

Јован ДЕЛИЋ*

ДАНИЛО КИШ И АНТОАН ДЕ СЕНТ-ЕГЗИПЕРИ

Сажетак: У раду се подсећа да је Данило Киш бирао Сент-Егзиперија у своје традицијско сазвјежђе, одређује се методолошка позиција истраживања поетике традиције и интертекстуалних и интермедијалних веза, анализирају се Кишова пјесма „Ружа: Saint-Exupery” и двије приче из *Раних јага* да би се успоставио однос према *Малом ириницу* који је у подтексту Кишове пјесме.

Кључне ријечи: *традиција, интертекстуалност, интермедијалност, мотив руже, понављање, набрајање, анафора, епифора, поениа, фиџура дјечака, дјечја ирсективна, лирска проза, парабола*

0.

Данило Киш је био компаратиста по образовању, па и по разумијевању књижевности. Он је први дипломирани студент на обновљеној Катедри за општу књижевност и теорију књижевности у Београду, Катедри коју је својевремено водио Богдан Поповић, а обновио је Војислав М. Ђурић. Киш је био поносан на своје београдско образовање и на Катедру на којој је дипломирао први послѣ Другог свјетског рата. То су све чињенице које обавезују када говоримо о његовој прози: она би се, према нашем осјећању, морала проучавати у широком компаративном контексту.

Поновићемо оно што смо већ давно рекли о Данилу Кишу, а што има везе са његовим образовањем и сензибилитетом: Данило Киш је био бодлеровска природа; писац врло изграђене поетичке самосвијести, односно личне поетике; човјек озбиљног књижевноисторијског и књижевнотеоријског образовања који је цијелог живота показивао интересовање за поетичку мисао.

* Проф. др Јован Делић, Филолошки факултет, Универзитет у Београду

Зато смо своју прву књигу о Кишу посветили његовим књижевним погледима, односно његовој експлицитној теоријској поезици (ДЕЛИЋ 1995). То нам се данас показује необично важним.

Наше данашње излагање — иако је сасвим ново — утемељено је на тој првој књизи, односно на поглављу о Кишовом схватању традиције.

Другу књигу смо посветили Кишовој прози, односно појединачним књижевним дјелима, њиховој интерпретацији и вредновању (ДЕЛИЋ 1997). Тиме смо апсолвирали раван интерпретације појединачног књижевног дјела.

Наша даља истраживања ишла су у смјеру поетичких уопштавања. Требало је ове двије књиге некако засводити; кренути од појединачног ка општем. Тако је настао један недовршени рукопис под радним насловом *Сажетја ѿоеѿика сажимања*, на чијем завршетку радимо.

Настојимо да — што је сажетије могућно — укрстимо налазе из претходних двију књига и да дођемо до тенденција и доминанти Кишове прозе; до неких њених законитости како на тематском плану, тако и на плану умјетничких поступака. Та *Сажетја ѿоеѿика сажимања* требало је да буде својеврстан „закључак” и синтеза претходних двију књига и увод у други, углавном компаративни план истраживања.

Да би се нешто компаративно истраживало, мора се знати шта се (ко) са чим (са ким) и на основу чега пореди: морају бити јасна и освијетљена оба члана поређења као и оно на основу чега се пореде — *tertium comparationis* — без икаквих лажи, мистификација, задњих или предњих намјера, савршено јасно, српским језиком казано, да може и прост слушати, и писмен читати, а обојица разумјети, како је то од себе и од других захтијевао наш недостижни узор Вук Стеф. Караџић.

Наше бављење Кишом пада у један ужасно загађен контекст. То загађење почело је полемиком око *Гробнице за Бориса Давидовича*, а настављено је разарањем Југославије, југословенског, српскохрватског, па онда и српског културног простора и језика.

Бавећи се књижевном науком, стекли смо нека лијепа књижевна и научна признања, и страховито много непријатеља на разним нивоима и разних моћи. Награде нас нијесу узнијеле нити су нас непријатељи испрепадали. Остајемо Вуков сљедбеник у увјерењу да треба радити и пјевати једнако, па се тако најплеменитије осветити својим непријатељима и тако их све понизити; радити чиста срца и с пуним поштовањем онога о коме пишемо и шта истражујемо.

1.

Компаративна истраживања пате од једне велике опасности — од произвољности поређења. Толико су пута довођени у везу дјела и појаве без икакве унутарње сродности.

Друга опасност долази од некритичке примјене „теорије утицаја”: са свим спорадична сличност између двојице писаца проглашавана је као траг несумњивога утицаја старијег на млађег.

Постоје, међутим, компаративистичка истраживачка усмјерења која не допуштају произвољност или је своде на занемарљиву мјеру. Овдје ћемо се ослонити на два таква усмјерења, односно на двије методолошке оријентације које гарантују висок степен поузданости.

Прва је *поеџика ѿрадиџије*, а друга — *инѿерѿекѿтуална исѿраживања*. У објема смо се већ огледали радећи на поетици Данила Киша и на поезији и поетици Ивана В. Лалића.

Поеџика ѿрадиџије почива на већ доста старом Елиотовом концепту традиције који је у своје вријеме био од превратничког значаја. Киш је озбиљно радио на својој традицији и на више мјеста, доста конзистентно, изложио свој концепт традиције. Тај концепт смо већ описали у књизи *Књижевни ѿѿлеѿи Данила Киша*. Томе немамо ништа да додамо; увјерени смо да је тај посао чисто и добро урађен. Ту је постављен методолошки темељ наших компаративних истраживања Кишове прозе и поетике.

Традиција је за Киша наднационална и вриједносна категорија. Традиција није дата ни задата. Она се усваја и осваја. Њу не добијамо с мајчиним млијеком, већ духовним стасавањем и зрењем; оријентацијом међу вриједностима, избором и усвајањем. Традиција припада свјетској књижевности, рачунајући ту и српску и хрватску књижевност.

Ниједно име из Црне Горе Данило Киш није укључио у свој избор из традиције; у своје традицијско сазвјежђе.

Али зато јесте *Библију*, *Еѿ о Гилѿамешу*, велике античке писце и философе, па писце из француске, шпанске, италијанске, руске, енглеске, америчке, мађарске, скандинавске, пољске и јудејске књижевности. Из хрватске књижевности изабрао је Крлежу; из српске: Андрића, Црњанског, Исидору Секулић, а ту је и сликар, архитекта и теоретичар, вођа Медијале — Леонид Шејка, поријеклом Украјинац, али Београђанин.

Ту произвољности и случајности нема. Све је јасно набројано и поредано по имену и презимену.

Треба, дакле, *само* описати и истражити Кишове релације према изабраним писцима.

И то не само утврдити сличности и сродности, већ и разлике; инсистирати на диференцијалном осјећању, водећи рачуна да се не западне у критички редуccionизам, на шта је све Киш, као искусан компаратиста, упозоравао. То је огроман посао који тешко да ћемо у цјело-сти остварити.

Киш је писац који је много знао, много читао на више језика и много цитирао, и то од своје прве књиге. Цитатност је једна од тенденција његове прозе. Зато су истраживања интертекстуалних релација методолошка позиција за коју вјерујемо да је примјерена Кишовој прози. Уз то — не трпи произвољност. Високо је поуздана и провјерљива.

Цитате и алузије је могућно пронаћи, а онда успоставити релације међу текстовима и писцима. Остало је ствар знања, умјетности интерпретације и, увијек, чистих или прљавих руку, односно срца.

2.

У своје изабрано традицијско сазвјежђе имена Данило Киш је ставио и име француског писца Сент-Егзиперија, кога је прославила чувена књига поетске прозе — кратки поетски роман *Мали њринци*, једна од најзначајнијих и највећих књига икада написаних „за децу и осетљиве” (СЕНТ-ЕГЗИПЕРИ 1981, 5).

Избор писца који није пресудно утицао на развој романа у контексту свјетске књижевности, који нема ни нарочито висок опус, несумњиво показује особиту Кишову везаност за књигу *Мали њринци* и за необичну, дуго нерасвијетљену судбину, односно загонетну смрт — Киш би, вјероватно, радије рекао *несћанак* — овога ратног пилота. Њега је, наиме, пратила легенда да је нестао негдје у тајанственим струјама неба или да је чак — у складу са својом прозом и својим јунаком Малим принцом — атерирао можда на неку другу планету.

Киш је такође написао једну књигу прозе сродну *Малом њринцу*, али је, дојати се, није довољно цијенио: сматрао је *Ране јаге* најједноставнијом књигом у својој породичној трилогији коју је звао и *Породични циркус*. Ријеч је, дакле, о приповједачком вијенцу *Рани јаги*, чврсто уланчаних и уплетених приповиједака око дјечака Андреаса Сама Андија. Ми о тој књизи мислимо веома високо, с увјерењем да ће се читати докле је дјеце и осјетљивих.

Ово наше увјерење потврђује и утврђује рецепција *Раних јага* у свијету, посебно у Кореји и Јапану: тамо су преводи ове књиге доживјели лијеп успјех. А Корејци и Јапанци не читају Данила Киша из било ка-

квих навијачких побуда, већ зато што и тамо има осјетљивих људи, и што су *Рани јаги* велика мала књига, баш као и *Мали њринци*.

Када Данило Киш, који је поезију писао мало и ријетко, испјева о неком пјесму у шеснаест строфа и педесет и четири стиха, онда је то несумњив податак о присној и дубокој књижевној вези. Пјесму „Ружа: Saint-Exupery” написао је 1966. године, годину дана по објављивању романа *Башиџа, њејео*, када је радио на објављивању *Раних јага*, чији је добар дио већ био написан прије *Башиџе, њејела*. Доиста је најприродније да је Сент-Егзипери био Кишу најближи када се наш писац и сам бавио фигуром дјечака и када је повремено преузимао инфантилну перспективу у приповиједању, односно сагледавао свијет очима дјечака. Не знам другога писца у чију славу је Данило Киш испјевао пјесму, а о Сент-Егзиперију јесте, и то лијепу и дугу пјесму (КИШ 1992: 31–32). То је изузетност; то је врхунско издвајање некога писца. Знао је Киш да има и бољих и већих писаца, али му је ријетко ко био тако близак срцу као Сент-Егзипери.

3.

Пјесма „Ружа: Saint-Exupery” испјевана је у слободном стиху, састављена од педесет четири стиха различите дужине, распоређених у шеснаест строфоида различитог броја слогова — између два и пет.

Основни мотив и кључна ријеч у пјесми је у наслову — *ружа* — а други дио наслова је презиме писца у оригиналу — *Saint-Exupery*. Ово име се више у пјесми не помиње, док је ријеч *ружа* убједљиво најфреквентнија и јавља се на најповлашћенијим мјестима у пјесми и стиху: у наслову, као прва и посљедња ријеч у пјесми, на почецима и на крајевима стихова. Ружа је носилац и доминантних стилских средстава.

Тридесет осам пута се лексема *ружа* јавља на почецима стихова. То ће рећи да је анафора доминантно стилско средство које је постало начело структурирања пјесме. Дванаест пута се ова иста лексема — *ружа* — јавља на крајевима стихова, као епифора. Једанпут се јавља и на другој позицији у стиху, што ће рећи да се ова доминантна лексема и доминантна метафора у пјесми понавља педесет и један пут, а то ће рећи да су понављања и лирски паралелизми доминантни стилски поступци.

Оволиким понављањем лексеме *ружа* и замјеном пишчевог Сент-Егзиперијевог имена сугерише се да би ружа морала бити изузетно значајан цвијет и мотив у Сент-Егзиперијевој прози јер је доведена са њим у најтјешњу метонимијску и метафоричку везу, понављањем више пута потврђену и овјерену. Ружа је замијенила пишчево име и изједначи-

ла се са њиме. То значи да би у подтексту ове Кишове пјесме могао бити Сент-Егзиперијев *Мали ѝрини*, те бисмо се морали позабавити овим романом, с посебним освртом на статус руже у њему.

Али пјесма је и својеврстан каталог, својеврсно набрајање метафора, што је иначе омиљен Кишов стилски поступак. Набрајање као стилски поступак Киш везује за Раблеа, односно за барокно наслеђе, подвлачећи да је управо он од Раблеа тај поступак и преузео.

Метафоре су разноврсне, али су све у вези са писцем Сент-Егзиперијем и његовом судбином: Он је био ратни војни пилот, рањаван, који је летио над пустињом и у једној од својих акција је нестао. О њему се, како рекосмо, плела легенда — да је нестао у космосу, међу звијездама.

Ружа је метафора која замјењује Сент-Егзиперија, пјесника и маштара. Отуда низ метафора, грађених по принципу једначине, сугестивно говори о Сент-Егзиперију као писцу и човјеку:

ружа са срцем дечака
ружа човек

ружа — сањалица
ружа — песник
ружа — птица
(...)

ружа из сна
поноћна ружа
(...)

ружа коју је пронашао један дечак
у свом срцу
(...) ружа нацртана руком дечака
(...)

зрела ружа
(...)

ружа — вртешка у ружи задиханог детета
ружа поникла у глави Henri Rousseaua
ружа с песникова гроба
(...)

Наведеним метафорама сугерише се усмјереност Сент-Егзиперија на дјечји свијет и стално живо присуство дјетета у срцу овога писца.

Друго, наглашава се пишчева маштовитост и склоност ка сновидовном и надреалном и слуги се пишчева смрт, односно уводи се мотив гроба. Такође се, сликом зреле руже, истиче и пишчева зрелост. Та слика, видјећемо, има и наглашено пуно значење у Кишовој прози — једна је од најупечатљивијих слика у *Раним јадима*.

Сент-Егзипери је као писац био човјек космичких простора, а као пилоту — небо му је било радно мјесто. Отуда и астрална метафоризација руже:

Ружа поникла међ звездама
 ружа голфских струја неба
 ружа са месеца
 (...)

 ружа купана месечином.

Простори пјесме су небески и астрални. Ружа је небески, звјездани цвијет: цвијет голфских струја неба и „са месеца”. Пишчев загонетни митизовани крај — нестанак међу звијездама — сугерише се стиховима:

Ружа ветром однесена
 међ звезде одбегла ружа.

Тако је затворен астрални круг: *ружа поникла међ звездама* на крају је *међ звезде одбегла*.

Низ метафора грађен је према војничкој служби и ратним околностима, с несумњивим упућивањем на трагични крај — на рањавање, погибију, смрт:

Ружа погођена сачмом усред чела
 (...)

 Изгубљена ружа...

 Ружа мета на војним стрелиштима
 изрешетана ружа
 мушка ружа
 (...)

 ружа заливена оловном кишом
 рањена ружа
 (...)

 ружа рањена птица.

Многе слике асоцирају на боју и грађу авиона, на лет кроз облаке и изнад облака, на бензин, метал, шрафове, што им даје авангардни укус и приближава их футуристичким тековинама:

ружа са месеца
лепа као експлозија челика у ваздуху.

Ружа боје алуминијума
ружа боје оловног неба
ружа боје кишоносног облака гледаног одозго
оловноплава ружа

ружа са латицама од казаљки
ружа са струком од митраљеских цеви
(...)
ружа са мирисом бензина
ружа боје челика
(...)
ружа као руком замахнути пропелер авиона
који се спрема да полети
ружа са прашницима од шрафова.

Фасцинира Кишова способност имагинирања, односно варирања пјесничке слике на тему *ружа*: педесет четири стиха варирају педесет један пут тему, односно метафору руже, и све у присној вези са писцем Сент-Егзиперијем.

Право питање је: зашто и откуд баш *ружа*? То питање ћемо за тренутак оставити по страни, с намјером да му се вратимо када и ако за њега будемо имали аргумената за одговор. Засад је недвосмислено да је ружа у овој пјесми опсесивни мотив и изазов на метафоризацију, односно на низање пјесничких слика. Ваљало би провјерити да ли се мотив руже јавља у другим Кишовим пјесмама и у његовом приповједачком вијенцу „за децу и осетљиве” — у *Раним јадима*.

4.

Скрећемо пажњу на пјесму „Анатомија мириса” (КИШ 1992: 24), према нашем мишљењу — једну од најбољих, а наизглед најједноставнијих Кишових пјесама, која, статистички и уз помоћ Кишу омиљеног поступка набрајања, открива „од чега је начињена / само једна унца парфема /

са звучним именом”. Киш користи поступак рецепта у грађењу пјесме, а онда је очуђује мотивима цијеђења признања и крематоријума, толико карактеристичним за његову прозу и литерарну визију двадесетог вијека. Ваља имати на уму да је пјесма испјевана 1962. године и да већ тада наговјештава Кишову логорску литературу. Руже су се у овој пјесми нашле у необичном и вишезначном контексту. Оне су свирепо уморене жртве жеђу у пустињама; својеврсни изгнаници и мартири. Наводимо пјесму у цјелини:

ево
од чега је начињена
само једна унца парфема
са звучним именом

од 9500 јасминових
цветова из Француске
од осамдесет ружа свирепо уморених
жеђу
у пустињама Марока
од цвета једне врсте перунике
која успева искључиво
на планинама близу Фиренце
где су подигнути чудовишни
крематоријуми и где се
користе сунчане пећи
да се из цветова исцеди
признање

најзад од тридесет и пет фабрички
произведених ароматичних
хемикалија
које се ради равнотеже размештају
час на једну час на другу страну
и држе на окупу душе
свих цветова
пристрасних
и међусобно нетрпељивих.

Из цвијећа се, дакле, под мукама циједи признање — циједи се душа — како је то рађено у логорима XX стољећа широм планете, а о чему Киш пише у *Гробници за Бориса Давидовича*.

Најзад, руже су добиле почасно мјесто у Кишовој аутопоетичкој пјесми „Ћубриште” (КИШ 1992: 34–37), испјеваној на трагу Леонида Шејке, чији се наслов може довести у везу са концептом свијета Леонида Шејке, о чему говоримо на другом мјесту. Њима — ружама — у овој пјесми припада једанаест завршних стихова. И број стихова, и њихов положај у пјесми чини их изузетним у односу на сав други отпад на ђубришту. Поступак раблеовског набрајања, карактеристичан за цијелу пјесму, на крају добија анафору као пратиљу:

Руже
 руже које дивно пристају ђубришту
 као што пристају и песми
 руже које почињу да заудару као људи
 руже на које слећу муве
 руже које су завијале у танке шуштаве
 папире влажне руке продавачица
 руже које су држане у кристалним вазама
 као златне рибе
 руже којима су мењали воду као облоге
 на челу болесника
 руже везане жицама као злочинци
 руже са зглобовима сличним зглобовима
 папкара
 руже са лишћем тако налик на вештачко
 руже због којих сам се пробудио у 3,30
 ноћу како их не бих до сутра заборавио.

Ниједан други отпадак са ђубришта нема ни приближно овај статус у пјесми као што га имају руже. Ријеч је, очито, о Кишовој фасцинацији овим цвијетом.

Ружа је и овдје носилац анафоре: свих једанаест пута је на почетку стиха. Десет стихова је у функцији дескрипције, а у тих десет стихова набројано је седам поређења чији су први члан увијек *руже*. У једанаестом стиху је преокрет и поента: насупрот дескрипцији у претходним стиховима, једанаести је изразито субјективан и изражава необичан доживљај пјесничког субјекта: он се због ружа пробудио прије зоре, у 3 и 30 ноћу, како их до сјутра не би заборавио. То је једини стих у пјесми у којем се јавља прво лице, издваја лични доживљај и уноси наглашено субјективни тон. Али на најзначајнијем мјесту у пјесми — у поен-

ти. Тиме је постало недвосмислено јасно колико су руже Кишова лична фасцинација. „Ђубриште” је, као и пјесма о Сент-Егзиперију, написано 1966. године.

5.

Погледајмо сада *Ране јаге* на чијем је објављивању Киш тих година управо радио. Пођимо за мирисом цвијећа и за ружама.

Осјетљивост на цвијеће, на мирисе и боје, једна је од кључних особина Андреаса Сама у Кишовим *Раним јагима*. У поенти изванредне приче „Ливада” — параболе о времену и побједи над њим — истакнута је дјечакова немоћ пред цвијећем и ливадом:

„Враћао се обалом реке ка селу. Победник над временом, још увек немоћан пред цвећем и ливадом” (КИШ 2001: 58).

Та немоћ „пред цвећем и ливадом” затвара причу параболу и то у тренутку највећег дјечаковог тријумфа и највећег открића — открића прошлости и будућности и побједи над временом — чиме је нарочито истакнута дјечакова осјетљивост на боје и мирисе цвијећа и ливаде.

Ова осјетљивост ће се јавити и у трима приповијеткама у којима је дато лијепо мјесто мотиву руже. Тако руже налазимо већ на почетку *Раних јага*, у другој причи — „Улица дивљих кестенова”. Човјек тражи Улицу дивљих кестенова — Бемову улицу — и трагове куће у којој је становао. Налази другачије стање ствари: куће нема, а сингерица његове мајке — легендарна шиваћа машина уз чији је звук, као уз какву успаванку, дјечак Андреас Сам заспивао — „претварала се у букет ружа”. Остала је њена душа у мирису ружа као једини позитивни симбол на крају приче. Руже су, зацијело, метафорична замјена за шиваћу машину, а преко те машине — метонимијски — постају и веза с мајком и њеном душом; са успављујућим звуцима дјетињства, неодвојивим од мајке (КИШ 2001: 16).

У причи „Серенада за Ану” неко је, до ушију заљубљен у Андијеву сестру Ану, пјевао под њеним прозором и у прозору оставио цвијеће:

„Ујутро смо нашли у прозору гранчицу јабуковог цвета, сличну сребрној круни, и две-три раздуктале црвене руже” (КИШ 2001: 35).

Епитет *раздуктале* открива афективни Андијев однос према ружама, а Анди је у овој причи фокализатор и наратор у првом лицу.

Штавише, дјечак ће по боји и мирису са лакоћом препознати цвијеће из баште своје учитељице, госпође Риго, јер јој је он — Анди — везивао руже и подсијецао јоргован. Он ће препознати Аниног удварача

по цвијећу и траговима у башти: био је то господин Фукс млађи, обућар, крадом заљубљен у Ану.

Још снажнији доживљај ружа — сликовни и мирисни — налазимо у причи „Док му бишту косу”. Пошто би очистио кокошињац своје учитељице, госпође Риго, Анди је кокошји измет просипао у ружичњак, гдје га је дочекивао раскош већ доцвалих ружа:

„Јесен је, руже се већ круне. Беле се попадале латице на сувом лишћу. Једна јарко црвена ружа букти као сунце на заласку. Њен мирис му за тренутак запахне ноздрве и дечак је додирне носом. Ружа се намах распада. Ваздух замирише на сушену алеву паприку” (КИШ 2001: 60).

Ружа је толико привлачна да јој дјечак није одолио, већ ју је — интензивно је помирисавши — додирнуо носом, од чега се она, већ оцвала и призрала, сасвим распала, ширећи мирис на сушену алеву папаруку.

Овдје се ваља присјетити синтагме, односно стиха *зрела ружа* из пјесме „Ружа: Saint-Exupery”. Она долази из Кишовог чулног и списатељског искуства и носи значење распрскавања, нестајања: зрелост и смрт су у близини. *Зрела ружа* — и својом привлачношћу и неоодољивим распадањем — сасвим складно стоји уз Сент-Егзиперија. Та слика зреле, јаркоцрвене руже, која букти као сунце на заласку, та зрела ружа с мирисом алеве паприке, која се круни при најблажем додиру носа, остаће трајна Кишова фасцинација и васкрснуће из дјетињег доживљаја и у *Раним јадима*, и у пјесми „Ружа: Saint-Exupery”.

У истој причи слика руже се и даље развија, постајући симбол вриједности. Огладњелом и уморном Андију биће постављена вечера у кућињи, а он не може од стида да једе, јер га посматрају укућани учитељице Риго, већ пожудно гледа у једну наранџу. Та наранџа ће у очима гладног, срамежљивог дјечака личити на ружу:

„Зажмури — наранџа личи на ружу” (КИШ 2001: 61).

Наранџа, прво, личи на ружу, па онда на сунце на заласку са којим је ружа, поређењем, већ раније изједначена. Тако се формира вриједносни и визуелни троугао: буктећа ружа, наранџа, сунце на заласку.

Када се врати кући, док му бишту косу, дјечак ће заспати са сликом руже у очима и њеним мирисом на алеву паприку:

„Осећа само мирис своје куће и свог јастука и долази му у свест она црвена ружа што се распала у ружичњаку. Та му ружа за тренутак блесне у свести таквом силином да, стиснувши очи као од јаке светлости, може да осети њен мирис — мирис алеве паприке.

„И то је последње што може још може јасно да разабере. Тај изненадни мирис и сјај. Тај румени блесак.

„Капци му се затварају, а сан, попут несвестице, нагло га уљуљкује” (КИШ 2001: 61).

Ружа из ружичњака госпође Риго преселила се у дјечаков ментални свијет; у простор „међу јавом и мед’ сном” — у поезију.

Подсјетићемо да је једна ружа — слика Кишовог пријатеља Радомира Рељића — имала почасно мјесто у Кишовом интимном простору; тек да се зна да је ружа и као цвијет, и као слика, и као приповиједни, односно пјеснички мотив, била Кишова животна фасцинација.

Колика је вриједност руже у Андреасовом свијету видјеће се у оном дијелу приче „Из баршунастог албума” у којем је ријеч о мајчином плетиву. То је мала параболоа о умјетнику и умјетности; претеча познате Кишове „Приче о мајстору и ученику” (КИШ 1983, II: 127–137).

Да би се заштитила од безобзирних подражавалаца, мајка је у своје плетиво, на скривеном мјесту, уплела свој тајни знак и ауторски печат — „неку тајанствену шару, мистичну ружу надахнућа и печат мајстора” (КИШ 2001: 85).

Мотив руже се, дакле, градацијски развија и варира све до мистичне руже надахнућа и печата мајстора — све док не добије и метапоетску функцију.

6.

Посвета у Кишовим *Раним јадима* је један преведен, а самим тим и благо поетизован стих надреалистичког пјесника Макса Жакоба: „За децу и осетљиве”, дакле — за одабрану публику; за својеврсну елиту осјетљивих; за елиту „наивних” који то желе да остану. Осјетљивост је онај риједак квалитет, онај заједнички садржилац који спаја дјецу и одрасле.

Посвета у Сент-Егзиперијевом *Малом ѝринцу* је читава једна прича о дјец и Леону Верту, Сент-Егзиперијевом пријатељу коме је књига посвећена. Почиње обраћањем дјец и извињењем што је књига посвећена одраслој особи:

„Децо, опростите ми што сам ову књигу посветио одраслој особи” (СЕНТ-ЕГЗИПЕРИ 1981, 5: 5).

Већ у првој реченици посвете успоставља се подјела човјечанства на дјецу и одрасле; подјела која ће бити важна за роман као цјелину. Дјеца су, према Сент-Егзиперију, бољи и најбољи дио човјечанства; одрасли мало шта, а поготово дјецу, добро разумију. Одрасли зато слабо читају и још слабије разумијевају књиге за дјецу. Право је чудо ако се нађе неко, попут Леона Верта, ко те књиге разумије.

Писац затим, као оправдање, наводи три разлога због којих је посветио књигу Леону Верту:

„Имам једно озбиљно оправдање: та одрасла особа је најбољи пријатељ кога имам на свету. Имам и друго оправдање: та одрасла особа у стању је да разуме све, чак и књиге за децу. А имам и треће: та одрасла особа живи у Паризу под окупацијом где се смрзава и гладује. Збиља је треба утешити” (СЕНТ-ЕГЗИПЕРИ 1981, 5: 5).

Прво оправдање је пријатељство, што би требало да дјеца добро разумију. За нас је нарочито значајан други аргумент: пишчев пријатељ је у стању „да разуме све, чак и књиге за децу”. Ово чак испред књига за дјецу показује колико су ријетки прави читаоци књига за дјецу међу одраслима. Трећи аргумент говори о суровом животу у Паризу под окупацијом у току Другог свјетског рата и о потреби да се утјеши човјек који се смрзава њему посвећеном књигом.

И послије ових убједљивих аргумената писац нуди дјечи још један уступак — исправку своје првобитне посвете:

„Ако сва та оправдања нису довољна, радо ћу посветити ову књигу детету које је некада била та одрасла особа. Све одрасле особе су у почетку биле деца. (Али мало њих се тога сећа.) Исправљам, дакле, своју посвету:

ЛЕОНУ ВЕРТУ,

када је био малишан” (СЕНТ-ЕГЗИПЕРИ 1981, 5: 5).

Пажњу привлачи пишчев став у загради: мало је одраслих који се сјећају да су били дјеца. Људи заборављају себе као дијете и самим тим губе способност разумијевања дјеце. Број оних Кишових, и Жакобових, „осетљивих” међу одраслима врло је скроман, мисли Сент-Егзипери.

Има, дакле, блискости у посветама *Раних јага* и *Малога њринца*: оба писца рачунају са дјецом и са одраслима који нијесу заборавили себе као дијете, односно који су сачували своју осјетљивост.

Одмах пада у очи да је *Мали њринц* изразито сажет роман, чак тако и толико да се може сматрати оличењем *њоеџике сажимања*. А поетика сажимања је Кишов знак распознавања, и то не само у трећој, новелистичкој фази, већ и у *Раним јагима*. Поједине приче у *Раним јагима* једва да заузимају страницу текста („Крушке”, „Мачке”). Та тенденција је уочљива у Киша много раније, од самих његових почетака, од пјесме „Биографија” (1955), гдје је читав живот Едуарда Кона сажет у три „строфе” дугог слободног стиха, сасвим блиског прози, на нешто више од по-

ловине једне једине странице (КИШ 1992: 10). Та пјесма је далека претеча новела „Гробница за Бориса Давидовича” и „Енциклопедија мртвих” у којима је сажет „читав живот” — дакле, грађа за роман — у једну новелу. Кишова поетика сажимања је, очевидно, ствар његовога дара колико и приповједачке стратегије и поетичких увјерења.

Већ од прве реченице уочљиво је да је *Мали ѝринци* интермедијално дјело: веома су чести пишчеви цртежи или праве слике, понекад и по двије на малој страници. Ту није ријеч о пукој илустрацији вербалног исказа, већ је ликовни „прилог” саставни дио основног текста романа. Ти ликовни „прилози” су пишчево дјело и не могу изгледати другачије него што изгледају, не могу измијенити мјесто које заузимају, не могу се замијенити нити бити изостављени; потпуно су, дакле, интегрисани у роман и постали су дио наративног текста. Када писац, односно његов приповједач, каже: „Ево, овако је отприлике изгледао тај цртеж”, па га онда нацрта, онда тај цртеж мора бити на томе мјесту и изгледати тако како изгледа. Тај поступак подсјећа помало на поступак стрипа, гдје ликовни и вербални дио текста чине исти текст стрипа.

Цртежи су, дакле, чврсто узглобљени у текст романа и без њих би роман био знатно сиромашнији, скоро немогућ. Ријеч је, дакле, о интермедијалном дјелу у којем су комплементарно искоришћене двије врсте знакова: вербални (графемски, словни) и ликовни (цртежи). Знакови су комплементарни, чврсто уграђени у систем знакова књижевног дјела *Мали ѝринци*.

У том знаку сливености слова (ријечи) и цртежа почиње *Мали ѝринци*: „Једном, кад ми је било шест година, видео сам величанствену слику у некаквој књизи о прашуми која се звала *Истинитије ѝриче*. На њој је био приказан змијски цар како гута неку дивљач. Ево, овако је отприлике изгледао тај цртеж” (СЕНТ-ЕГЗИПЕРИ 1981, 5: 7).

Приповиједање почиње и тече у првом лицу, из перспективе pilota који се авионом у квару сам спустио у пустињу, па се сјећа своје шесте године дјетињства и својих безнадежних и болних неспоразума са одраслима. Слиједи пилотов цртеж змијског цара који се омотао око неке крупне животиње, давећи је, и спрема се да је прогута. Дјечак замишља како би изгледао змијски цар који је нетом застао пошто је прогутао слона, па је нацртао змијског цара „споља” и „изнутра”. И ту почињу његови ситни и крупни неспоразуми са одраслима: одрасли увијек на његовом цртежу виде само шешир, а не оно што је привидом шешира скривено — слона у утроби змијског цара.

Тешко да би се само вербално, а тако очигледно, увјерљиво и хуморно, могао прецизно описати, споља и изнутра, змијски цар који је прогутао слона, а да та вербална слика недвосмислено и неодољиво одрагле читаоце подсјећа на шешир. Цртеж је ту незамјењиви дио текста романа, унутрашњи знак.

Због неспоразума са одраслима дјечак је постао пилот и живио је међу одраслима усамљено, настојећи да им се прилагоди, али његујући према њима нескривену ироничну дистанцу. Привидно озбиљан свијет одраслих почива на плитком рационалистичком и рачунцијском односу према свијету и према другима. Аутентичан човјек, који није заборавао дијете у себи, мора у том свијету живјети усамљено и са маском „озбиљног” човјека.

Пилот је, дакле, интеллигентан унутрашњи приповједач, антирационалистички усмјерен, с изразитом отвореношћу за дјетињство и дјечји свијет, с ироничном дистанцом према свијету одраслих. Све о чему говори или је доживио, или му је био свједок, па као свједок и слушалац укључује у приповиједање глас Малога принца. Он се више неће враћати сјећању на дјетињство, осим што ће повремено споменути цртеже змијског цара „споља” и „изнутра”. Остали дио његовога приповиједања односиће се на сусрет с Малим принцом и на причу о њему. Та прича је испричана дијалогом, описом и кратким коментарима, а један њен дио — о космичким авантурама Малога принца и лутањима по „малим планетама”, астероидима, о паду на Земљу — двоструко је посредован: „извор знака” о сопственим доживљајима је Мали принц, али је његова космичка одисеја испричана гласом пилота приповједача.

И пилот и Мали принц су усамљеници, и то усамљеници космичких размјера. Та усамљеност је неупоредиво већа од усамљености Кишовог Андреаса Сама и чланова његове породице, иако су и Андреас и његови укућани усамљени и готово изопштени. Отуда и њихово презиме *Сам*, што значи усамљен, без икога свога, без помоћи и подршке, у складу са оном сентенцијом коју ће у *Мансарди* Кишов Лаутан ноктима угребати у зид: „Кад дођу суморна времена, остаћеш сам”. А та суморна времена су ратна времена, доба Другог свјетског рата, када је *Мали принц* написан, а што је доживљајно вријеме Кишовог Андија. Мали принц и пилот су усамљеници у пустињи, обојица „пали с неба”, што је за роман и његово значење од нарочитог значаја. Мали принц је, несумњиво, књига са озбиљним религијским импликацијама. Ријеч је, напокон, о двојици модерних „пустињака” из двадесетог стољећа.

Од нарочитог значаја је и цртеж овце који је пилот нацртао по жељи дјечака. Малог принца не задовољавају два пилотова покушаја да нацрта овцу: први га је асоцирао на болесну овцу, а други на овна који је, уз то, и стар. Дјечаку је потребна овца која ће дуго живјети, која ће бити „малецка” зато што је код њега „све тако сићушно”.

Када је пилота издало стрпљење, на брзину је најврљао цртеж на којем је био нацртан један сандук, али на цртежу није било овце. Пилот је добацио дјечаку и своје тумачење цртежа:

„Ово је сандук. У њему је овца коју ти желиш.”

Тада се лице „малог судије” озарило и он је с усхићењем рекао:

„То је управо оно што сам желео!”

Дјечакови критеријуми нијесу били подражавалачки: он је одбацио цртеже на којима је била представљена овца, а прихватио је сандук који је овца смјештена. Критеријум маште је изнад критеријума подражавања и здравог разума. Мали принц се показао као сасвим модеран, чак авангардан критичар.

Оваквих интермедијалних поступака у Кишовим *Раним јадима* нема, а ријетки су у цјелокупној Кишовој прози. Налазимо их, међутим, у његова два романа, на два веома значајна мјеста. У *Башји*, *Иејелу* то је „слика” мајчине сингер машине (КИШ 2001: 140), а у *Пешчанику* „слика” вазе-варке, пјешчаника, односно два симетрична негатива — два мушка лика — окренута један према другом (КИШ 2001: 340).

Цртежом сингер машине истиче се „предметност” овога Кишовог романа и значај шиваће машине за дјечака и његов свијет и за његову везу са мајком. Цртеж појачава оно што је вербалним текстом већ речено. Роман *Башја*, *Иејео* је замислив и без тога цртежа; он не би много изгубио на вриједности и значењу ако би „слика” сингер машине изостала.

Сасвим другачије ствар стоји са *Пешчаником*. Тамо је ваза-варка, односно пјешчаник, трансвербални цитат. Вербални опис и његова симболизација сливени су са ликовним дијелом текста и од њега неодвојиви. Цртеж је овдје срастао с вербалним текстом и постао његов незамјењив дио — вишезначан симбол. Без тога ликовног знака *Пешчаник* би се теже читао и разумијевао, а његов уводни дио је без тога ликовног симбола потпуно незамислив.

И „слика” Кишове вазе-варке је амбивалентна. Као што Сент-Егзиперијевог змијског цара са слоном у утроби одрасли виде као шешир, а пилот и Мали принц као змијског цара који је прогутао слона, тако се и Кишов ликовни симбол показује амбивалентним: прво се на њему указује пјешчаник, ваза-варка, а затим и два профила у негативу, послуже

чијег опажања ваза постаје бјелина, празнина, варка. Али на Кишовој „слици” се не разликује виђење дјеце и одраслих. Слика добија наглашену симболичку димензију и постаје најзначајнији вишезначни симбол у роману.

И Сент-Егзипери и Данило Киш користе се поступцима басне. У њиховим књигама животиње говоре. Пас Динго је у *Раним јадима* „пас који говори”. Мали принц разговара са змијом и лисицом — вјековним оличењима мудрости — али и са једним цвијетом — ружом. То су за Мала принца одсудни, судбински значајни разговори.

На малој планети, која је „једва нешто већа од куће”, са које потиче Мали принц, било је различитог сјемења и биља; „као и на свим планетама, благородног биља и корова”. Та мала планета била је просто заражена сјеменом баобаба, чије би је снажно коријење могло разорити. Зато је Мали принц био пресрећан што ће његова овца потаманити шибље баобаба већ у зачетку. Истина, овца би могла обрстити и цвијет с трњем, а управо такав један једини цвијет — усамљену, уникатну ружу — Мали принц је оставио на својој планети. Сјеме те руже однекуд су донијела космичка струјања. Тај уникатни цвијет Мала принца био је за њега јединствена вриједност.

Зато је за Мала принца непријатељство између овце и руже, односно између оваца и цвијећа, старо милионима година, озбиљније и значајније од свих озбиљних ствари на свијету, а поготово од рачунских операција стицања и богаћења такозваних озбиљних људи.

Мали принц се жестоко суочио са сукобом међу вриједностима до којих му је изузетно стало и које је измјерио својим срцем: ружа је једна и јединствена; њу је оставио на својој малој планети; овца му је бескрајно драга и везује га за новостеченог пријатеља pilota. Рат оваца и цвијећа, с разлогом, за њега има универзалне космичке димензије:

„Ако неко воли цвет који му је једини на милионима звезда, то је довољно да буде срећан док их посматра. Он каже себи: ‘Мој цвет је тамо негде...’ Али ако овца поједе цвет, то је за њега као да су се, одједном, све звезде погасиле! А то, значи, није важно!” (СЕНТ-ЕГЗИПЕРИ 1981, 5).

Оно што није важно са становишта „озбиљних” и одраслих, за Мала принца је једна од најважнијих ствари на свијету. Није лако прихватити сукоб међу вриједностима до којих је човјеку подједнако стало и гдје никаква хијерархија међу вриједностима неће донијети рјешење ни уредити односе. Зато ће пробуђена свијест о прастаром сукобу између оваца и цвијећа изазвати сузе. Пилоту ће бити веома тешко да допре до неутјешно расплаканог Мала принца због вјечног сукоба из-

међу оваца и цвијећа. Његове сузе ће му бити прече од поправке авиона, нестанка воде и смртне опасности у изгледу:

„Није био у стању ма шта да изусти. Одједном бризну у плач. Спустила се ноћ. Одложио сам своје алатке. Нисам марио за свој чекић, за свој завртањ, за жеђ и смрт. Постојао је на једној звезди, једној планети, на мојој, на Земљи, један мали принц кога је требало утешити! (...) Нисам знао како да допрем до њега, где да му се придружим... толико је тајанствена та земља суза” (СЕНТ-ЕГЗИПЕРИ 1981, 5).

„Земља суза” је — „долина плача”. Несумњиве су религијске — хришћанске — импликације овога исказа, као и романа у цјелини, али ми на ту раван нећемо прелазити јер за њу немамо компетенције, нити би нам помогла у поредбеном проучавању Данила Киша и Сент-Егзиперија. Не барем много.

Ружа се, дакле, налази у средишту свијета и вриједносног система Сент-Егзиперијевог малог јунака. Она се разликује од осталог цвијећа на његовој малој планети. То друго цвијеће би се појављивало ујутру у трави, а увече би венуло, а „каћиперка ружа” је данима тражила његу и пажњу, припремајући се да процвјета, да би се показала „једног јутра, у сам освет зоре”. Своју соларну природу потврђује исказом да је рођена „кад и сунце”.

Ружа је мирисом обавијала цијелу планету Малог принца, али га је збуњивала необичним захтјевима и противурјечностима. Мали принц није довољно добро разумио њене противурјечности и није умио да је довољно воли:

„(...) Руже су тако противречне! Али био сам сувише млад да бих умео волети” (СЕНТ-ЕГЗИПЕРИ 1981, 5).

Ружа је скривала своја осјећања, па ће тек у часу растанка повјерити Малом принцу да га воли, али да он то није знао „њеном кривицом”, додајући да су обоје били једнако глупи.

Мали принц одлази по другим астероидима „у потрази за послом и сазнањем”, сријећући необичне, једностране људе, упрошћеног живота и погледа на свијет, који су своје склоности претварали у пороке: цара, уображенка, пијаницу, пословног човјека усмјереног на посједовање и стицање, фењерцију и географа.

Од географа је научио шта значи „краткотрајан” и схватио да је и његова ружа краткотрајна — да је у опасности да ускоро ишчезне:

„Моја ружа је краткотрајна, рече у себи мали принц, ‘а има само четири трна за одбрану од света! А ја сам је оставио саму код куће’” (СЕНТ-ЕГЗИПЕРИ 1981, 5: 69).

Било је то сазнање прве представе о смрти и смртности живих бића. То сазнање ће Мали принц проширити у сусрету са змијом. Сазнање смрти и смртности биће кључно сазнање Кишовог Андија у *Башји, њејелу*. Тренутак када му мајка саопштава вијест о ујаковој смрти јесте тренутак засијавања сјемена смрти у дјечакову душу. То сјеме је амбивалентно: разорно је, јер дјечак схвата краткотрајност свога живота и живота својих најближих, али је и инспиративно, јер се из сазнања смрти јавља и чежња за бесмртношћу, за стваралаштвом и путовањима као видовима побједе над смрћу.

Свијест о краткотрајности живота вратила је Малога принца сјећању на ружу. Географ га је усмјерио да посјети планету Земљу, пошто је „на добром гласу”. Тако је малиша отишао на Земљу „мислећи на своју ружу”.

Први сусрет Малога принца на Земљи био је са змијом. Од ње ће сазнати да је доспио на Земљу, да је Земља велика планета, а да је он стигао у Африку, у афричку пустињу. Змија је први извор сазнања, а покаже се на крају — и отров, и лијек.

Из разговора са змијом сазнајемо зашто је Мали принц напустио своју планету — због руже — и принчево признање змија ће пропратити разумијевајућим узвиком сапатње, последице чега ће настати кратко ћутање:

„(...) Зашто си дошао овамо?

— Имао сам неприлика са једним цветом — рече мали принц.

— Ах! Ускликну змија.

И обоје ућуташе” (СЕНТ-ЕГЗИПЕРИ 1981, 5: 73).

Змија, очевидно, има дубоко разумијевање за патње Малога принца за јединственом ружом на његовој малој планети. Али од ње ће Сент-Егзиперијев јунак сазнати још понешто. На принчеву примједбу да се човјек „помало осећа усамљен у пустињи”, змија ће одговорити змијском мудрошћу:

„Човек је усамљен и међу људима”.

Управо је ту врсту усамљености осјетио и живио пилот.

Принц је био зачуђен змијом и њеним изгледом. На примједбу да је „чудна нека животиња” и да је „танка као прст”, змија ће узвратити да је „моћнија од прста неког краља”. А када Мали принц констатује да змија нема ни шапе и да не може путовати, добиће загонетан одговор да она може однијети принца „даље него и сам брод” и да се онај кога она додирне „враћа земљи из које је настао”. Притом ће му одати признање да

је он „чист и да долази са једне звезде”; да „тако слабахан на овој граничној Земљи” у њој изазива сажаљење.

Змија ће се, „као златна гривна”, омотати око принчевог чланка на нози и упозорити га на своје моћи, те да једнога дана може и њему помоћи ако буде „сувише патио за својом планетом” (СЕНТ-ЕГЗИПЕРИ 1981, 5).

Сент-Егзипери је дубоко свјестан древности, снаге и дубине свога архетипа. Змија је отров и спасење, извор мудрости и знања, наизглед ограничених способности кретања, а моћна да одбаци човјека даље него брод; она поставља и рјешава загонетке. Она разумије тајне срца, тајне неспоразума са једном уникатном ружом и трајну везаност за њу.

Те своје руже ће се сјећати Мали принц и када са врха једне планине буде слушао одјек свога гласа како му се враћа:

„(...) Код куће сам имао једну ружу: она је увек говорила прва” (СЕНТ-ЕГЗИПЕРИ 1981, 5: 78).

Вриједност те уникатне руже биће доведена у питање приликом посјете врту пуном „расцветалих ружа”, али ће она зато поново добити на вриједности у принчевом разговору са лисицом. Мали принц је, наиме, био шокиран сусретом са вртом од пет хиљада скоро истовјетних ружа, јер му је његова ружа каћиперка говорила да је једина на свијету. Растужило га је до суза сазнање да он није неки нарочити принц ако има само једну ружу и три вулканчића, њему тек до кољена, од којих је један још и угашен.

Ово је једина ситуација да Мали принц личи на озбиљне и одрасле јер плаче због скромног материјалног богатства, због посједовања, што је у супротности са његовом природом. Биће, ипак, да је за његову тугу пресудно сазнање да на Земљи, у једном врту ружа, има пет хиљада цвјетова готово истовјетних као и његова ружа, за коју је вјеровао да је уникатна. Зато ће разговор са лисицом бити љековит.

Лисица је задржала мудрост из басне, али не лукавство. Штавише, њени кључни мудри искази искључују лукавство, али не и опрез. Лисица не може да прихвати принчев позив на игру с образложењем да није *иријийиомљена*. Малом принцу је ријеч непозната па тражи тумачење. Лисица је mudar тумач: она му, прво, каже да је то „нешто одавно забораваљено”, а да то, отприлике, значи „стварати везе”. Те везе, у даљем тумачењу, више личе на идеално пријатељство:

„(...) Али, ако ме припитомиш, бићемо потребни једно другом. Ти ћеш за мене бити једини на свету... А ја за тебе бити једина на свету...”

Тада се Мали принц сјетио своје руже:

„(...) Постоји једна ружа... Мислим да ме је припитомила” (СЕНТ-ЕГЗИПЕРИ 1981, 5: 82–83).

Тако се потврђује пишчева веза са ружом: на први помен чврстине и трајних веза, она му се јавља као прва и једина асоцијација. Лисица учи принца да приближавање мора ићи постепено, уз мало ријечи и много ћутања, јер „говор је извор неспоразума”. У односима међу бићима која се припитомљавају морају постојати тачност, али и обреди.

На инсистирање лисице, принц ће поново посјетити врт ружа да би схватио да је његова ружа „једина на свету”:

„Ви нимало не личите на моју ружу. Ви још нисте ништа — рече им он. — Нико вас није припитомио, а ни ви нисте никога припитомили. И моја лисица је била таква као ви: била је само лисица слична стотинама хиљада других. Али ја сам од ње створио свог пријатеља, и она је сада једина на свету.

(...)

— Ви сте лепе, али сте празне — рече им он још. — Човек не може умрети за вас. Свакако, неки обични пролазник би поверовао да вам је моја ружа слична. Али она сама значајнија је од свих вас заједно, зато што сам је ја заливао. Што сам је стављао под стаклено звоно. Што сам је заклањао од ветра. Зато што сам поубијао гусенице са ње (сем две или три ради лептира). Зато што сам њу слушао како јадикује, или понекад чак и ћути. Јер је то моја ружа” (СЕНТ-ЕГЗИПЕРИ 1981, 5: 87–88).

Лисица ће на опроштају саопштити своју тајну која говори о сазнавању добра:

„Добро видимо само срцем. Суштина је невидљива очима” (СЕНТ-ЕГЗИПЕРИ 1981, 5: 88).

Други дио лисичине мудрости говори о одговорности у пријатељству, односно о одговорности за оне које припитомимо:

„Ти си одговоран за оно што си припитомио. Ти си одговоран за своју ружу...”

Осјећајући добро срцем, Мали принц ће рећи пилоту:

„Добро је што смо имали пријатеља, чак и ако ћемо ускоро умрети. Што се мене тиче, веома сам задовољан што ми је лисица била пријатељ” (СЕНТ-ЕГЗИПЕРИ 1981, 5: 92).

Пријатељство, према Малом принцу, вриједи и пред смртном опасошћу, па чак и послуже смрти.

Обогаћен лисичиним мудростима, Мали принц ће кренути у нова путовања и у нове авантуре, па ћемо од једног скретничара научити мудрост да „човек никада није задовољан тамо где је”. У том незадовољ-

ству су разлози многих путовања, па и авантура Малога принца. Овом исказу ваља додати и исказ Малога принца с краја треће главе романа:

„Идући право напред не може се баш далеко стићи” (СЕНТ-ЕГЗИПЕРИ 1981, 5).

Ако се томе дода и пилотов коментар да је Мали принц кренуо за послом и сазнањем, онда имамо цијелу једну поетику путовања у малом, дату из три различита комплементарна угла. Ово је за нас утолико важније што је путовање било опсесија Данила Киша и његовога јунака Андреаса Сама, нарочито путовање возом, спаваћим колима. Док спава, дјечак савладава десетине или стотине километара, што је симболична побједа над смрћу и сном.

Посебну радост причиниће Малом принцу сагласност између личиних ставова и исказа и ставова његовог новог пријатељ пилота. Принц ће рећи пилоту да и сам осјећа љепоту пустиње и да „пустињу краси то што се у њој скрива извор”, а пилот ће љепоту довести у директну везу са невидљивим:

„Да — рекао сам малом принцу — било да је реч о кући, звездама или пустињи, оно што чини њихову лепоту невидљиво је” (СЕНТ-ЕГЗИПЕРИ 1981, 5: 94).

Ту мисао, и то осјећање, пилот ће развијати док носи у наручју поспалог Малога принца као „неко крхко благо”. Посматрајући на мјесечини „његово бледо чело, његове праменове косе који су лепршали на ветру”, говорио је у себи, свој тој физичкој дјечјој љепоти упркос:

„Ово што видиш овде само је љуска. Најважније је оно невидљиво” (СЕНТ-ЕГЗИПЕРИ 1981, 5: 94).

Мали принц је, као свјетиљка, зрачио изнутра чак и када је спавао; зрачила је „његова оданост једном цвету”, па је слика једне руже — принчеве руже — зрачила „из њега као пламен свјетиљке, чак и онда када спава”. Пилот је осјећао да тај крхки пламен свјетиљке мора чувати јер га и дашак вјетра може утрнути. Корачајући с тим пламеном свјетиљке у наручју, пилот је у освет дана пронашао студенац. Пламен свјетиљке се није могао видјети очима; морао се осјетити срцем. Само коју страницу касније пилот ће признати да је Мали принц за њега „кладенац у пустињи”.

Како се књига приводи крају, тако се становишта лисице, пилота и Малога принца приближавају до подударности. Принц ће рећи пилоту да људи на Земљи гаје пет хиљада ружа, али не налазе оно што траже. А „оно што траже могло би се пронаћи у једној јединој ружи или у мало воде”, као што је он пронашао у својој ружи и пилот у пустињском

студенцу. Мали принц поентира да су чула ограничена, а да је суд срца мјеродаван:

„Али очи су слепе. Треба тражити срцем” (СЕНТ-ЕГЗИПЕРИ 1981, 5: 98).

На годишњицу боравка на Земљи Мали принц се договара са змијом да га отрује и тако га, можда, врати кући, на његову звијезду. Пилот је баш тада отклонио квар на авиону и спремао се за одлазак. Слутећи резултат договора принца са змијом, пилот је ријешо да не оставља свог пријатеља. Мали принц му је повјерио да му је тијело претешко да би га понио на тако далек пут, до своје звијезде; оно ће бити стара напуштена љуштура, чиме принц потврђује пилотово гледиште.

И у посљедњим тренуцима живота у пустињи Мали принц ће с одговорношћу мислити на своју ружу:

„Знаш... моја ружа... ја сам одговоран за њу! А она је тако слаба! И тако безазлена. Има четири бедна трна да се њима заштити од света...” (СЕНТ-ЕГЗИПЕРИ 1981, 5: 109).

Послије муњевитог змијског налета и пада Малога принца све остаје велика тајна. Пилот у зору није пронашао његово тијело.

Да ли је Мали принц васкрсао и одлетио? Да ли је доспио на своју малу звијезду својој јединственој ружи? Да ли је овца обрстила ружу? — то су питања свих питања. Зато су звијезде ноћу час весели прапорци, а час блиставе небеске сузе. Љепота и дубока туга иду подруку.

Несумњиво је да је јединствена ружа међу звијездама средишњи симбол и средишња вриједност књиге. Несумњиво је да се из овога лајтмотива развила Кишова идеја у пјесми „Ружа: Saint-Exupery”. Утолико прије што је и сам Киш гајио изузетну љубав према овоме цвијету, а дјететом је већ бринуо о једном ружичњаку.

Био је то литерарни сусрет космичких и земаљских ружа.

Овај оглед је недвосмислено показао неопходност компаративног проучавања Данила Киша, а надамо се да је оправдао наше повјерење у методолошку оријентацију на интертекстуална истраживања и на поетику традиције. Данило Киш је одабрао Сент-Егзиперија у своју традицију, што би требало да обавезује сваког истраживача, а показало се да је роман *Мали ѝринц* у подтексту Кишове пјесме „Ружа: Saint-Exupery”. У тој пјесми нема ниједне случајне метафоре, већ је свака ослоњена или на Сент-Егзиперијев живот или на његов роман, а понекој смо учили поријекло и у Кишовим *Раним јадима*.

Поредбеном анализом дошли смо до још неких сродности између ових писаца. *Мали ѝринц* је интермедијално дјело: ликовни и вербални знакови чине текст романа. Кишови романи *Баишџа*, *ѝејео* и *Пешичаник*

су то у мањој мјери, али смо истакли да слика мајчине сингер машине појачава оријентацију на предметност у овом роману истичући истовремено један мајчин предмет и његов значај за дјечаков емотивни свијет, а да је слика пјешчаника, односно вазе-варке, неутуђиви знак текста романа без којег се уводни дио *Пешчаника* не може разумјети.

Уочљива је сродност у посветама *Малом ѝринцу* и *Раним јагима*: оба писца рачунају на дјецу и осјетљиве, односно на оне одрасле који нијесу изгубили дјечју радозналост, чистоту срца, маштовитост и осјетљивост.

Ружа је била Кишов опсесивни мотив, што се види како из пјесме о Сент-Егзиперију, тако и из пјесама „Анатомија мириса” и „Ђубриште”, односно из пет прича *Раних јага*.

Поступци басне и приче о животињама карактеристични су за оба писца. Киш има пса Динга који говори и са којим Андреас Сам пријатељује, а Сент-Егзиперијев Мали принц разговара са змијом, односно са ружом и лисицом које је припитомио.

Мотиви усамљености и путовања заједнички су обојици писаца. Путовање је код Киша вид борбе са смрћу и привремене побједе над њом, а Мали принц путује мање због посла, а неупоредиво више због сазнања.

Оба писца гледају на свијет из перспективе смрти, што ће рећи из перспективе вјечности. За обојицу је карактеристично рано, дјечје искуство близине смрти и „граничне ситуације”.

Оба писца имају наглашену склоност ка параболи, што се може про тумачити ослањањем на заједнички архитект — на *Библију*. *Мали ѝринц* је наглашеније окренут хришћанству.

Оба писца су узорни репрезенти поетике сажетости. Сент-Егзиперијеви цртежи понекад имају функцију сажимања.

Нема сумње, ријеч је о веома блиским писцима, нарочито ако се има у виду Кишово стваралаштво прије новелистичке фазе. Увјерени смо да би систем оваквих студија могао показати природу и видове дијалога Данила Киша са писцима и „прозом света”. Ово је прилог освјетљавању тога дијалога.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] ДЕЛИЋ 1995: Јован Делић, *Књижевни њоїледи Данила Киша*, Београд: Просвета, 1995.
- [2] ДЕЛИЋ 1997: Јован Делић, *Кроз ѓрозу Данила Киша*, Београд: БИГЗ, 1997.
- [3] КИШ 1983: *Djela Danila Kiša*, XI, *Enciklopedija mrtvih*, Zagreb — Beograd: Globus — Prosveta, 1983.
- [4] КИШ 1992: Данило Киш, *Песме и ѓрејеве*, приредио Предраг Чудић, Београд: Просвета, 1992.
- [5] КИШ 2001: Данило Киш: *Породични циркус*, Београд: Просвета, 2001.
- [6] СЕНТ-ЕГЗИПЕРИ 1981, 5: Антоан де Сент-Егзипери: *Изабрана дела*, 5, *Мали ѓрини*, превела и поговор написала Мирјана Вукмировић, Београд: Народна књи-га — БИГЗ, 1981.

Jovan DELIĆ

DANILO KIŠ AND SAINT-EXUPERY

Summary

Danilo Kiš listed the French writer Saint-Exupery among those writers of world literature he included in his own literary tradition. We intend — following Kiš's choice — to describe Kiš's poetics of tradition in our comparative study, i. e. to establish, as precisely as possible, Danilo Kiš's individual relation with each chosen writer. The model for such texts would be our published papers „Danilo Kiš and Russian Literature” and „Danilo Kiš and Osip Mandelstam”.

This work uses Kiš's poem on Saint-Exupery as a starting point and subsequently shifts its focus to *The Little Prince* (*Le Petit Prince*) and its connection both to the aforementioned poem and Kiš's narrative cycle, *Early Sorrows* (*Rani jadi*). The paper shows that such an investigation can be fruitful, even necessary, and that it leads to a very complex system of comparative studies, shedding light (according to a firmly established principle) on Danilo Kiš's relations with those selected writers of world literature that he considered his kindred spirits. Without any doubt, Saint-Exupery was among his nearest kin.