovali rusko književno situacijo v dvajsetih letih in bili surovo zatrti v tridesetih, ni ostal brez odmeva v jugoslovanski književnosti po prelomu leta 1948. V tem pogledu je Kiš eden najboljših primerov, četudi ne edini.

Spoštovanje »literature kot take« se mora, če je dosledno, soočiti s spoštovanjem »stvarnosti kot take« (H. P., str. 190), pri čemer pa seveda ne sme dopustiti, da bi se eno zreduciralo na drugo. To spoznanje je avtorja pripeljalo k odprtejšemu in neposrednejšemu srečanju z zgodovino: h *Grobnici za Borisa Davidoviča* — sedem poglavij neke skupne zgodovine (1976). S tretje osebe ednine je prešel na tretjo osebo množine: z *on* ali *ono* na *oni*. Oni!

Grobnica ima sicer vrsto sorodnosti s *Peščeno uro*, vendar je »objektivizacija« (izraz je Kišev) v njej drugačna, neposrednejša ali, če lahko temu tako rečemo, bolj politična. Kiševi junaki — otroci revolucije, vitezi leveice iz časa, v katerem je levica še imela viteze, med njimi pa je bilo število Židov naravnost impozantno — se umaknejo iz razmer, ki so zavladale v

srednji Evropi (in ne samo v njej), in konec tridesetih let v »prvi deželi socializma« postali žrtve stalinskih čistk. »Židovstvo v *Grobnici za B. D.* ima dvojen (literarni) pomen: po eni strani po zaslugi svojih prejšnjih knjig ustvarja nujno potrebno zvezo in širi mitologeme, s katerimi se ukvarja (in mi s tem skozi problem židovstva daje pristopnico za določeno temo, kolikor je za to sploh potrebna pristopnica), po drugi strani pa je *židovstvo tu, tako kot v svojih prejšnjih knjigah, samo efekt razlikovanja*. Kdor tega ne razume, ne razume ničesar v zvezi z mehanizmom literarne transpozicije« (A., str. 49). Knjiga je »utemeljena na historičnosti« (A., str. 43), sklicuje se na dokumente, ki potrjujejo to historičnost. Sami dokumenti služijo temu (s tem hočem reči, da so v podrejenem položaju), da »prispevajo h globlji resničnosti« (A., str. 95).

Nič ni bolj fantastično od resničnosti, potrjuje Kiš za Dostojevskim. Ne vem, ali se je sploh kdo pred njim lotil teme *Gulaga* v takšnih sodobnih literarnih formah in pri tem uporabil instrumentarij, ki ga ima današnja proza na razpolago. Sodobni pripovedni in romaneskni postopki, uporaba dokumentov, variiranje *faktov* in *fikcije*, spreminjanje znanega in že videnega, vse to je pomagalo avtorju, da je svoj posel opravil temeljito in popolno. Prevajalec Queneauja je izbrusil svoj slog do popolne preprostosti, pri čemer si je pomagal z enkratnimi »vajami v slogu« (prevodi madžarske, ruske, francoske poezije ...).

O teoretski obrambi Kiševih literarnih (in ne zgolj literarnih) stališč in postopkov v polemичnem delu *Ura anatomije* (1978), ki ga je večina jugoslovanskih kritikov razglasila za superiorno v primeri z vsem, proti čemur je nastopilo, in ki je najboljša knjiga te vrste pri nas od Krleževih Obračuna z njimi in antiždanovskega Antibarbarusa, tu ne bomo govorili, kakor tudi ne o škandaloznem procesu, ki je bil povod za to knjigo.

Ostanejo še tri knjige (če se nismo zmotili v štetju): *Noč in megla*, subtilni dramski teksti in televizijski »dramoleti«, potem poetični eseji (oba dela Kiševe Po-etike) in intervjuji, zbrani pod naslovom *Homo poeticus* (ki jih ves čas predstavljam v obliki citatov), in končno še *Enciklopedija mrtvih* (1983), o kateri bom podrobneje spregovoril na koncu.

* * *

Kiš je pogosto poudarjal (ne vem, ali se je pri tem opravičeval ali obtoževal), da si ne drzne »izmišljati«, da si ni »zmožen izmišljati«, ker po njegovem mnenju tako ali tako »ni nič strašnejšega od resničnosti, nič bolj romanesknega, hkrati pa ni nič tako samovoljno in nevarno kot poskus, da bi se s sredstvi literature fiksirala tista resničnost, ki nas ni prežela, ki je ne nosimo v sebi, patetično rečeno, kot rudarji svinčeni prah v prsih« (H. P., str. 191—192). S to zgodbo o »izmišljanju« je mnoge zapeljal v zmoto, zlasti tiste, ki so jo razumeli dobesedno: *transponirati* resničnost, npr. biografijo ali dokument, ne pomeni obenem že »izmišljati si« vse posameznosti, številne postopke same književnosti?! Namesto da bi avtor sestavljal tradicionalno zgodbo o določenih dogodkih med osebami A, B in C, oblečenih v ustrezna oblačila in vpeljanih z znanimi konvencijami v čas in prostor, je treba — in to je dosti težje — ustvariti samo zgodbo kot dogodek ali pa, bi rekel Kiš, kot formo: formo, ki bi lahko pripomogla, »da bi se (naš) usodni in tragični poraz izkazal za manj bolečega in manj brezsmiselnega,

Formo, ki bi mogoče lahko dala *novo vsebino* naši ničevosti, Formo, ki bi bila zmožna storiti nemogoče, ki bi ponesla Delo zunaj dosega mraka in ničevosti, ga prenesla preko *Lete*» (H. P., str. 73). Razna vprašanja izraza, tako šablonizirana in banalizirana v šolskih definicijah, so tu v bistvu postavljena kot vprašanja zavesti: zavesti o *književnosti kot književnosti*. Kiš zato tudi piše knjige v tako dolgih presledkih in se pri tem trudi, da bi kolikor je le mogoče menjal način pisanja, se pravi, da bi ga uskladal s stopnjo in kakovostjo zavesti, do katere se je medtem povzpел. (»Delati zmerom različne knjige od tistih, ki sem jih objavil«, H. P., str. 263.) Njegova literarna insignija bi morebiti lahko bila: škorpion, ki grize svoj rep.

Za spremembe, o katerih govorimo, so kljub vsemu značilne določene konstante: »avtorski rokopis in določeni mitologemi« (H. P., str. 274), ki se obsesivno pojavljajo od knjige do knjige, ahasverska usoda človeka in pisatelja, tista »grenka usedlina izkušnje«, iskanje »svoje identitete« in »integritete« dela, prepričanje, da »s pomočjo literature ni mogoče storiti ničesar« (H. P., str. 213), da je njen učinek, kadar sploh je, neviden in nemerljiv, da *angažma* v literaturi (s svojimi »sporočili«, »vsebinami«, »naročili«, »funkcijami« itd.) najpogosteje uničuje samo literaturo in da ima (*angažma*) morebitno vrednost edino, če pomeni »totalno izbiro«, zavračanje burke in kompromisov, skratka, če je usoda in slog obenem; pisateljeve odnose trajno spremlja ironija in jih ščiti pred patetiko in dolorizmom. To je posebna vrsta parodije, ki je kontrapunkt lirizmu, z njo se ustvarja in ohranja potrebna distanca: do zgodovine, do politike in končno tudi do literature.

Razna vprašanja, znana sodobni umetnosti, je Kiš zastavljal, ne da bi pri tem zmerom iskal tudi odgovore nanja (»v svojih knjigah sem si namesto odgovorov zastavljal samo nova vprašanja«, A., str. 65). Vzporedno z izkušnjami in skušnjavami francoskega *novega romana* je imel tudi Kiš svoje izkušnje in skušnjave: potrebo po tem, da »izloči starinske spojnice, zasnovane na lažnem časovnem nizu, zveze in klišeje, ki so tako pogosti pri slabih romanopiscih« (H. P., str. 97). Ker je Kiš banalnost preziral bolj kot kakoli drugega, seveda ni dopustil, da »gre markiza ob petih ven«, vendar je že na začetku svoje poti »leta 1960« zapisal, kako se v imenu kakršnegakoli postulata, norme ali mode ne bo odrekel pravici, da napiše: »Zjutraj sem naletel na človeške sledi v pesku« (H. P., str. 57). Tistim, ki bodo ravnali drugače, je prerokoval, da bodo, če bodo preveč verjeli svojim teorijam, »končali v čenčanju« (H. P., str. 227). Podrejanje teorijam Kiš očitno spravlja v zvezo z ideologijo.

Današnji pisatelj, pogosto ponavlja Kiš, se ne more izgovarjati, da ne pozna tistega, kar se je dogajalo in dogodilo pred njim v poklicu, ki se je zanj opredelil: »Anahronizem v izrazu je v književnosti isto kot pomanjkanje talenta... Umetniški, literarni izraz pa ima tudi svojo razvojno linijo. Ne menjujejo se samo senzibilnosti, ampak tudi sredstva literarnega izraza, njihova tehnika, njihova tehnologija... Danes torej ni mogoče pisati zgodb ali romanov s sredstvi in načinom 18. in 19. stoletja« (A., str. 286–287). Tisto, kar sodobna teorija imenuje *intertekstualnost*, Kiš diskretno označuje kot »sorodnost po izbiri« in »tematsko afiniteto«. V strogo literarnem smislu sta njegova sorodnika predvsem Borges in Nabokov (zdi se nam, da so imeli prav kritiki, ki so zlasti v Franciji označili Kiševo posebno mesto nekje med to dvojico velikanov); mislim, da bi bil pripravljen podpreti Orwellova in Koestlerjeva stališča do politike in zgodovine; v

okviru jugoslovanskih književnosti verjetno največ dolguje Ivu Andriću, saj mu je dal v lastnem jeziku zgled skorajda nedosegljive prosojnosti. (Mogoče ga je do neke mere impresionirala tudi Krleževa volja, da svojega jezika ne podredi ideologiji.)

* * *

Ko Kiš razmišlja o odnosu med romanom in zgodbo (novelo, pripovedko, »povestjo«, »récitom«) in sestavlja svoje romane iz zgodb ter širi posamezne zgodbe do razsežnosti romana (npr. *Enciklopedijo mrtvih* v istoimenski knjigi ali v istem delu *Knjigo kraljev in norcev*), seveda s tem zavrača dolžino ali kvantiteto kot merilo delitve. Blizu mu je Ejhenbaumova formula, po kateri je novela »naloge za postavljanje enačbe z eno neznanko«, roman pa »celoten sistem enačb z več neznankami«, vendar se tudi te formule ne drži: v posameznih njegovih zgodbah je vrsta neznanih oseb, stvari, rešitev, se pravi vprašanj. Omenjeno formulo je dopolnil z Gidovo, biološko, po kateri je novelo »mogoče prebrati v eni sapi«.

Že v *Zgodnjih mukah* se je opredelil za tematsko knjigo zgodb. V zvezi z *Grobnico* za Borisa Davidoviča je omenil primere Rdeče konjenice Isaka Bablja (ki jo založniki včasih označujejo tudi kot roman), Sartrov Zid in Iznanstvo in kraljestvo A. Camusa, vse to nasproti Haškovi ideji o »zgodbah iz obeh žepov«. Parafraze, po kateri se pripovedovalci rodijo, romanopisci pa postanejo, torej ni mogoče uporabiti za Kiša.

Enciklopedija mrtvih, negotova glede žanra, ki ga sugerira naslov, je zamišljena zelo rigorozno. Tako kot *Grobnica* in *Zgodnje muke* je poenotena že s samo temo (ali s *sižejem*, ne vem, kako bi bilo treba to imenovati v Kiševem primeru): »Vse zgodbe v tej knjigi so bolj ali manj v znamenju ene teme, ki bi zanjo lahko rekel, da je metafizična; od epa o Gilgamešu naprej je vprašanje smrti ena od obsesivnih tem literature. Ko beseda divan ne bi terjala svetlejših barv in vedrejših tonov, bi ta zbirka lahko imela podnaslov 'Zahodno-vzhodni divan', z jasnim ironičnim in parodičnim kontekstom« (E. M., str. 215).

V knjigi je devet zgodb (pravzaprav deset, če *Post scriptum* razumemo prav tako kot zgodbo o teh zgodbah, tako da bi bilo tu število spet zaokroženo in simetrično), devet poglavij skupne zgodovine, bi lahko rekli, če bi parafrazirali *Grobnico*, *fragmenti* (kakor 67 fragmentov v Peščeni uri) ene same usode: Simon čudodelnik, Posmrtna počastitev, Enciklopedija mrtvih, Legenda o spavačih, Ogledalo neznanega, Zgodba o mojstru in učencu, Slavno je umreti za domovino, Knjiga kraljev in norcev, Rdeče znamke z Leninovo podobo in že omenjeni *Post scriptum*.

Bilo je mogoče pričakovati, da bo Kiš napisal to in takšno knjigo: smrt je tista tema, s katero se ukvarja že od začetka. V *Vrtu*, pepelu deček noče spati, ker se boji, da ga bo spanec zagrmil »z zvitem črne svile« (V. P., str. 30), verjame, da je mogoče s številkami in štetjem odgnati smrtno senco, ki se je spustila na materin obraz (takrat je znal šteti samo do 200, zato je potem še dvakrat ali trikrat spet začel od kraja: še zmerom mi ni uspelo razvozlati tega, morebiti kabalističnega odnosa do števil, ki ga tu mimogrede omenjam). Enciklopedije in besednjaki so obsedenost in radost pisateljeve zrele dobe: »Moj ideal je bila in dc dandanašnjega dne ostaja knjiga, ki jo bo mogoče brati razen kot knjigo, pri prvem branju,

tudi kot enciklopedijo (Baudelairovo najljubše berilo, in to ne samo njegovo), kar pomeni: v hitrem, vrtočnem menjavanju pojmov, po zakonih naključja in abecednega (ali kakega drugega) zaporedja, kjer so drugo za drugim natisnjena imena slavnih ljudi in njihova življenja zreducirana na mero nujnosti, življenja pesnikov, raziskovalcev, politikov, revolucionarjev, zdravnikov, astronomov itd., božansko premešana z imeni rastlin in njihovo latinsko nomenklaturu, z imeni puščav in pušč, z imeni antičnih bogov, z imeni pokrajin, z imeni mest, s prozo sveta. Uvesti med njimi analogijo, najti zakone skladnosti« (H. P., str. 188).

To seveda ni edina geneza *Enciklopedije mrtvih*. Železniški Vozni red, ki ga je napisal pisateljev oče leta 1939 in o katerem večkrat teče beseda v *Vrtu*, *pepelu*, *Peščeni uri* in drugod, je prav tako sestavljena po določeni enciklopedični shemi. Vrstni red 67. fragmenta v *Peščeni uri* je vse prej kot poljuben. Na koncu *Mansarde* je svojevrsten »spisek stanovalcev« z natančnimi rojstnimi letnicami, spolom, poklicem, označbo nadstropij, v katerih ti ljudje bivajo, in z opombo: »poizvedeti pri hišnici o vsakem posebej« (M., str. 112).

Kiš je torej končno moral napisati to in takšno *Enciklopedijo*. Poleg drugega je to tudi nova fraza »objektivizacije«, kakršno je terjal njegov način (načini) pisanja od samega začetka, prav tako pa so jo napovedovali prelomi in spremembe, ki so zaznamovali posamezna dela, pa presledki med deli. Treba je bilo narediti nekaj popolnoma drugačnega od Tibetanske knjige mrtvih, Kabale, Življenja svetnikov in drugih podobnih »ezoteričnih stvaritev, v katerih lahko uživajo samo puščavniki, rabini in menihi« (E. M., str. 50), izdelati register, ki ga je moč uporabiti kot »zakladnico spomina, edinstven dokaz vstajenja od mrtvih« (E. M., str. 52), vnesti v ta in takšen register vse zamisljive in stvarne podatke o osebah, ki ne dobijo prostora v drugih, običajnih enciklopedijah. S takšnim postopkom, obsežnim in drobnjakarskim hkrati, faktografskim in okultnim, se tekst osvobodi inventarja tradicionalnega romana, »celotnosti efemernih dogodkov« (E. M., str. 69), protokolov realističnih opisov in označb. Na prav poseben način smo soočeni s ... fantastiko: Simon čudodelnik se na koncu istoimenske zgodbe (stkanje iz variant starodavne gnostične legende) dvigne v nebo in skorajda izgine na njem, potem pa strmoglavi z nebesnih višin pred očmi zbora, ki je poslušal njegovo heretično pridigo proti hierarhiji.

Je to še tisti Kiš, ki si ni hotel »izmišljati«? Po rokopisu ga v vsakem primeru prepoznamo. In ne samo po tem. Sicer pa fantastični elementi tu niso ne najbolj pomembni ne najbolj prisotni. Tekst ohranja in izpopolnjuje vse temeljne lastnosti pisatelja *Vrta*, *pepela*, *Peščene ure*, *Grobnice*, predvsem uporabo dokumenta, tako avtentičnega kot apokrifnega, značilen odnos med *faktom* in *fikcijo*, med ironijo in lirizmom, med esejem in zgodbo. Biblijska zbranost v jeziku in pisanju (bolje rečeno: v odnosu do jezika in pisanja) je tu izpeljana do popolnosti (npr. v Legendi o spavačih, rekonstruirani po krščanskih, talmudskih in koranskih izročilih); *potuhnjeno delovanje biografije* je moč občutiti v vsakem poglavju (posebej v zgodbi Rdeče znamke z Leninovo podobo); razbijanje banalnosti znanega, skoraj trivialnega sižerja (Slavno je umreti za domovino) pisatelj doseže še z novo *zastranitvijo*; spretni in diskretni umiki pripovedovalca, ki noče biti *vseveden*, a hkrati ne more povsem izginiti, se izmikajo pogledu s prostim očesom; distanca od tega, kar se pripoveduje in kar poteka pred našimi očmi; ravnovesje

fragmentov in celote, pripovedi in romana (»samo načelo ekonomičnosti onemogoča tej povesti«, piše v *Knjigi kraljev in norcev*, »ki je samo parabola o zlu, da se ne razvije do čudežnih razsežnosti romana«, E. M., str. 181).

Od zgodbe do zgodbe Kiš variira več različnih tehnik in stilizacij, podobno kot je to počel od knjige do knjige; pri tem se izmika nevarnosti, da bi »pastichiral« sam sebe, hkrati pa ves čas upošteva integriteto dela. Posamezne zgodbe bi se lahko brez težav končale v nekaterih prejšnjih knjigah, npr. Rdeče znamke in Posmrtna počastitve v *Grobnico*, Ogledalo neznanega v *Zgodnje muke*, Zgodba o mojstru in učencu morda v *Uro anatomije* itd. Nekatere od njih bi bilo mogoče razviti v poseben roman, npr. samo *Enciklopedijo mrtvih* ali *Knjigo kraljev in norcev*, fantastično in dokumentarno transkripcijo Protokola sionskih modrecev, esejistično parabolo o zlohotnem vplivu določenih knjig, o njihovem odnosu do totalitarizma.

Na koncu je, kot smo že omenili, uvrščen Post scriptum, nekakšen sklep ali epilog, ki v bistvu postane ključno in sklepno poglavje: vse pripovedi združuje v celoto, v skupni katalog smrti, ki je uokvirjen s samo *Enciklopedijo smrti*, se pravi s poetiko, ki jo ta zgodba ima v sebi in jo napoveduje. Celota Kiševega dela (izdaja zbranih Del to potrjuje) je izjemno kompaktna in homogena.

K preglednosti in transparentnosti te zadnje knjige prispevajo svoje seveda tudi literarna kvaliteta vsake posamezne opazke in opombe v njej, skrajno skrbna in negovana literarnost, odličnost izraza, ki tako rekoč nima primere, in to ne samo v jeziku, ki ga uporablja Kiš. V tem pogledu se mi zdi lekcija Kiševe proze ena najbolj posebnih tako v naši književnosti kot v književnostih, do katerih njegova dela vse bolj prodirajo v prevodih (v Franciji Gallimard npr. pripravlja izdajo pete Kiševe knjige).

Temu pisatelju je uspelo odvreči primesi raznih »diskurzov« (kljub vsemu uporabljam to modno besedo), ki nas preplavljajo na vsakem koraku, svojevrsten populizem, ki se mu že desetletja izmikajo najboljši pisatelji, regionalizem, ki težko prebija meje (in slavo) lastne domovine, površnost in jalovost žurnalistične proze, ki je postala nadomestek za pravo literaturo, lažni sijaj intelektualizma, s katerim nekateri prikrivajo duhovno revščino in provincialnost, ozkosti in izključnosti angažmaja, ki puščajo neizbrisne sledi v jeziku in pisavi.

Nietzschejev Zaratustra je iskal človeka, ki »govori čisto«. Takšen je pisatelj *Enciklopedije mrtvih*. Njegovo pisanje je že samo po sebi izziv povprečnosti in grobsti, duhu konformizma in literarnemu šarlatanstvu.

Postscriptum

Skozi celotni esej smo se soočali s *potuhnjenim delovanjem* Kiševe biografije, ki zaradi tega bralcu ne bi smela ostati docela neznana. Ker sem se že od začetka odločil, da bom svobodno uporabljal citate, (na to nas napeljuje že avtor), bom na koncu priložil še pisateljev *Izpisek iz rojstne knjige*, ki je bil prvič objavljen leta 1983 v novi izdaji *Mansarde* (str. 117—119 v Delih; naj mimogrede omenimo še to, da zbrana Dela nimajo številke posameznih zvezkov, bržkone zato, ker se številke in vrstni red nikakor ne bi ujemali).

IZPISEK IZ ROJSTNE KNJIGE

»Moj oče je ugledal luč sveta v zahodni Madžarski, trgovsko akademijo pa je končal v rojstnem mestu nekega gospoda Viraga, ki je pozneje po milosti gospoda Joycea postal slavni Leopold Bloom. Mislim, da sta razmeroma liberalna politika Franca Jožefa II. in tudi želja po integraciji pripeljali do tega, da je svojemu še mladoletnemu sinu madžariziral priimek; številne podrobnosti iz družinske kronike pa bodo ostale za zmerom nepojasnjene: leta 1944 so mojega očeta in tudi vse naše sorodnike odpeljali v Auschwitz, od koder se skoraj nihče od njih ni več vrnil.

Med mojimi predniki z materine strani je bil tudi legendarni črnogorski junak, ki se je naučil pisati v svojem petdesetem letu in je slavi svojega meča tako dodal še slavo peresa; pa tudi »amazonka«, ki je iz maščevanja odsekala glavo turškemu nasilniku. Etnografska redkost, ki jo zastopam, bo torej z mano izumrla.

V mojem četrtem letu (1939), v času, ko so na Madžarskem uvajali protizidovske zakone, so me starši pri krstu v Uspenski cerkvi v Novem Sadu vpisali v pravoslavno vero, kar mi je rešilo življenje. Do trinajstega leta sem živel na Madžarskem v očetovem rojstnem kraju, kamor smo pobegnili leta 1942 po novosadskem pokolu. Delal sem kot hlapec pri bogatih kmetih, v šoli pa sem poslušal katekizem in katoliško biblijsko eksegezo. »Vzнемirljiva različnost«, to, čemur pravi Freud *Heimlichkeit*, je bila moja osnovna literarna in metafizična spodbuda; v svojem devetem letu sem napisal prvi pesmi, v madžarščini; ena je govorila o lakoti, druga je bila ljubezenska pesem *par excellence*.

Od svoje matere sem podedoval nagnjenje do pripovedne mešanice dejstev in legend, od svojega očeta pa patetiko in ironijo. Za moj odnos do književnosti ni brez pomena dejstvo, da je bil moj oče pisec mednarodnega voznega reda: to je prava kozmopolitska in literarna dediščina.

Moja mati je prebirala romane do svojega dvajsetega leta, ko je spoznala, ne brez obžalovanja, da so romani »izmišljotina«, in jih je zavrgla za zmerom. Ta njen odpor do »praznih izmišljotin« je latentno navzoč tudi v meni.

Leta 1947 so nas s posredovanjem Rdečega križa repatriirali na Cetinje, kjer je živel moj ujec, znan zgodovinar, Njegošev biograf in komentator. Takoj po prihodu sem delal izpit za likovno šolo. V izpitni komisiji sta bila Petar Lubarda in Milo Milunović. Voltairov doprni kip, ki smo ga risali — mavčni odlitek Houdonovega portretnega kipa — me je spominjal na staro Nemko, ki sem jo poznal v Novem Sadu; tako sem ga tudi narisal. Vseeno sem bil sprejet, najbrž zaradi drugih svojih izdelkov. Moral bi počakati leto, dve, tako da bi pridobil potrebno gimnazijsko izobrazbo. Odločil sem se, da v tem času vseeno opravi maturo.

Dve leti sem se učil violino v glasbeni šoli, kjer me je poučeval Simonuti starejši, ki smo mu pravili Paganini, ne samo zaradi videza, ampak tudi zato, ker je oboževal tremole. Prav ko sem prišel do drugega mesta, se je glasbena šola preselila v Kotor. Še naprej sem igral, vendar brez not, cigansko glasbo in madžarske romance, na šolskih plesih pa tango in angleške valčke.

V gimnaziji sem še naprej pisal pesmi in prevajal madžarske, ruske in francoske pesnike, predvsem kot slogovno in jezikovno vajo: pripravljaj sem se za pesnika in študiral literarno obrt. Ruščino so nam predavali beli častniki, emigranti iz dvajsetih let, ki so zamenjavali odsotne profesorje in z nič manjšimi kvalifikacijami poučevali predmete, kot so matematika, fizika, kemija, francoščina, latinščina.

Po maturi sem se vpisal na beograjsko univerzo, kjer sem diplomiral kot prvi študent na novo ustanovljeni katedri za primerjalno književnost.

Kot lektor za srbohrvaški jezik in književnost sem delal v Strasbourgu, Bordeauxu in Lillu. Zadnja leta živim v Parizu, v desetem arrondissementu in ne morem zaradi nostalgije; ko se prebudim, včasih ne vem, kje sem: slišim, kako se naši rojaki kličejo med sabo, iz avtomobilov, parkiranih pod mojim oknom, pa iz kasetofonov buči harmonika. (1983)«

18 strani tega teksta (natipkanih na pisalnem stroju) sem končal 18. IX. orwellovskega 1984. leta ob štirih. Tekst je bil pravzaprav nekoliko daljši, vendar sem ga skrajšal zaradi skladnosti z datumom in uro (ali zaradi praznovernosti?): dolgo sem bil prepričan, da je mogoče odkriti globljo zvezo med simetrijo števil (*fragmentov*) pri Kišu in njegovem razumevanju forme.

V vsakem primeru je mogoče z odnosom do števil razložiti, zakaj sem s pedantnostjo srednjeevropskega profesorja, ki se ji sicer pogosto posmehujem, navajal v oklepajih vse reference, strani, zvezke, leta izdaje in podobno.

Iz rokopisov prevedel Jaša Zlobec