

Часлав В. Николић¹*Универзитет у Крагујевцу**Филолошко-уметнички факултет**Катедра за српску књижевност*

ORCID 0009-0007-9682-7043

СИВА: КЛИМА ФИКЦИОНОГ СВЕТА ГРОБНИЦЕ ЗА БОРИСА ДАВИДОВИЧА ДАНИЛА КИША²

Питање да ли се, како и шта може мислити о сивој боји, подстакнуто студијом Петера Слотердијка о теорији боја (пре свега о сивој), послужило је као полазиште у истраживању вредности које обликују климатски оквир фикционог света *Гробнице за Бориса Давидовича* Данила Киша. Осврт на роман Башта, пепоо омогућио нам је да уочимо како сива боја има важну атмосферичку и симболичку функцију у Кишовој нарацији. У *Гробници* смо издвојили нека карактеристично сива обележја, попут застава, кућа, очију, метала (гвожђа, челика) и камена. Посматрали смо их не само у њиховој симболичкој функцији, већ и у значењу које имају за Кишову поетику. Будући да се сива боја најчешће препознаје кроз свој отпор процесима стабилизације и симболичког позиционирања, указали смо на различите конотативне перспективе употребе сиве у Кишовој књизи. Промисање сумње као конструктивне компоненте Кишове поетике створило је оквир у којем смо настојали да покажемо целину те поетике као израз сивог сликарства.

Кључне речи: сива, клима, анахромизам, рефлексива, заставе, куће, очи, метал, камен, сумња

¹ caslav.nikolic@filum.kg.ac.rs

² Истраживање спроведено у раду финансирало је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о преносу средстава за финансирање научноистраживачког рада запослених у настави на акредитованим високошколским установама у 2025. години број 451-03-137/2025-03/200198)



Анселм Кифер, *Вера, нађа, љубав*, (1984–1986)³,
Уметничка галерија Новог Јужног Велса

За Анселма Кифера, немачког сликара и вајара, истина је увек сива.
Сива је и боја немачке историје, пре свега боја Холокауста.
„Олово и сива су смрт, траума, катастрофа и губитак.”
(Keifer према Guerin 2018: 17–18)

Пейељасџосиви светџ

Када породицу Сам, у роману *Башиџа*, пейео Данила Киша, објављеном 1965. године, једног дана, у зору, пробуди куцање које је у њихов сан „допрло с муком као кроз стену”, Андреас ће, отварајући очи, угледати свог оца у мутном осветљењу: „Када сам коначно раздвојио капке, чврсто слепљене као врелим воском, угледах оца у сивој, прљавој светлости праскозорја.” (Kiš 1989: 65) Кроз *сиву*, прљаву светлост праскозорја дечак ће видети како је његов отац „у пругастој пицами, бос, с косама које су му страсно падале на чело, као у пијанисте, подупирао [...] врата својим штапом”, држећи „гвоздени шиљак штапа забоден у браву као у око” док су споља „помамно ударали” (Kiš 1989: 65). Тренутак

3 На избор да уместо текстуалног овде дамо ликовни рад Анселма Кифера као апстракт мотивисала нас је колико начелна важност сликарства за мишљење о сивој толико и синтагма „спирални замах авионског пропелера” из завршне приче *Гробнице за Бориса Давидовича* (Kiš 2000: 148).

напетости, ужаса, страве, животне опасности, како се тог јутра сећа наратор, трансформише сензације, па се оно застрашујуће, што се могло чути с друге стране врата, долазећи из *сиве*, *црљаве* светлости, баш као у оку прободеном шиљком, појачава и онеобичава: „Пред вратима смо чули неке мушке гласове, још храпаве од свежине јутра, дубоке и претеће, и гласове жена, хистеричне и оштре као кљунови птица.” (Kiš 1989: 65) Пропуштени кроз *црљаво сиво* светло раног јутра, мушки гласови постају дистонирани, храпави, дубоки и претећи, док се гласови жена, хистерични и оштри, симболички преиначавају у кљунове птица. На другој страни дана, једне „сасвим обичне јесење вечери”, када је наратору било једанаест година – о чему дознајемо на крају романа *Башиша, пееео* – у кућу породице Сам „без небеских знакова, зачуђујуће једноставно” банула је „Еутерпа, муза лирске поезије” (Kiš 1989: 239). Био је то, сетиће се наратор, „једини велики догађај те сезоне, једина светлост у статусу кво те мутне јесени” (Kiš 1989: 239). Тренутак у коме ће настати први његови стихови, рођење песничког бића Андреаса Сама означени су, скоро манифестно, као затварање очију и еруптивно унутрашње догађање: „Зажмурио сам. Испод чврсто, до бола стиснутих капака сива се реалност сукобила са огњем фантазија и букнула рујним сјајем. Затим се прелила у жуто, у плаво, и љубичасто.” (Kiš 1989: 240) Раскошје боја, имагинативно надвладавање *сиве* реалности, међутим, само је привид епифаније: „Небеса се отворише, само за тренутак, засвираше фанфаре, и ја угледах гологузе анђелчиће који су, ударајући крилима као муве, треперили око сјајнорумене жиже раја.” (Kiš 1989: 240) Профана, иронијска контекстуализација представе анђела обнажених задњица депатетизује песничко самодогађање, те се ликовна конвенција анђеоских крила намах изобличава, крила се умањују и анђели њима ударају „као муве”. Андреас Сам вртоглаво пада у дубину, осећајући како у њему трепери „неки величанствени, свеобухватни ритам”, а речи излазе „на уста као медијуму који проговара на хебрејском” (Kiš 1989: 240). Те речи су, примећује наратор, одиста биле „на неком чудном језику, пуном неке дотад невиђене звучности”, али ће, када је прошла навала узбуђења, „испод лелујаве површине музике и ритма” он открити „сасвим обичне речи, сличне онима из баркарола које је певао мој отац” (Kiš 1989: 240). Према *Оксфордском речнику књижевних термина*, појам *баркарола* означава песму о чамцима (од италијанске речи *barca*), а може упућивати и на сваку песму „о чамцима, веслању, једрењу или свету воде уопште” (Baldick 2025: 98). Управо као „етнопоиетичка идеја о форми, као теолошки имунитетски принцип заснован на савезу”, барка је, како о томе пише Петер Слотердијк, средство самоодржања „преко потребна Јеврејима” (Sloterdijk 2015: 243). Нојеву барку мора, Аврамову барку савеза, Мојсијеву барку езгодуса и плутања кроз време наслеђује Христова тријумфална еклезијална лађа: „Што се јеврејске заједнице тиче, она је своје иверке сакупила у талмудском сандуку или барци текста, о чијој ваљаности стичемо слику чим схватимо да је прошла кроз

малтене две хиљаде година верујући да не постоји ништа изван текста и његовог практично бесконачног коментарисања.” (Sloterdijk 2015: 244)

Говорећи о селидби Рајнвајнових, наратор предочава моменат у коме се ствари пакују у кола, како од руке до руке иде „та огромна хрпа старудије”, а некадашње богатство одједном постаје „лишено смисла и контекста”. Све почиње „одједном да се девалвира, да се распада у додиру са сунцем, да тамни као лакмус, да труне, да се распада, да се претвара у сенку, у паучину, у *reliquiae reliquiarum*, у прах и пепео”, да би, након што је последња ствар изнесена, једна „сива мачка скочила на кола и сместила се на бок кутије за виолину”, послушкујући како људи „пребацују конопце преко кола, као преко мртвачког сандука” (Kiš 1989: 160). Отац Андреаса Сама Едуард, када га син буде угледао без шешира, лишеног „те достојанствене исусовске круне” и своје пређашње величине, како се у ходу љуља „као катарка”, био је човек „са пепељастосивом косом, раздвојеном по средини, несигуран на ногама, трапави дустабанаш” (Kiš 1989: 118).⁴ На столици крај очевог кревета, налазила се велика зелена пепељара од емајла, на чијем је широком ободу, подељеном „на три лука једнаке величине”, писало „крупним црним словима, три пута поновљено као ехо: SYMPHONIA” (Kiš 1989: 36–37). Син је запамтио како на пепељари догорева очев живот као хармонија, сагласност и споразум⁵ са светом, и „кичма се пепела полако труни” (Kiš 1989: 124). Уочи очевог одласка, пас Динго завијао је целу ноћ, „језиво, болно, схватајући величину губитка и предосећајући тишину која ће да напада на наше двориште као пепео...” (Kiš 1989: 206) На крају романа *Башта, пепео*, Андреас Сам ће, пробуdivши се из сна, своју мајку и сестру угледати „у пепељастом сумраку јутра” (Kiš 1989: 235). Ослањајући се на ауторе егзистенцијализма, који су изједначавали „бивствовање-у-свету и бивствовање-у-паклу”, Слотердијк у великој студији о глобусима указује на равнодушност универзума према човеку, што су светски ратови у 20. веку генерализовали као „сивило и ужас постојања” (Слотердијк 2015: 641).

Сиво време душе

По Петеру Слотердијку, који о томе пише у књизи *Ко још није мислио о сивој – једна теорија боја* (*Wer noch kein Grau gedacht hat – Eine Farbenlehre*), феномен сиве може се разумети у неколико перспектива: „као боја ствари, као нијанса осветљења простора или као расположење

4 Андреас Сам ће неколико пута у роману поновити да је његов отац имао „пепељастосиву косу раздвојену наред чела, по хировитој моди оног доба, и дуге кошчате прсте као у неурастеника или у плућних болесника, а испод високе крагне од каучука имао је везан велики црни чвор” (Kiš 1989: 175). У збирци прича *Рани јади*, објављеној 1970. године, Андреас Сам каже да, по својим *модросивим* очима, личи на мајку: „Исте крупне тамне очи, модросиве, као шљива, исте уши, зашиљене и при врху мало повијене.” (Kiš online izdanje: 51) Можда сам, додаће он „једино свој стас наследио од свог (непознатог) оца, јер сам се касније развио у витку псину дугих ногу, какве моја мајка, ако се добро сећам, није имала” (Kiš online izdanje: 51).

5 Значења грчке речи *συμφωνος* (*symphōnos*).

постојања” (Sloterdijk 2022: 7).⁶ У језику сива се остварује између метафоре, метонимије и појмовне категорије, обично „без хроматолошких” или атмосферолошких захтева, али треба приметити да се иза речи *сиво* скрива „мноштво мисли, чијем обиму обично не придајемо значај” (Sloterdijk 2022: 8). Људско постојање одликује имплицитна метеорологија, чијим познавањем добијамо „извештаје о времену душе”:

Равнодушно, пусто, нејасно, неизвесно, неодлучно, неодређено, развучено, увек исто, једнодимензионално, недоследно, неважно, аморфно, безизражајно, облачно, магловито, монотono, сумњиво, двосмислено, благо одбојно, давно заборављено, паучином обрасло, пепељасто, архивско, новембарско, фебруарско – нема мало тога што плови под истим бледим једром преко вода свакодневног живота. (Sloterdijk 2022: 8)

Егзистенција је одувек осетљива на светлост, па отуда и њена изложеност продуженој ахроматичности може указати на неке важне ствари. У озбиљним моментима свакодневице, у часовима монотоније, у догађајима потонућа у егзистенцијални понор биће се суочава са необојеношћу, са укидањем хроматских контраста, са свођењем колорита ствари у неутралну, универзалну боју, субјективно доживљену као тамносиву. То је моменат када „преморене очи [...] обузме одбојност према перцепцији” (Sloterdijk 2022: 9). Ова тамносива несрећна је, сликовито додаје Слотердијк, „као расположење средњоевропског човека након вести о пандемији у позним зимским вестима” (Sloterdijk 2022: 9). Изван концепта задовољства и незадовољства, сиво обележава оно што, као тон, није још увек одлучено, некакву средину, неутралност, безначајност и обичност. Као „средњи простор”, сиво није боја, већ свакодневица, арома света у којем смо изложени – свет у целини.

Из културно-динамичке перспективе, главни догађај 19. и 20. века, по Слотердијку, био је промена вредности свих боја. Промена се догодила након завршетка Другог светског рата – пре свега у току шездесетих година – када је изведена епохална дехијерархизација боја, укидање односа супериорности и подређености међу бојама. Нови епохални сензибилитет довео је до распада односа између узвишеног и ниског, што је било повезано са „истовременим процесом десимболизације” (Sloterdijk 2022: 11). Дехијерархизација и десимболизација водиле су окончавању привилеговане, миленијумске културе беле боје – изражене и утврђене митолошки, метафизички и теолошки. Од античке светлосне метафизике, „све разлике света измирују се унутар беле” као супербоје, па се и Бог изражава искључиво кроз белину. Бог је „спектар светлости” који се распростире у свим нијансама беле. Модерност окончава стари режим боја, па превирања која су се дешавала у свету боја од 18. века наовамо укључују и „крађеубиство у царству боја, кроз које је бела лишена своје еминенције” (Sloterdijk 2022: 13). Погубљење Луја

6 Подстакнут становиштем Пола Сезана да „док не насликаш сиво, ниси сликар”, Слотердијк артикулише комплементарну тезу: „Док не замислиш сиву, ниси филозоф.” (Sloterdijk 2022: 7)

XVI у јануару 1793. године представља почетак политичке и културне историје у којој је у драму колорита, како увиђа Слотердијк, постепено уписивана драма теоцида.

У прози Едгара Алана Поа и, особито, Хермана Мелвила Слотердијк налази важне примере преиначења доктринарне вредности беле боје, у чијем најдубљем смислу почиње да вреба нешто сеновито и несхватљиво. Тако од средине 19. века бела комуницира са нечим инхерентно ужасним и, као таква, онтолошку стрепњу хуманог бића појачава до највишег степена. У Мелвиловом тексту бела се повезује са леденим, празним и неизмерним просторима свемира, са ништавилом и одсуством сваке боје. Бела је, мелвиловски речено, „широка снежна пустиња” која „у тишини говори празно и безосећајно – безбојни, свеобухватни свет без Бога” пред којим дрхтимо (Мелвил према Sloterdijk 2022: 14). У изокренутој метафизици боја, померена у димензију застрашујућег, бела „представља почетак, срж и крај самог ужаса”. У постметафизичком свету десимболизација и дехијерархизација неутралишу моћ старог поретка боја. Међутим, напомиње Слотердијк, полихромна идила модерности је варљива, па „експерименти показују да збир свих појединачних боја не ствара блиставу универзалну боју, већ монотонију – тупи браонасти сиви тон” (Sloterdijk 2022: 16). Није, међутим, реч само о фасцинацији сликама у сивим тоновима. Модернистичко дело Семјуела Бекета, како Лора Солсбери показује у зборнику радова *Сиво на сивом: између филозофије и уметности* (*Grey on Grey: At the Threshold of Philosophy and Art*), материјализовало је сиво као доминантну естетику времена. Сиво време структурирано је, пре свега, као „пажња усмерена на чекање без могућности испуњења” (Salisbury 2023: 54). За сиву темпоралност није кључно кретање кроз различита стања, већ „модулација искустава интензитета која се јављају током чекања” (Salisbury 2023: 54).

Бекет је илустративан за европску и америчку модерност после Другог светског рата, у којој је осећај будућности којој би се могло кренути нестао. Посреди је концепт који Солсбери назива *анахромизам*: чак и када се чини да је време пролептично, да се протеже напред, оно ипак „контуре савременог тренутка” осветљава као контуре „нашег сопственог времена чекања” (Salisbury 2023: 55). Строго узев, сива уопште није боја, већ нијанса. Она је, заправо, ахроматска, јер је састављена од црне и беле у различитим интензитетима, као што ни сиво време није ни црно ни бело, нити је дефинисано неким јасно одредивим афектом, па би се могло описати као анахромистичко. (в. Salisbury 2023: 60) Анахромизам сивог времена упућује на „естетско искуство које је супротно чистој боји или тону, а попут анахронизма у времену, уноси мрљу у структуру времена како га обично замишљамо” (Salisbury 2023: 60–61). У атмосфери сивог времена не препознајемо „уобичајени ток, кретање или прогресију” времена, већ његов интензитет, а уз то препознајемо празнину, неодређеност, безбојност и афект. Бекетова дела „изражавају послератно искуство темпоралности у којој су чекање и одлагање лишени сврхе и боје” (Vellodi and Vinegar 2023: 9). Сива постаје „дефинитивна

вредност боје садашњости”, а прљаво „неизбежни резултат постмодерне миксофилије”. Иако се може изразити у хиљаду нијанси, сива више не плаши своје посматраче као некада бели демони, а у исто време „нема ни покретачку снагу коју су у време своје велике атрактивности поседовале црвена и црна” (Sloterdijk 2022: 16). Изнад свиђања и несвиђања, „својим безбојним преливањем”, сива нашим савременицима представља „визију отуђене слободе” (Sloterdijk 2022: 16). Мешавином боја – указује Слотердијк, позивајући се на Гетеа и Њутна – настаје нијанса која подсећа на боју миша, пепела, камена, малтера, прашине или уличног блата. А ниједна политика пигмената у нашој савремености, додаје Слотердијк, неће „извући сиву из њене летаргије” (2022: 16). С друге стране, Ролан Барт наговештава могућност и за другачије осећање квалитета нијансирања. Адијафорију или равнодушност, схваћену као одсуство страсти и разлике, Барт одваја од њој неподударне дијафорологије, као науке о нијансама, титрајима и светлуцањима. (Vellodi and Vinegar 2023: 2023: 13)

Сива књиџа

Може ли једна књиџа бити – сива? Иако због обиља примера и инвентивности „делује живље и шареније од многих својих пандана у филозофској естетици”, Хегелова *Естетика*, како о њој у зборнику радова *Сиво на сивом: између филозофије и уметности* пише Ингвилд Торсен, јесте сива књиџа. (в. Torsen 2023: 25–26) Наизглед једна не-боја или другост боје, фигура прелаза између црне и беле, тек нијанса на ахроматској скали, сива је, како о њој у истом зборнику говори Герхард Рихтер, снажно повезана са филозофским мишљењем. Док се боје, захваљујући својој јасноћи и интензитету, могу недвосмислено разликовати од других пигментација, сива претежно постоји у димензији нијанси. Оно што називамо сивим сваки пут када га опажамо „скреће пажњу на своју диференцијалну градијацију”, па нас, баш као у искуству филозофског мишљења, сусрет са сивом „увлачи у свет суптилности, нијансираности и захтевног искуства финих разлика” (Рихтер 2023: 332). Сива стога није негација и не-боја, већ дијалектичка вредност, јер се њен квалитет, како су о томе писали немачки историчари уметности Магдалена Бушарт и Грегор Ведикинд, „састоји у томе да буде ништа, а ипак нешто, одсутност и пуноћа, мртва окамењеност и жива виртуозност, начин и облик постојања” (Bushart and Wedekind 2016: xix, према Рихтер 2023: 332). Филозофија је у Хегеловом систему управо историјска дисциплина, јер је окренута начинима бивствовања који, када сазре за мишљење, њихова „конкретна историјска животна форма већ је стара”.⁷ Отуда се чини да „филозофија не само да долази касно, већ прекасно, у смислу да оно што нам даје да разумемо јесте нешто што је, строго говорећи, већ у завршној фази” (Torsen 2023: 27). Према томе, филозофија је „накнадна мисао, нека врста постскриптума, увек усмерена уназад” (Torsen 2023: 27). Књиџа Данила Киша *Гробница за Бориса Давидовича*, објављена 1976. године, завршава се кратким

7 За Мишела Фукоа, тоналитети генеалогije и археологије јесу сиви.

додатком приповедном тексту, који је означен као „*Post scriptum*”. Коментар медицинског феномена елфантијазиса представља метатекстуални, филозофски гест, поучни закључак, наравоученије. Знамента подука о томе шта је писцима довољно „за писање” вишеструко је маркиран постскриптуром. Посреди је накнадно саопштена филозофска мисао, усмерена уназад, према ономе што је речено у завршној причи и у целој књизи, а мисао идентификована као наравоученије поставља се у специфичан жанровски и структурални модел басне (завршне приче као басне и целе *Гробнице* као басне). А, када се у мишљењу вратимо уназад, на линији тог повратка, на крајевима сваке од прича, затичемо трагове већ догођеног мишљења уназад. Напомена (и дословно „*Напомена*”) којом се завршава прича „Пси и књиге” једна је од важних локација приповедног самотумачења. Завршни параграф приче „Гробница за Бориса Давидовича” није обележен као додатак, али он јесте додатак причи који, као приповедачка интрига у вези са тим да ли је Новски одиста умро 21. новембра 1937. године или је ипак жив јуна 1956. године, проблематизује институт наративног закључка. И поглавље „*Последња поштом*”, на крају приче „Магијско кружење карата”, као молитва за мртве и рефлексива о путевима господњим јесте један постскриптуром. Обрт у судбини А. Л. Чељустникова, који је, четири године после свечаности дочека Едуарда Ериоа, ухапшен у позоришту да би потом постао доушник, прича „Механички лавови” представља у допуни означеној као „*Post festum*”. Коментар о томе да је Гоулд Верскојлс „доживео немилу судбину да буде проглашен мртвим неких осам година пре своје стварне смрти” (Kiš 2000: 33) наћи ћемо у завршетку приче „Крмача која прождире свој окот” баш као „*Post scriptum*”. У поглављу „*Признање*”, на крају приче „Нож са дршком од ружиног дрвета”, причу о Микши приповедач историјски контекстуализује информацијама о пакту Совјетског Савеза и Чехословачке о међусобној помоћи. Кишова *Гробница* представља доследни, вишеструки повратак рефлексиве на оно што је дато као прича. Али, у исто време, то је и повратак рефлексиве на рефлексиву. У погледу живота о којима је у причама реч, мишљење увек долази прекасно. Али у погледу поетике реч је о сталном враћању мишљења на мишљење о томе шта је човек и шта је литература. Приповедати не значи само причати већ мислити накнадно, уназад, ићи до крајњег израза мишљења уназад. И са места крајње накнадне мисли видети и сабрати све, једне са другом повезане и једне у другој уписане, тачке мишљења уназад – то јесте оно *даље* које у српску књижевност доноси *Гробница за Бориса Давидовича* Данила Киша.

Зближавајући филозофију и сликарство, Хегел користи појам монохрома да би утврдио: филозофија је сива. Метафора сивог сугерише старост, слабост – закаснелост филозофије – а сугерише и монотоност филозофије, у којој „постоји само једна скала, једна боја”. Само постојање естетике, која је филозофска дисциплина о лепим уметностима, јесте симптом да се уметност као облик живота приближава свом крају. Када се уметност пренесе у наше идеје, када нас позива да је интелектуално разматрамо – „и то не ради поновног стварања уметности, већ ради

филозофског сазнања шта је уметност” – то је историјска чињеница коју Хегел означава метафором *сиво сликање*. Сиво сликање је „израз нечега што можемо знати и мислити, али не и подмладити” (Torsen 2023: 35).⁸ Премда се може учинити како развој модернистичког сликарства у 20. веку показује да уметност није досегла свој крај, Торсен ипак развија филозофски приказ модернизма надахнут Хегелом. „Ми живимо у ери рефлексije – то је оно што модернизам значи – и то подразумева да се облик нашег живота не може разумети изван 'интелектуалне области' коју филозофска рефлексija отвара.” (Torsen 2023: 38) Позивајући нас на интелектуално разматрање себе саме, уметност – па и литература – то не чине, верује Хегел, ради „стварања уметности изнова, већ ради филозофског сазнања шта уметност јесте” (Torsen 2023: 38). Ипак, теорија као сива слика не осветљава само претходну него и накнадну уметност, а управо то је „модернистичка уметност: стварање уметности у интелектуалној области” (Torsen 2023: 40). Границе између уметности и теорије постају све теже разлучиве, „самоспознаја и самокритика постају интринзични елементи уметничког света”, па су „бројни -изми модернизма и њихови одјеци” управо резултат „покушаја да се уметност практикује у интелектуалној сфери” (Torsen 2023: 41). Почетак *Гробнице за Бориса Давидовича* интелектуализован је управо на начин да текст књиге и природа приче постају предмети посматрања. Уводни параграф приче „Нож са дршком од ружиног дрвета”, што представља и почетак *Гробнице за Бориса Давидовича*, налик почетном стиху *Илијаде* о певању Ахиловог гнева профилише предмет књиге. За причу која следи казано је да се „рађа у сумњи и недоумици”, али да је у исто време „истинита” (Kiš 2000: 5). Истина је несрећа, али неки је зову срећом. Прича је истинита зато што је „записана руком часних људи и поузданих сведока”, али опет баш та истина није „истинита на начин о којем њен аутор сања” (Kiš 2000: 5). Када говори о томе како би сањана истина морала бити испричана, Кишов приповедач истражује услове језика и приповедања у вези са истином, који показују да саморазумевање у коме почиње *Гробница за Бориса Давидовича* јесте сиво, али није монохромно.⁹

Писац који је одвише саморефлексиван ствара нешто формално, али на крају ипак празно и једнаковредно „осиромашеном и недовољно диференцираном монохрому”. Међутим, напомиње Торсен, монохром и сиве слике нису исто. Док монохроми „могу нудити варијације у облику

8 Филозофско сиво сликање Торсен назива мета-сликањем, којим се, у процесу мишљења, користе сликарство и друге лепе уметности. Ово филозофско сликање „не лебди тек изнад других слика које обухвата у мишљењу; оно је, од свог настанка у касној модерни, и слика међу осталим сликама која баца своју сенку на све остале” (Torsen 2023: 36) Сликарство после Хегела „значи сликање у сени тог сивог сликања”, јер се „одвија у интелектуалној области коју је створила естетичка теорија” (Torsen 2023: 36).

9 У погледу накнадне ситуације уметности и литературе, она се, према Хегелу, може остварити или у духу унутрашњег истраживања услова и ограничења уметности или у духу ослобађања од спољних циљева и усмеравања пажње на себе: „Она може да се концентрише на своју форму и слободна је када је у питању садржај, јер више није задужена да репрезентује било шта суштинско.” (Torsen 2023: 41)

и боји између радова, али унутар самог дела постоји мала унутрашња диференцијација”, нестаје разлика између плоснатости и дубине, те стога нису репрезентативни, сива слика може нешто учинити видљивим, јер се „светло и тамно и даље могу моделовати из материјала” (Torsen 2023: 43). Сива боја ствара ефекат стварности у сликарству, јер асоцира на црно-беле фотографије, а повезује се и с памћењем и успоменама на послератне дане, као и са сензибилитетом друштвеног живота. Какав је садржај, пита се Торсен, прикладан за уметност када се „најважнија питања више не могу адекватно изразити кроз чулну форму”? На трагу сликара Герхарда Рихтера, који се крајем шездесетих година 20. века окреће сивој боји како би се „суочио са наизглед немогућим уметничким задацима”, Торсен увиђа да постоје разлике међу сивим површинама и да те разлике „нису одавале ништа од деструктивне мотивације која је лежала иза њих” (Richter 2009: 91, према Torsen 2023: 46). Премда препозната као индиферентна и необавезна, сива боја има своје „нијансе и виталност”, па је и сива слика резултат употребе боја:

За мене, сива је добродошла и једини могући еквивалент за равнодушност, неодлучност, одсуство мишљења, одсуство форме. Али сива, као и безобличност и остало, може бити стварна само као идеја, и зато све што могу да урадим јесте да створим нијансу боје која значи сиво, али то није. Слика је тада мешавине сиве као фикције и сиве као видљивог, одређеног подручја боје. (Richter 2009: 91, према Torsen 2023: 47)

Рихтерове речи за Торсена јесу потврда да боја заиста јесте основни принцип сликарства. Али, док је у филозофији сиво тек концепт о коме се може мислити, у сликарству је друкчије. Када се у уметности нешто осликава сивом бојом, дешава се нешто друго: „сликарство не може а да не постане нешто више од равнодушности и одсуства.” (Torsen 2023: 47) И када се слика сиво, оно не одражава искључиво рефлексију, већ се придружује бојама, „а боје су коначно оно што сликарству даје живост” (Torsen 2023: 47). Сива тачка, за Паула Клеа, „није само затамњујућа мешавина црног и белог већ тачка сусрета свих боја (укључујући црно и бело), као и спој између хаоса и реда, тачке и линије” (Vellodi and Vinegar 2023: 2023: 14–15). Сива, према томе, није само ефекат, она је и „резервоар потенцијала”, витална улога у генези слике, нека врста неконцептуалног концепта, „који није ни неконцепт ни чулни квалитет” – она је „генетски агенс ликовног мишљења” (Vellodi and Vinegar 2023: 2023: 15).

На примерима Тарнерових слика воде показује се да „сива може да пружи структуру, естетику и потенцијално значење за модернистичко сликарство двадесетог века” (Guerin 2018: 10). Као што може да пружи структуру, естетику, значење и климу за литературу друге половине 20. века. Да бисмо разумели значај сиве на модернистичком платну, морамо је схватити у контексту међузависног односа „сиве и индустријске модерности, и касније и постиндустријског капитализма” (Guerin 2018: 33). Модерност се обично препознаје „као епоха индустријске производње, машина, рада и рационализације”, а тај свет се најчешће „представља као

сив, јер сива најбоље обухвата рутинску структуру модерног живота” (Guerin 2018: 36). У књизи *Истина је увек сива: историја модернистичког сликарства* (*The truth is always grey: A history of modernist painting*) Френсис Герин иде даље од мишљења о функцији сиве у сликарству и пита шта је сива, те како се боја чију материјализацију видимо на ликовном платну може изразити у језику. Управо је у 20. веку „парадокс боје као материје и репрезентације”, „парадокс одсуства и присуства” изражен као „једно од кључних питања модернизма” (Guerin 2018: 24). Још је за Гетеа сива била безбојна, безосећајна, непостојећа, чак и када је пред оком: „Сива је увек одсутна.” (Guerin 2018: 26) Када каже да сива има свој идентитет, Герин мисли на то да је сива „самостална боја која се наноси на платно и коју посматрач идентификује”, а у исто време, унутар представа њоме осликаних, „сива никада не мирује; она увек прелази у друге боје, обојена је њима, формирана њима, постаје оне” (Guerin 2018: 31). Препознатљива је, али „увек у покрету”, флуидна, „вискозна и пропустљива”, и „увек у стању временске и просторне пролазности”. Неухватљива је, јер изражава и истину и обману, па подједнако може симболизовати живот и смрт. Како природа сиве „зависи од интензитета светлости у окружењу”, она, за разлику од других боја, „може постати барометар света око себе” (Guerin 2018: 32). Значење сиве је историјски и културно одређено, што значи да она нема постојано, стабилизовано стање, пропозиције употребе ни у оквиру једне епохе или културног контекста. „Чак и унутар једне културе могу постојати бројна и супротстављена схватања и симболичке вредности приписане сивој.” (Guerin 2018: 37) Повезаност сиве са техником ствара утиске о сивој као о боји уништења, али и као о боји сећања на ратне злочине. У исто време, „сива је боја екрана на којима се свет доживљава крајем 20. века” (Guerin 2018: 65). Као израз технолошке револуције 20. века, сива је епохални знак могућности саморефлексије, перцепције и репрезентације. Употребљавајући сиву, сликарство – и литература – одражавају повезаност са светом који производи ту боју и са последицама утицаја тог света на оне који је виде.

Сиве засишаве, сиве куће, сиве очи

У поглављу „Пивара” приче „Механички лавови”, у књизи *Гробница за Бориса Давидовича Данила Киша*, приповедач говори о томе како су, пре него што је цркву посетио француски социјалиста Едуард Ерио,¹⁰

10 Петнаест дана, током августа и септембра 1933. године Едуард Ерио, градоначелник Лиона, двоструки премијер Француске и троструки председник парламента, био је у посети Совјетском Савезу, а у Украјини је боравио пет дана. Кретао се веома брзо, обилазећи по један град дневно. У Кијев је стигао 28. августа 1933. године. Главни циљ путовања Едуарда Ериоа, како о томе у свом тексту пише Ирина Дмитришин, „био је да негира постојање глади у Украјини” (Dmytryschin 2021: 217). Неколико месеци након повратка, у марту 1934. године, Ерио је објавио књигу *Исток*, у којој је говорио о свом путовању кроз Турску, Совјетски Савез и Летонију. Украјини је „посвећено VII поглавље, укупно 29 страница од 418” (Dmytryschin 2021: 225). Изразито повољни утисци о индустријализацији у Украјини, негирање глади и

фреске и олтар у цркви свете Софије у Кијеву, која „под својим високим сводовима заклања део пиваре *Спаршак*, сушару и стовариште”, били сакривени сивим кулисама: „Фреске и олтар прекривени су (на основама једног скорашњег декрета) дугим јутаним кулисама које су спуштене низ зидове попут сивих барјака.” (Киш 2000: 47) Сиве кулисе – сиви барјаци¹¹ – израз су не само једне административне одлуке којом се на архитектурално и ликовно давно уређеној панорами храма укида перспектива хришћанског погледа већ и, рансијеровски речено, показатељ политике дељења чулности, којом се демонстрира рестрикција и негација друштвене перцепције. Политика без боје на месту онога што би поглед могао да нађе као колоритни садржај свете историје утемељује постикону: „На месту где је некада стајала (тачније речено где и сада стоји, под сивом копреном) Пречиста, ’зачуђена изненадном појавом Архангела’, сада је окачен портрет Оца Народа у тешком позлаћеном оквиру; рад академског сликара Соколова, заслужног уметника.” (Киш 2000: 47) Киш конфронтира два ликовна и идеолошка плана тако што фреска Деваци Марије „и сада стоји” управо на месту „где је некада стајала”, али је њен изражај удаљен, јер се налази „под сивом копреном”, док је на њеном месту окачен Стаљинов портрет. Место портрета није слободно, ту већ стоји „Пречиста”, представљена у моменту сусрета са благовесним архангелом, што означава један од најважнијих момената у историји спасења.¹² У Кишовом тексту фреска јављања архангела Гаврила Деваци Марији више је него ликовни израз, јер се, кроз цитат из *Јеванђеља по Луки*, којим се изражава зачуђеност жене појавом анђела, оно што је иза сиве копрене пробија у причу, као атмосфера друкчије онтологије и текстуалности. Међутим, то што је Киш означио полунаводницима није дословни цитат из јеванђеља, јер, док Лукин текст говори о томе да се Марија *ушлашила*, у приповедном тексту *Гробнице за Бориса Давидовича* полунаводницима је обележено то да је Марија „’зачуђена изненадном појавом Архангела’”. Приповедач не преузима дословно

начелно афирмативан став према Совјетском Савезу показују да је Ерио „прихватио да игра улогу у представи припремљеној за њега и у којој је био један од глумаца” (Dmytryshchyn 2027). Међутим, Ирина Дмитришин примећује да „вероватно никада нећемо знати у којој мери је Ерио заиста веровао ономе што му је речено о злочасној природи кулака и радостима колективног живота”, али је извесно да је „знао много више него што је признао”, као што његово „ћутање није било доказ његовог незнања, већ напротив” (Dmytryshchyn 2021: 229). У свом чланку Дмитришинова не говори о Ериовој посети цркви Свете Софије у Кијеву, а Ериова књига није нам била доступна приликом писања овог рада. Професорки Али Татаренко, са универзитета „Иван Франко” у Лавову, захваљујемо на драгоценим смерницама које нам је дала у процесу тумачења.

11 Изузимајући различите примере у историји уметности, не постоји, колико нам је познато, званична или историјски утемељена сива политичка заставица у смислу у којем постоје црвене, црне или беле заставице.

12 У цркви Свете Софије у Кијеву постоје две представе Благовести: једна фреска и један мозаик. Док су на мозаику и око лика анђела и око лика Деваци Марије исписани стихови из *Јеванђеља по Луки* (не и стих на који Киш упућује), на фрески нема никаквог натписа.

речи из јеванђеља,¹³ већ у приповедну синтаксу као цитат утискује то што одговара његовом доживљају Маријиног лика, а што се као језичко решење може поставити у смисаони план јеванђеоског призора. Киш хоће да види оно *иза* сиве копрене и да обезвређену текстуалност чудесног из скривене дубине изведе у основни план свог текста. Захваљујући приповедачком проницању кроз сиви застор, потиснути сакрални принцип враћа се у први план упркос рестриктивној и самоусмереној енергији идеолошких знакова. Сива је овде ознака механизма укидања друге реалности, израз је декрета, њоме се прекрива оно што не треба видети, она се објективизује као дуге јутане кулисе, које, спуштене низ зидове, личе на сиве барјаке. Она је копрена, вео, застор, знак границе, некомуникације, прекида и забране, који је неопходно поставити између два концепта реалности како би један нестао, а други се наметнуо. Сива је послужила као празна подлога на којој је могућа свака врста замене, трансформације, симулирања, ревизије, свака врста пројектовања моћи, ауторитета, власти. На месту на коме, под сивом копреном, као израз уласка трансцендентног у хумани свет и човека у вертикални поредак, *и сада* постоји фреска Пречисте и Архангела, с друге стране, у истом *сада*, али преко фреске, као цинична, профана реверзија окачен је „портрет Оца Народа у тешком позлаћеном оквиру”. Сива је двоструко функционална копрена: док из перцепције нешто уклања, она у исто време у перцепцији нешто драстично помера, омогућавајући да се оно што се не

13 Наиме, у *Јеванђељу по Луки*, према преводу Емилијана Чарнића, након што Гаврил поздравља Марију речима „радуј се ти што си стекла милост, Господ је с тобом. (благословена си међу женама)” напоменуто је да се Марија „уплаши на ову реч и размишљаше какав би то поздрав био”, а анђео је умирује речима „не бој се, Марија; јер си нашла милост у Бога. / И гле, зачећеш и родићеш сина, и наденућеш му име Исус.” (Лк. 1, 28–31) Старији, Вуков превод не одражава битније разлике: „И ушавши к њој анђео рече: радуј се, благодатна! Господ је с тобом, благословена си ти међу женама. / А она видјевши га поплаши се од ријечи његове и помисли: какав би ово био поздрав? / И рече јој анђео: не бој се, Марија! Јер си нашла милост у Бога. / И ево затрудњеш, и родићеш сина, и надјени му име Исус.” (Лк. 1, 28–31) Превод Луја Бакотића нешто је ближи Кишовом тексту, Марија није *зачуђена*, али *јесте збуњена*: „Збуњена од те речи, питаше се Марија шта може да значи тај поздрав.” (Лк. 1, 29) И превод Димитрија Стефановића догађај сусрета описује као моменат Маријине збуњености: „А њу ове речи збунише и размишљаше какав би ово поздрав био.” (Лк. 1, 29) У преводу *Јеванђеља по Луки* на хрватски језик (Луда, Фућак и други) пише да се Марија смела: „Na tu se riječ ona smete i stade razmišljati kakav bi to bio pozdrav.” (Лк. 1, 29) У преводу Новог завета на хрватски језик који је сачинио Иван Шарих понавља се лексички избор из српских превода: „Na ove riječi uplaši se ona i pomisli, što ima da znači ovaj pozdrav.” (Лк. 1, 29) У преводу *Јеванђеља по Луки* на руски језик, који је, као канонски, сачинио Синод Руске православне цркве, појављује се глагол „смутилась”, који упућује на збуњеност: „Она же, увидев его, смутилась от слов его и размышляла, что бы это было за приветствие.” (Лк. 1, 29) Једино је у *Јеванђељу по Луки* описан тренутак у коме су се среди архангел Гаврил и Девица Марија, док се у *Јеванђељу по Маттеју*, другом које представља целовиту биографију Исуса Христа, тај сусрет не помиње. Преостала два јеванђеља Исусов живот представљају одређеног тренутка: у *Јеванђељу по Марку* то је крштење у реци Јордан, а у *Јеванђељу по Јовану* то је претварање воде у вино на свадби у Кани галилејској. (Сви преводи су преузети са сајта *Свеиџо писмо са преводама и ујоредним местима / Поуке. орг*)

сме видети замени оним што се мора видети. Али не тек фреска, него ни сама сива као она која сакрива не сме бити виђена, већ само оно што се на њој као ултимативни законодавац појављује. Као што је Френсис Герин приметила, сива демонстрира парадокс одсуства и присуства: као материја постављена је да би одредила репрезентацију, а опет, иако пред оком које пролази иза вела она је одсутна. (в. Guerin 2018: 24, 26) Знајући да време није идеолошки, наративно, па ни онтолошки јединствено, Кишов приповедач хоће да види и прочита све што сива, онда када откривајући скрива (и себе саму), има да каже.

Биографска белешка о Карлу Георгијевичу Таубеу, насловљена „Слике из албума”, у причи „Магијско кружење карата”, читаоца враћа у 1899. годину, када је јунак рођен у месту Естергом, у Мађарској. Приповедач каже да су „подаци о његовим најранијим годинама” били „штури”, али да упркос њиховој оскудности „провинцијално сивило средњоевропских градића с почетка века јасно израња из мрака времена” (Kiš 2000: 64). Подаци о почетку једног живота недовољни су са становишта онога што би добро уређена, конвенционална биографија могла о том почетку да каже, али баш из тог „мрака времена”, из референцијалне тмине израња панорама провинцијског *сивила*. Кишовом приповедачу потребна је нешто сложенија структура у којој се уз синтагму „провинцијално сивило” појављује додатак у генитиву „средњоевропских градића с почетка века”, а оба ова елемента кодирају наративну атмосферу.¹⁴ У Кишовој приповести средњоевропски градићи с почетка века представљају онај додатак који провинцијалном сивилу даје обресе геоисторијског простора. Али у исто време, хронолошки и географски прецизиран почетак века Киш изводи из епистемолошке непознанице („мрак времена”), на коју се, у дискретној иронијској перспективи, надовезује знак о неизоштрености онога што из мрака израња: *сивило*. Интензитет сиве нигде се другде у *Гробници за Бориса Давидовича*, чини се, не испољава тако снажно, поетички самосвесно као у опису средњоевропског простора са почетка 20. века:

сиве приземне куће са двориштима која сунце у свом спором промицању раздељује јасном демаркационом линијом на квадрате убитачне светлости и неке влажне, плесниве сенке налик на тмину: дрвореди багремова који у пролеће одишу отужно, као густе сирупи против кашља и прсне бомбоне, мирисом дечјих болести; хладни барокни сјај апотеке где блиста готика белих порцуланских посуда; туробни *gimnázium* са поплочаним двориштем (ољуштене зелене клупе, покидане љуљашке налик на вешала

¹⁴ Начелна улога падежа јесте да „одреди врсту улоге коју номинални ентитет има у односу на неку релацију” (Langeker 1994: 235), док је генитив веома подесан за грађење атмосфере. Премда може означити било коју врсту односа између двеју ствари (Filmore 1968), генитив усмерава пажњу „на степен у којем ентитет учествује у поруци” (Jakobson 1971: 148). Односи између именица које су обележене генитивом могу обухватити „читав низ других односа до те мере да постаје тешко дати било какво прецизно семантичко објашњење које би покрило читав спектар” (Carlier i Verstrate 2013). Интерпретативна сложеност, вишезначност, двосмисленост и неодређеност „чине енигму у сржи генитивних конструкција” (Elia Khalaf 2022: 14).

и белоокречени дрвени заходи); општинска зграда офарбана у маријатерезијахуто, боју увелог лишћа и јесењих ружа из романи која предвече свира циганска капела у башти Гранд-хотела. (Kiš 2000: 64–65)

У средњоевропској панорами има сунца, али оно тако споро промиче да раздељује дворишта на убитачној светлости изложене квадрате и сеновите сфере. Дрвореди багремова у пролеће својим отужним одисајем асоцирају приповедача на мирис дечијих болести и медикамената против кашља и грудобоље. Бела је готичка стилизација порцуланских посуда у апотекама, светлину чијег простора приповедач означава као „хладни барокни сјај”. Бела је, дакле, блистава готика, а сјај хладан. Сунчева светлост или је убитачна или, тамо где је нема, ствара „влажне, плесниве сенке налик на тмину”. Споро, убитачно, влажно, плесниво, сеновито, тамно, отужно, болесно, хладно, барокно, готичко неке су од компоненти које граде – поетику сиве наративне климе. У каду сиве боје, како би Слотердијк казао, Киш ураћа приземне куће и неке влажне, плесниве сенке. Куће су сиве, а сенке су налик на тмину – од сиве под спорим сунцем до тамних сенки распон је сивог спектра, из кога приповедач бира нијансе за све друге феномене који се на слици појављују. То што су зелене клупе „ољуштене”, љуљашке „покидане” тако да наликују вешалима, дрвени заходи белоокречени демонстрира како је средњоевропски простор који Киш представља одиста сив, али не само у смислу боје, већ и у смислу психолошко-онтолошког препознавања. Куће су сиве, дворишта делимице у влажним, плеснивим сенкама налик на тмину, али *gimnàzium* је већ *шуробан* простор. Сива се, дакле, поунутрашњује, субјективизује како се слика света у чијем су средишту сиве приземне куће шири према пунктовима јавног простора. Пошто је Таубе био син апотекара, његов доживљај хладног барокног сјаја апотеке и њених готички блиставобелих порцуланских посуда, а даље и његово познавање мириса дечијих болести, сирупа против кашља и прсних бомбона почиње да зрачи кроз призор дрвореда багрема у пролеће, да неутралише мирис багремовог цвета, да сензације пропушта кроз душу, која једина одиста зна шта отужно одише. Иста душа покидане љуљашке повезује са сликом вешала, а онда општинску зграду офарбану у маријатерезијахуто са бојом увелог лишћа и јесењих ружа. Сива атмосфера провинције продубљује се, а сиво време душе проширује се историјски туробним наговештајима. Када читалац стигне до представе баште Гранд хотела, дан са почетка слике већ је сменило предвечерје – што показује да приповедање има своју динамику, која није саобразна вантекстуалном протоку времена (оном спором промицању сунца са почетка слике). Ако је приповедно промицање убрзаније – што јесте израз Кишове поетике сажимања – онда се и она демаркациона линија са почетка описа средњоевропске провинције, која физички простор дели на „квадрате убитачне светлости” и на „неке влажне, плесниве сенке налик на тмину” преноси у простор саме текстуалности, њеног дељења, као и у димензију климе саме фикције у којој се субјекти излажу некој

убитачној светлости (нпр. иследничке лампе), у подземним ћелијама и сами постају „неке влажне, плесниве сенке налик на тмину” и нестају „попут тамне мрље [...] у даљини”.¹⁵

Говорећи у причи „Крмача која прождире свој окот” о двама фотографијама Гоулда Верскојлса, чији се живот „брка са животом и смрћу младе шпанске републике”, приповедач ће рећи како, на првој фотографији – „са непознатим борцем поред рушевина неког светилишта” – на његовим уснама „лебди осмех у којем се може читати (из данашње перспективе) тријумф победника и горчина побеђених: противуречни одблесци који граде, попут боре на челу, сенку стамене смрти” (Kiš 2000: 23). Групни снимак од 5. новембра 1935. године „је врло нејасан”, па приповедно читање *мушине* фотографије прелази у упозоравајуће асоцирање. Јунак се налази у другом реду постројене чете, испред које се пружа „неки изрван предео и не би било тешко поверовати да се налазимо на гробљу” (Kiš 2000: 23–24). Услед замућења приповедач не зна „да ли је то почасна чета која је испалила салве у небо или у живо месо”, а „лице Гоулда Верскојлса љубоморно чува ту тајну” (Kiš 2000: 24). Чини се, дакле, да приповедач не може да дешифрује тајну лица са фотографије. Али, премда не може, он управо то може и то ради, јер претпоставке, асоцијације, маркантни културни симболи којима прекрива сиве мрље физичке перцепције показују да у његовом сазнању о судбини овог Ирца постоји нешто приповедно још несаопштено, али познато, одакле долазе злокобна поређења: „Изнад постројених војника, у далеким модрим висинама лебди аероплан, као распеће.” (Kiš 2000: 24) Завршавајући причу о животу Карла Таубеа, о његовом ужасном крају, приповедач показује да „они што су хтели да убију у Таубеу револуционара, они у Дахауу као и ови у далекој Колими, нису хтели, или нису могли, да убију у њему лекара, *врача*” (Kiš 2000: 71). Иако каже да неће „с тим у вези, развијати јеретичку и опасну мисао која би из овог примера могла да се изведе”, Кишов приповедач изговара оно што је било јеретички и опасно помислити: „да болест и њена сенка, смрт, јесу, поготову у очима тирана, само видови испољавања натприродног, а *врачи* својеврсни чаробњаци: логична консеквенца једног погледа на свет” (Kiš 2000: 71–72). Прича о Карлу Таубеу, о болести као о клими његовог живота, и о смрти као сенци која ту климу од почетка регулише као атмосферу бивствовања, омогућава Кишу да учини опасан и јеретички гест, далекосежно важан за његову поетику. Приповедач се окреће од Таубеа и сагледава шта болест и смрт јесу у очима тирана. Тако се перцепција, као у причи „Механички лавови”, отвара за ауторитарни поглед са портрета, за оно што тиранин види. Не само поглед на свет жртава у логорима него и поглед на свет самих тирана постаје оно што се, и са становишта поимања Кишове поетике, мора моћи видети. Појављује се

¹⁵ Описујући тренутак када је „у јесен хиљаду деветсто двадесете” млади Карло Таубе возом из Будимпеште пошао у Беч, приповедач ће рећи како је „махнуо још једном свом оцу (који је попут тамне мрље нестајао у даљини са замахнутом свиленом марамицом)” (Kiš 2000: 65).

ту једна друкчија, негативна метафизика, која не познаје милост и благослов (као на фрески зачуђене Богородице), него у којој изнад природе и у природи као граница ауторитарне воље постоје само „болест и њена сенка, смрт”.¹⁶ Отуда је прави израз тираније *чоршик* (ђаво), игра карата међу криминалцима у логору, која антропоцентричној игри даје метафизичку озбиљност. Боје карата сводиле су се „на четири: ружичасто, плаво, црвено, жуто”, али приповедач у загради напомиње да су боје „каткад биле означене само почетним словима”, а идеографски знаци на картама „дати најчешће у елементарним контурама” (Kiš 2000: 75). Напомена указује на то да су се у логору боје трансформисале и нестајале, те се на месту онога што је требало да буде „ружичасто, плаво, црвено, жуто” појављују тек иницијали појмова боја. Као што се и идеографски знаци испражњују, посивљују и дају „најчешће у елементарним контурама”, несумњиво злокобног значења.¹⁷ Очи тиранина су сиве, јер тиранин има моћ да, спуштајући копрену свога погледа преко њега, у свету помера и замућује значења.¹⁸

Мешал

Када се метафизика разгради антропоцентричним играма, метал постаје супстанца епохе. Криминалац Коршунидзе, „олињали орао, бивши славни мечкар, бивши пахан”, кога је осам „година пратила Сегидулинова сенка, као зла коб”, за све то време вукао се „повијене кичме као губава кучка, кријући свог орла који му је кљуцао цигерицу, мењајући логоре и логорске болнице где су му вадили из стомака кључеве, замотуљке жице, кашике, зарђале ексере” (Kiš 2000: 81). Када га полумрачним степеништем воде „вртоглаво у дубину, у троструки подрум затворске зграде”, Новски ће чути како се за њим затварају „гвоздена врата”. Иза гвоздених врата постоји само једна сијалица која је висила са таванице, па „Новски у почетку још ништа није разаберао до само ту светлост која му се болно засекла у свест” (Kiš 2000: 106). У канцеларији Федјукина, иследника Новског, налазила се велика гвоздена пећ, у којој је он спаљивао непотребне предмете. (в. Kiš 2000: 120) У фусноти о Федјукину приповедач каже да је он „исцеђивао признања по најдубљим законима дубинске психологије а да није знао да она постоји”, што је

16 У „Гробници за Бориса Давидовича” стари Исак Рабинович испричао је већ „полуслеп”, „пред смрт доктору Таубеу”, свој сусрет са Новским у ходнику суднице после завршеног процеса. Рабинович се сећа да му је Новски одговарао „са чудним изразом лица који је личио на сенку неког осмеха” (Kiš 2000: 122).

17 „Идеографски знаци, дати најчешће у елементарним контурама, јесу следећи: Мотка (заповест, команда, глава; али и са значењем расцепана лобања); Пехар (мајка, вотка, блуд, савезништво); Бодеж (слободан, педерастича, преклано грло); Златник (убиство, злостављање, самица). Остали симболи и варијанте јесу: Курва, Царица, Цар, Отац, 69, Тројка, Власт, Обешени, Безимени (Смрт), Дроб, Ђаво (Чортик, Чорт), Ђуза, Звезда, Месец, Сунце, Суђење, Копље (или Катарка).” (Kiš 2000: 75–76)

18 „[...] јер у овом бандитском шатровцу значења су померена, бог значи ђаво, а ђаво значи бог.” (Kiš 2000: 79)

значило да се бавио „људском душом и њеним тајнама и не знајући” (Киш 2000: 105). Из фусноте, међутим, дознајемо и то да постоји текст Федјукинових сећања. У мемоарима иследника пажњу приповедача-читаоца привлаче описи природе: „сурова лепота сибирских пејзажа, рађање сунца над замрзлом тундром, дилувијалне кише и издајничке воде што пресецају тајгу, тишина далеких језера боје челика – што све говори о његовом несумњивом књижевном дару.” (Киш 2000: 106) У структури федјукиновске дескрипције примећујемо стилске заставице тоталитарне свести: лепота сибирских пејзажа је *сурова*, тундра је *замрзла*, тајгу пресецају *издајничке воде*, а далека језера имају *боју челика*. У напомени о, очито иронично маркираној, књижевној врлини може се ишчитати где је Федјукин радио као иследник (Сибир, тундра, тајга, далека језера), у каквим условима су живели осуђеници (сурови, замрзли пејзажи), у чему је била њихова кривица (издаја) и коју боју је имао свет кажњеничких колонија, политички поредак, свет као такав (челик).

Вратимо ли се на представу цркве свете Софије, у причи „Механички лавови”, видећемо како је Кијевски Софијски Сабор под својим сводовима заклонио део пиваре *Спаршак*, сушару и стовариште. У опису скривене конструкције која је узурпирала простор храма преовлађују елементи метала:

Огромне двадесетотонске цистерне, стављене на ногаре од греда, распоређене су дуж зидина, а тешке гвоздене бачве раштркане су свуда између стубова, до саме апсиде. Сушара је на два спрата, са дрвеним решеткама од висине прозора до arkada. (Стална температура од 11° Целзијуса изванредно је погодна за клијање корисних бактерија које дају пиву специфичну арому.) Кроз један од бочних пролаза који је скинут, пролазе алуминијумске цеви, повијене као сулундари, и везују сушару са флотацијом која се налази у великој приземној бараци на неких сто метара од цркве. Сकेле и мердевине спајају решетке, цеви и цистерне, а наисли мирис хмеља и слада уноси међу древне зидине мирис бескрајних степа после кише. (Киш 2000: 47)

Између делова од дрвета појављују се предимензиониране цистерне, тешке гвоздене бачве и алуминијумске цеви (метафорички сулундари). Металне компоненте у опису знак су агресивног техничког конструкционизма у простору сакралне ауре. Метал и сиви барјаци који прекривају зидове цркве свете Софије постају протеза која изнутра скрива, узурпира аутентичну дубину храма и његових фресака. Употреба *сиве* показује шта ауторитарна идеологија ради ономе што је означено као непожељно: неутралише га кулисама, а онда га карневализује, обесвећује, прождире. У храму клијају бактерије за пивску арому, па се поредак сакралног простора поставља инверзно, као поредак доњег света. Када Киш каже да „наисли мирис хмеља и слада” у храм уноси „мирис бескрајних степа после кише”, то није афирмативна, већ меланхолична асоцијација. Унутрашњост храма испуњава се мирисом и измаглицом степа после кише, а у исто време, бескрајни простор изван храма испуњава наисли мирис стварности. Кише су киселе, а мирис онога што је наисело једна је од нијанси у спектру *сиве*.

У опсежној фусноти на почетку приче „Пси и књиге” Кишов приповедач предочава колико је у 14. веку за Баруха Давида Нојмана било опасно познавање *Старог завета*, јудејских закона и „књиге нечастивог”, како су у хришћанској Европи називали *Талмуд*. За причу о Давиду Нојману као жртви везана је, као и другде у књизи *Гробница за Бориса Давидовича*, прича о ауторитарној свести и лудилу. У потрази за сваким примерком непожељног штива, који је требало заплениити и спалити на ломачи, посебно се својом страшћу уништавања књига истакао Бернар Гиј, назван „од Гвожђа”. Приповедач се усредсређује на 1336. годину, у току које је „запленио и спалио на ломачи двоја кола те инкриминисане књиге” (Kiš 2000: 128). Његову ревност у спаљивању књига Кишов приповедач контекстуализује ослушкујући шта се све из дубина 14. века може чути о судбинама књига и о судбинама људи. Име „од Гвожђа” изговарало се као „*en Fer*” (лат. *ferrum* – гвожђе), „што су неки његови противници, понесени без сумње звучним асоцијацијама, и завишћу, изговарали, па чак и писали, као *Енфер*, пакао” (Kiš 2000: 128). Генитивна форма „од гвожђа” не показује примарно од чега је људско биће сачињено, већ ком принципу то биће припада, у односу на који принцип себе поставља у свет. Човек од гвожђа је човек пакла, јер је у својој прекомерној ревности „уз Талмуд почео да спаљује и друге књиге и људе, изван званичног папиног индекса, те је једно време био изложен притиску свештенства које га се жестоко побојавало и које деловало по папским, и Божјим, инструкцијама” (Kiš 2000: 128). Човек „од Гвожђа”, човек (од, из) пакла је из „крваве борбе” са својим неистомишљеницима изашао „као победник”, па је „највећи део његових противника доспео на ломачу” (Kiš 2000: 128) Свет спаљених књига и људи у 14. веку и свет логора, спаљивања књига и људи у 20. веку показују не само да се историја понавља, већ и то да од лудила људске деструктивности није могуће оздравити. У причи „Гробница за Бориса Давидовича” налазимо да је после „годину дана проведених на *црном хлебу*”, Новски поново „кренуо тегобним путем изгнанства”, па ће га у децембру 1934. године у забитом Актубинску сестра затећи болесног. Не само да Новски има „болове у бубрезима” већ има и „намештене вилице са зубима од неоксидирајућег челика” (Kiš 2000: 123). Новски је сасвим дословно, неметафорички човек од челика, али је смисао повезаности хуманог бића и нехумане супстанце другачији него у случају негативног јунака у причи „Пси и књиге”. Гвожђе у случају Бернара Гија представља метафорички, онтолошки и етички профил деструктивног човека у свету, док челик у случају Новског представља сасвим дослован израз насиља над људским телом. Иако приповедач сматра да је то тешко потврдити, ипак ће навести тврдњу доктора Карла Таубеа да су Новском „зуби поломљени током истраге” (Kiš 2000: 123). Прошли, 20. век објективизовао је метафору *бити од гвожђа*: гвожђе, метал, челик прелазе границу физичке аутономије човека, као шиљци продиру у људско тело и држе

га у стању сталне рањивости, отворености, распетости¹⁹ и бесконачних варијација насиља над њим. Зуби од неоксидирајућег челика на вилицама Новског или кључеви, замотуљци жице, кашике, зарђали ексери у стомаку Коршунидзеа синегдохално манифестују *сиви* свет 20. века.

За разлику од приче „Пси и књиге”, у којој је човек-пакао из 14. века именован, у преосталих шест прича, које се односе на пакао руских гулага у 20. веку, довољни су само наговештаји о коме је реч. У момен-тима нечије изразите слабости, обесвећења неког простора или сведо-чанства нечијег кукавичлука, тај застрашујући лик улази као знак у текст *Гробнице за Бориса Давидовича*: Стаљин је апсолутни законодавац односа и могућности у животима несрећних јунака ове књиге. Док пише признање да је убио Хану Кшижевску, у причи „Нож са дршком од ружиног дрвета”, Микша Хантеску примећује како га је „са зида скромне иследникове канцеларије посматрао [...] портрет онога коме се морало веровати” (Kiš 2000: 18). Одговарајући портрету који га посматра и „што му се очински смеши са зида”, Микша види „доброћудно лице са осмехом, добро лице мудрог старца, тако налик на његовог деду” (Kiš 2000: 18). Моменат у коме је Микша „молећиво и са страхопошто-вањем” погледао у портрет био је „после месеци гладовања, батинања и мучења [...] једини светли тренутак у Микшином животу” (Kiš 2000: 18). Човек који се Микши очински смешио са зида добија додатне обресе у причи „Механички лавови” када на месту Девике Марије у цркви Свете Софије у Кијеву нађемо „портрет Оца Народа у тешко позлаћеном оквиру”. Посреди је неко ко је конституисао, *родио* народ – што умет-ност портрета апострофира и посредством ликовних поступака емитује тоталну моћ човека са слике. Када реченицу о портрету у позлаћеном оквиру приповедач прошири кратком али важном информацијом о ауторству – то да је портрет „рад академског сликара Соколова, заслу-жног уметника” – отвориће се димензија повезаности политике и умет-ности, зависности уметности од политике. Два дела исказа о ауторству скицирају ту везу, па то да један академски сликар има заслуге у вези је са његовом политиком избора ликовног предмета, а ова је у директној

19 Кад видеше да је издахнуо на крсту, Исусу Христу један од римских војника „прободе копљем ребра, и одмах потече крв и вода” (Јн. 19, 34). У *Јеванђељу по Јовану* налазимо и моменат када апостол Тома, не верујући својим пријатељима да су видели васкрслог Христа, изговара: „Ако не видим ожиљак од клинова на његовим рукама и не ставим свој прст у рану од клинова, и не ставим своју руку у његова ребра, – нећу поверо-вати.” (Јн. 20, 25) Након осам дана Исус се поново јавља ученицима, међу којима је сада и Тома, којем каже: „пружи свој прст овде и види моје руке, и пружи своју руку, па је стави у моја ребра, и не буди неверан – него веран.” (Јн. 20, 27) У јеванђељу не пише експлицитно да је апостол Тома заиста својим рукама опипао ране од клинова у Христовом телу, већ да је *само* видео Исуса са ранама на рукама и ребрима – на основу Исусових речи „поверовао си зато што си ме видео” – и да је, томе захваљу-јући, поверовао: „Господ мој и Бог мој.” (Јн. 20, 28) У овом раду нећемо се освртати на богату историју теолошких расправа о томе да ли је Тома *само* видео или је и опипао Христове ране, већ желимо да укажемо на то како конкретни метални предмети као што су копље и клинови (у хрватским преводима „чавли” – ексери) постају религи-озни, културолошки и књижевни симболи крајњег насиља над људским телом.

спрези са политиком ауторитарне државе. Тему односа уметности и политике Киш ће разрадити у завршној причи *Гробнице за Бориса Давидовича* „Кратка биографија А. А. Дармолатова (1892–1968)”. Премда и даље присутан само посредством знакова, ту, у опису Дармолатовљевог путовања, први пут у књизи читамо име Оца Народа: „Седамнаестог августа хиљаду деветсто тридесет и треће налазимо га на броду Ј. В. *Сталин* међу неких сто и двадесет писаца који су посетили тек завршени Беломорско-Балтајски канал.” (Киш 2000: 152) Име и презиме онога по коме је брод назван нису наведени, већ су редуковани на иницијале, док је као целовита реч дато друго име. Друго име треба исписати, изговорити, чути и препознати као значење релевантно за текст. Иако долази из ванфикционе, историјске стварности, значење имена *Сталин* („човек од челика”) проширује се у приповедном тексту *Гробнице за Бориса Давидовича* везама са њему подударним котама у другим временима.

Књигом Данила Киша, временима која описује, биографијама које реконструише, светом чију логику понављања представља промичу као неке неуклоњиве, историјски делотворне авети људи од гвожђа и челика. Човек од челика – био он експлицитно наведен као име брода или само метонимијски посредован као апсолутно императивни и апсолутно узурпирајући портрет – више је него историјска референца у књизи. То је једно од имена за дух епохе, који историјска личност као означитељ у тексту само кулминативно предочава. Зато Киш и не говори директно о Стаљину: у ванфикционом контексту он је једна од најзначајнијих историјских фигура у 20. веку, али у фикционом контексту он је шифра деликатније схваћене, метафизичке, онтолошке, а не само политичке патологије. Премда су А. А. Дармолатов и његова поезија у *Гробници* представљени као етички и естетски проблематичне појаве, за тренутак треба обратити пажњу на опсежан попис компоненти које то песništvo конституишу. Недуго након почетка приче „Кратка биографија А. А. Дармолатова”, Кишов приповедач ће рећи да поезија Дармолатова „машта о томе рекли критичари, пружа обиље емпиријских (песничких) чињеница које попут старих разгледница или фотографија из олињалог албума сведоче једнако о путовањима, заносима и страстима колико и о књижевној моди” (Киш 2000: 147). И управо то друго – књижевна мода једног времена – наједном постаје важно када уочимо изразиту присутност метала у хоризонту песничке симболизације: митраљеви, авиони, ножеви, кинцали, авионски пропелери, трактори, локомотиви, танкери, турбине, сребрне кашичице, артиљерија. Додајмо овом низу и друге наведене елементе песничког репозиторијума епохе: „чудовишне сподобе црних лабудова”, оцвале липе, мутне воде Дњепра, „крик вроне у рани сумрак”, „снимак (из птичје перспективе) страшне панораме опустошеног Поволожја”, „црна окна курских угљенокопа”, „величанствени пожар нафте са танкера у луци”, ужасну наркозу рима, људску главу на столу, „гола стабла у дворишту Лубјанке”, „промукло лајање паса”, бетонске громаде, „кукурузна поља под баражном ватром артиљерије”, „војничко

гробље Севастопоља” итд. Пред нама се указује не само поетичка концепција времена већ његова апокалиптична (бошовска) панорама. Како Нортроп Фрај показује, опис напасти, ратова, глади, падања великих звезда са неба у *Ошкривењу* представља унутрашње значење „или, тачније, унутрашњи облик свега што се сада догађа” (Fraј 1985: 174). Фрај додаје и то да „човек оно што назива историјом ствара као заклон да би од самог себе сакрио токове апокалипсе” (Fraј 1985: 174). Визија уништења природног поретка симболизује „у ствари уништење начина његовог виђења, који човека ограничава на свет познатог нам времена и историје” (Fraј 1985: 175). Премда сва уроњена у историју, документа, архиве, сведочења, реконструкције, истраге, *Гробница за Бориса Давидовича* је унеколико апокалиптичка књига на начин Фрајевог одређења. Она проговара из унутрашњег облика своје садашњости и историје, из вртоглаве дубине несреће, из пакла. *Гробница* потреса начин нашег виђења времена и историје, мења боју тог виђења. Унутрашња боја света сагледаног у *Гробници за Бориса Давидовича* Данила Киша је – сива.

Камен

Пред очима читаоца *Гробнице за Бориса Давидовича* често се појављује камен. Сlike које интегришу камен у приповедање – било камен као конкретну супстанцу, било камен као метафору – неке су од најупечатљивијих у Кишовој књизи. У причи „Нож са дршком од ружиног дрвета”, за једину преосталу реб Менделову кокошку приповедач каже да се „беше скаменила од страха” кад ју је Микша помиловао руком (Киш 2000: 8). Након што је задавио Хану Кшижевску, Микша „гледа скамењено како девојка одмиче ка другој обали” (Киш 2000: 15). У причи „Механички лавови” Чељустников има кошмарни сан о позиву за излазак на позоришну сцену у моменту када не може да нађе своју одећу: „Ужаснут (у сну), чује како звони звоно којим га позивају на сцену, али он стоји на месту као скамењен, седи заправо, го и длакав, немоћан да покрене удове.” (Киш 2000: 38) У причи „Магијско кружење карата” Киш описује тренутак у коме су се, током партије карата, у логору сучелила два разбојника: „Кибицери су зауставили дах, не дишу, не покрећу очи, не трепћу, него гледају негде у празно, скамењени, са опушком који цврчи на усни, али га не смеш испљунути, не смеш мрднути главом ни уснама, не смеш додирнути длакаве груди по којима мили уш.” (Киш 2000: 78) Будући упалих образа, „’очију загледаних у развалине Рима’, оштре браде пресечене јамицом налик на ожиљак, стиснутих усана”, како приповедач примећује, лице А. А. Дармолатова у завршној причи књиге *Гробница за Бориса Давидовича* „не одаје ништа и налик је на камену маску” (Киш 2000: 149). Паралишући страх, поглед онога који је некога убио, ужас немоћи и непокретности, заустављен дах и покрет, празан поглед, лице претворено у маску само су нека од стања која Киш метафором камена и скамењивања показује у њиховом граничном степену.

Камен се понајвише као градивни елемент појављује у причи „Гробница за Бориса Давидовича”. То су неке од оних слика по којима се прича о Новском, у симболичком и у рефлексивном смислу, препознаје. Након неуспелих преговора са иследником Федјукином, за Новског „следе дуге ноћи без дана проведене у самици суздаљског затвора, у влажној каменој ћелији познатој под именом *псетарник*, чија је главна архитектонска вредност у томе што је у њој човек као жив зазидан, па своје земаљско биће доживљава, у поређењу са вечношћу камена и трајања, као честицу прашине у океану безвремености.” (Kiš 2000: 103–104 Новски је, дакле, затворен у каменој ћелији, у којој и име ћелије и сам камен мењају човека. Посреди је културно и онтолошко деградирање: човек се дислоцира у пејоративни симболички регистар и постаје псето, а у исто време, престајући да буде човек, Новски почиње себе да доживљава нихилистички – као честицу прашине. Архитектонска вредност камене ћелије показује да нихилистичко самосећање затвореника управо јесте интенција градитеља. Камена ћелија треба да свог заточеника доведе у извесно ментално и духовно стање, у коме ће се несрећни човек испразнити од свега што је био његов идентитет као револуционара и као људског бића. Камен је у функцији поредбене вредности, па бити окружен, зазидан каменом²⁰ значи принуђеност на рефлексију о себи. Ту камен није више само елемент природе, он је когнитивно огледало које бићу треба да каже шта оно није, а шта камен јесте. Бити жив (зазидан) у камену парадокс је који мора изазвати мисао о неподношљивости и неодрживости таквог стања. Приповедач ће зато камену ћелију назвати „жива гробница”. Архитектура и супстанца постају онтолошка формула у којој човек не може да нађе одступницу, у којој му се одузима све. Камен је вечан, а човек је честица прашине. Формула је искривљена утолико што се и камен у океану безвремености претвара у прашину, али у тексту није пресудна логичка утемељеност формуле, већ њена поредбена сугестибилност и интенционалност. Човек и иначе може себе упоредити са каменом, али у псетарнику он то извесно *мора* учинити. Смисао камена у томе је да произведе одређени човеков доживљај себе после којег ништа више у њему није одбрањиво:

Но чини се да је Новски у додиру са каменом своје живе гробнице извукао неке метафизичке закључке који се без сумње нису много разликовали од оних који сугеришу мисао да је човек само честица прашине у океану безвремености; али му је изгледа то сазнање дошапнуло и неке закључке које архитекти псетарника нису могли да предвиде: ништа за ништа. Човек који је нашао у свом срцу ту јеретичку и опасну мисао која говори о узалудности сопственог трајања, стоји међутим поново пред једном (последњом) дилемом: прихватити привременост трајања у име тог драгоценог и скупо стеченог сазнања (које искључује сваку моралност и које је дакле апсолутна слобода) или се, у име тог истог сазнања, предати загрљају ништавила. (Kiš 2000: 104)

20 У ћелији Новског и под је сачињен од камена: „и гурнуше га на камени под. Новски проводи кошмарне сате у својој ћелији окружен пацовима” (Kiš 2000: 111)

Новски је, дакле, извукао управо оне метафизичке закључке које му је камена ћелија – жива гробница – наметнула као нови степен сазнања о себи. Новски проширује операцију закључивања једном врстом радикалне реакције која иде даље од пројекције градитеља псатарника: „ништа за ништа”. Не само да он неће дати ништа за то доживљено ништа, већ ће он управо дати ништа.²¹ Али чим је „у свом срцу” нашао јеретичку, опасну мисао о узалудности свог „трајања”, Новски је стао пред последњом дилемом. Приповедач два пута каже „трајање”, а не, рецимо, *постојање*. Две речи нису прави синоними, јер док *постојању* у контексту људског живота значи налазити се у бићу, бити биће, трајање означава само време у коме се нешто одвија – без онтолошког квалитета бића. *Гробница*, заправо, као да показује да тог онтолошког азила у пост-модернизму нема, па не само да бисмо могли питати може ли се живети ништа, него и може ли се изабрати смрт као ништа. Својом последњом дилемом Новски, „којег су некад звали бољшевичким Хамлетом” (Киш 2000: 102), реинтерпретира дилему коју је Шекспиров Хамлет поставио као „бити ил’ не бити”. Хамлетово *бити* значи „у души трпети / Праћке и стреле судбе обесне”, а његово *не бити* „на оружје против мора беда / Дићи се, и борбом учинити им крај” (Šekspir 2012: 243) – а ова ће борба извесно резултирати смрћу. Хамлет, чини се, брзо артикулише одлуку: „Умрети – спавати – ништа више – [...] ето то је циљ / И предано му тежи ти.” (Šekspir 2012: 243–244) Међутим, онда се поставља питање о садржају смрти као сна: „Да, ту је чвор! Јер у том спавању / смртном какви би снови могли доћи / кад живота ово клупче одмотамо? / Ту морамо стати; то је обзир тај / што беди нашој продужава век!” (Šekspir 2012: 244) Проблем смрти повезан је са проблемом слободе у свету. Ко би, пита се Хамлет, подносио „светске шибе, руге / неправде силних и злоставе гордих”, насиље, обест власти и понижења, када би свој живот могао окончати суицидом који ослобађа: „кад сам себи можеш слободу да даш / и голим ножићем?” (Šekspir 2012: 244) Хамлетово решење дилеме је филозофско и егзистенцијално: он не може да зна шта човека чека после смрти, па будући несигуран у погледу тога, суочен са тајном смрти, он бира живот као трпљење. Иако „под умором живота стењући”, човека буну страх „од нечега по смрти”, збуњује му вољу и „чини да рађе подносимо зла / која су ту већ него да летимо / онима другим, непознатим још” (Šekspir 2012: 244). За Новског смрт није тајна, она је напросто – празна. Његов покушај суицида осујећен је: „Новски покушава да разбије главу о камени зид ћелије; тада му навлаче лудачку кошуљу саткану од солидних влакана и одводе га у болничку собу.” (Киш 2000: 115–116)

Насупрот Новског налази се његов иследник Федјукин, зачетник „једне доктрине коју је формулисао сасвим просто и сваком човеку разумљиво: ’И камен ће проговорити ако му се полеме зуби.’” (Киш 2000:

21 Налик ономе што Јован Стерија Поповић каже у првим стиховима песме „Надгробје самом себи”:

„Ништа из ништа / Згрувано у ништа / Даје све ништа.” (Sterija 1990: 227)

105) Федјукин оставља Новском двадесет четири часа да размисли о признању. Богородица, у причи „Механички лавови”, налази се под сивом копреном барјака спуштених низ зидове, тако да са друге стране застора њено место заузима Стаљинов портрет, док се у причи „Гробница за Бориса Давидовича” Новски налази „под мртвачким покровом од камена”, са чије се друге стране налази доктринарни заступник изнуђених признања Федјукин. Речи под полунаводницима приповедач разјашњава у фусноти, указујући на то да је посреди „реченица Лава Микулина којом је овај, негде током 1936, овековечио своју сопствену биографију”, али да је у исто време то и „метафора која се показала мање произвољном него што се на први поглед чини: Микулин је умро од срчане капи у самици суздаљског затвора. (Неки извори тврде да је био задављен.)” (Kiš 2000: 108) Камен је, дакле, и добро утемељена метафора. Под извесним условима присиле, он мора да проговори. Односно, као што, нашавши се „под мртвачким покровом од камена”, дакле суочен са извесношћу смрти, човек мора да призна. Када у ћелији Новски утврђује свој морални став о одбрани лика револуционара, чини се као да тај став, иако његов, не долази из Новског, него са неког другог места. Наиме, морално становиште јунаку „шапуће демонски на уво да је његова биографија коначна и заокругљена, без пукотина, савршена као каква скулптура.” (Kiš 2000: 108) Идеја о коначној и заокругљеној биографији, која је без пукотина и савршена као скулптура, требало би да значи да Новски може да сачува интегритет своје револуционарне личности. Међутим, представа савршене биографије (заокругљена, без пукотина, налик скулптури) повезује фигуру животописа са Федјукиновом метафором камена који ће проговорити – ако му се поломе зуби. Јер, као што смо на почетку поглавља показали, људи у *Гробници за Бориса Давидовича* се – скамењују. Нашавши се пред црквом Светог Етјена, Барух Давид Нојман, јунак приче „Пси и књиге”, видео је лешеве Јевреја, чија тела „беху унакажена а лица обливена крвљу” (Kiš 2000: 132) Усред кошмарне панораме један детаљ скамењује посматрача: „Онда ми показаше на један камен што је лежао пред црквом и ја угледах приказ од којег се и сам скамених: на камену је лежало једно срце, налик на крваву куглу.” (Kiš 2000: 132)

Сумња

Међу бојама које обележавају свет *Гробнице за Бориса Давидовича*, како о томе пише Драган Бошковић у студији *Иследник, сведок, прича*, посебно се издваја црвена, која као боја револуције „семантички подразумева смрт, крвожедност стварности романа” (Bošković 2004: 237–238). Премда је црвена боја „присутнија од било које друге”, Бошковић издваја „једну симболички одређену карактеристику боја, замућености, или њену везу са тамним нијансама, као и везу са феноменима који немају никакву боју, у метафоричком, дакле симболичном, или неком другом

смислу” (Bošković 2004: 238–239). Оно што је мутно²² може бити израз замагљености или затамњења одређене боје, али и манифестација безбојних феномена – којима боја може бити уклоњена или метафорички или у неком другом смислу. Сива, о којој смо говорили у овом раду, теоријски се често препознаје као не-боја. У књизи *Гробница за Бориса Давидовича* испољава се као копрена преко боја, као основа на којој се друге боје појављују, као боја конкретних предмета, људске косе, очију, супстанци (метал, камен), као онтолошки тоналитет идеологије једног времена, као клима модерног света, као боја рефлексije, архива, докумената, као самоосећање постмодерног човека. Сиво је сечиво ножа. Сив је парабелум. Сив је браунинг. Сива је бомба „величине ораха и огромне разорне моћи”. Сиви су шрапнели, детонатори, барут, динамит, керозин, тринитротолуол, паклене машине. Сиви су зимска или јутарња магла, замагљена стакла наочара, измаглица на очима услед високе температуре тела, силуете. Сиво је видети свет као кроз измаглицу. Сиво је кад лађа нестаје у магленој даљини. Сива је невидљива маглена обала. Сиво је пепељасто море. Сив је сумрак. Сиви су вулкански кратери. Сив је дим. Сива је оловка. Сиво је олово. Сиве су избледеле фотографије. Сив је онај ко је самртно блед. Сиво је „бледило које венчава смрт и лепоту”. Сиве су бледе светиљке. Сив је вео тајне. Сиве су пеге на белој кожи. Сив је „нездрав тен”. Сив је сребрни крст и бајонет. Сив је прљави завој на глави. Сива је прљавица међу „крњацима пожутелих зуба”. Сиво је густо јесење блато. Сиве су пустиње. Сив је живот Гоулда Верскојсла, јер се „нејасно брка са животом и смрћу младе шпанске републике”. Сив је хладни пепео бесмислених оптужби. Сиви су полицијски архиви. Сива је магла факата. Сив је спирални замах авионског пропелера.

Када буде угледао Лице Издајника, у причи „Нож са дршком од ружиног дрвета”, Микши ће се оно указати у двоструком тоналитету: „Да ли му се у том тренутку учинило да уз лице Хане Кшижевске, лице посуто сунчаним мрљама као песком, прилеже образа из издајника као златна посмртна маска?” (Kiš 2000: 13) Посуто мрљама насталим од сунца, лице се поређењем мрља са песком помера у наговештај слике која ће бити целовита када девојци која „лежи у приобалном муљу између квргавих стабљика водених врба” Микша зарије „у груди свој кратки буковички нож са дршком од ружиног дрвета” (Kiš 2000: 14). Иследник и жртва, Федјукин и Новски се „у дугим ноћима боре са тим тешким текстом признања, задихани и исцрпљени, нагнути у густом диму цигарета над тим страницама [...]” (Kiš 2000: 113). Након што бегунца, на крају приче „Гробница за Бориса Давидовича”, открију „у близини ливнице [...] где се греје уз велики котао у којем се таложи текућа шљака”, Новски ће скочити „у кључалу текућу масу” (Kiš 2000: 125). Перспектива се помера на стражаре (као у сценама из јеванђеља о томе како је Исус Христ предао свој

22 Подробан каталог појављивања мутног у *Гробници за Бориса Давидовича* видети у: Bošković 2004: 237–240.

дух Господу,²³ када први сведоци њега као Сина Божијег постају римски капетан и његови војници), па „стражари видеше како нестале пред њиховим очима, како се изви као прамен дима, глув на заповести, непокоран, слободан од вучјака, од хладноће, од врућине, од казне и кајања” (Киш 2000: 125). Скок у котао текуће шљаке (скок у вулкан) демонстрира крајњу вољу Новског, а у вољи је, како о њој у књизи *Основне црте филозофије права* пише Хегел, „разријешено свако ограничење, сваки садржај који непосредно опстоји с помоћу природе, потреба, пожуда и нагона или који је, било чиме, дан и одређен” (Hegel 1989: 38). Воља у себи садржи, додаје Хегел, „елемент *чисте неопређености* или чисте рефлексije ‘ја’”, у којем управо нестају сва ограничења и одређења. Природу воље као моћи није могуће оделити од моћи мишљења. Тако је воља „безгранична бесконачност *ајсолушне ајстиракције* или *ојћенишости*, чисто мишљење себе саме” (Hegel 1989: 38). Када се воља одреди као апсолутна могућност да се учини „бијег из сваког садржаја као ограде”, онда се ова „негативна слобода” или крајња „слобода разума” мора сагледати као – „слобода празнине” (Hegel 1989: 28). Када се слобода празнине уздигне до збиље и страсти, на пример „у политици или религиозности”, она се појављује или као „фанатизам разарања сваког опстојећег друштвеног поретка”,²⁴ или као „уклањање индивидуа које су сумњиве за неки поредак”,²⁵ или као „уништење сваке организације која хоће поново да се појави”²⁶ (Hegel

23 У *Јеванђељу по Луки* Исус у непосредном обраћању Оцу говори о предаји свог духа: „Тада Исус повика веома гласно и рече: Оче, предајем свој дух у твоје руке. И кад ово рече, издахну.” (Лк. 23, 46) У *Јеванђељу по Јовану* тема предаје духа Богу излази из деонице управног говора, па на њу упућује аутор текста: „Но Исус, кад прими оца, рече: свршено је, и приклони главу, те предаде дух.” (Јн. 19, 30) У *Јеванђељу по Матеју* налазимо да „Исус опет повика гласно и издахну”, али се онда описује и драматични моменат у коме се, као реакција на Христово издахнуће, завеса у храму поцепала на двоје, земља затресла, стене почеле да се распадају и отварају се гробови мртвих и васкрсавају „многа тела умрлих светаца”. У засебном стиху Матеј показује реакцију римског капетана и његових војника: „А капетан и који с њим чуваху Исуса видевши земљотрес и шта се догодило, уплашише се врло и рекоше: овај заиста беше Божији син.” (Мт. 27, 54) Сличан, а унеколико сведенији опис реакције римског капетана налази се у *Јеванђељу по Марку* и *Јеванђељу по Луки*.

24 Ајмике „наводи своје симпатије према анархистима” (Киш 2000: 16). Даблин је у *Гробници* представљен као град ексцентрика, међу којима постоје и „махнити анархисти”; Верскојлс се „надвикује са анархистима који су своју црну заставу истакли на голим падинама крај Гвадалахаре, спремни да умру неком узвишеном и бесмисленом смрћу” (Киш 2000: 24). Гоулд Верскојлс „понавља очајничке позиве у помоћ, док радио из оближњег гробља емитује ведре и самоубилачке песме анархиста” (Киш 2000: 25). Зинаида Михајловна „пре је налик на анархисткињу пред стрељање него на музу револуције” (Киш 2000: 99).

25 Федјукин.

26 Након што је неколико месеци ноћивао „са бескућницима у градском купатилу које се реновира”, Борис Давидович, „тада познат под именом Безработни”, повезује се „са неком терористичком групом која спрема атентате бомбама” (Киш 2000: 89). Када га нађемо под именом Земљаников, приповедач ће рећи да су „спектакуларни атентати у последњих пет-шест година били његово дело”, што се знало по томе да су бомбе произведене у његовој тајној радионици имале „такву разорну моћ да су своје одабране жртве претварале у гомилу крвавог меса и поломљених костију” (Киш

1989: 38). Тело Новског је нестало у котлу-вулкану, али, у исто време, Новски се, као прамен дима, потврдио одлазећи из историје, идеологије и полицијском репресијом условљене егзистенције. Он се нашао с ону страну репресивне климе стаљинистичког режима, а у крајњој могућности саморазумевања. У савршеној могућности хуманог која је немогућа у свету. А то, на извештан начин, ипак јесте више од онога што се може видети: слобода од свега.²⁷ У климатолошком пејзажу *Гробнице за Бориса Давидовича* треба стога видети не само шта је иза сиве, шта је на сивој, него и шта је то сиво, што се као прамен дима извија. Борис Давидович Новски нестаје пред очима стражара да би се онда појавио као прамен дима. Као сиви траг. Као чиста неодређеност саморефлексије и као слобода празнине.

На почетку приче „Крмача која прожидре свој окот“, у уводном поглављу „Земља вечности“, говори се о Ирској и као о митској земљи с ону страну знања. Упућује се на истраживача који је у свом запису оставио белешке о томе да док је над Европом ноћ, над Ирском „*косо сунце још обавија џуријуром фјордове и пустиње западне*“. Захваљујући највишем степену заласка, Ирска је изложена светлу – разговетна, сазнаљива. Ситуација се намах мења када небо прекрију облаци и простор нестаје у митској клими непознатог:

Но нека се навуку тмасти облаци, нека се стирпоишти звезда, и острво поново постојаје, као у легенди, онај далеки крај заоѓрнутих маглама и шминама што је дуго за морейловце означавао међу познатијих светиња. А с ону страну је пролом; мрачно море у којем некад мртви налажаху земљу вечности. Њихове црне барке, на жаловима чудних имена, сведоче о добу када путовања имађаху нечеж од метафизике: оне позивају на сневање без обала, без повратка. (Киш 2000: 20–21)

Тмасти облаци су тамни, мутни и управо они могу да потпуно редефинишу простор, да га климатски и дискурзивно помере у парадигму легенде. Тада Ирска постаје међа познатог света, одакле се не може даље, ни бродом ни видом, јер је „*далеки крај заоѓрнутих маглама и шминама*“. Пред морепловцима-истраживачима острво израња као велика сива застава која зауставља путовање и сазнање. Међутим, треба прећи међу и наћи се с ону страну сиве границе. С ону страну није нешто сасвим

2000: 92). Новски/Земљаников је сањао „да створи бомбу величине ораха и огромне разорне моћи (идеал којем се, кажу, бејаше опасно приближио)“ (Киш 2000: 93).

27 У *Гробници за Бориса Давидовича* постоје и другачије контекстуализације дима, па се баш у причи о Новском појављује слика дима цигарете, наизглед локализована и тривијална: „У Берлину, у време објаве рата, док су радници позвани под заставу изгледали као авети, а кабарери у густом диму цигара одјекивали женском вриском и док је топовско месо покушавало да угуши у пиву и шнапсу своје сумње и своја очајања, Новски је био једини који у тој европској лудници није изгубио главу и који је имао јасну перспективу, додаје Блум.“ (Киш 2000: 95) Када се слици кабаера, замућеној густим димом цигарета, придода психолошки механизам потискивања алкохолом код оних који су „топовско месо“, онда кабаере постаје метафоричка сцена европске ратне луднице. Насупрот замућеном погледу на свет налази се јасна перспектива Новског, који једини у лудници није био изгубио главу.

друго, већ опет сива, али затамњена као понор. Пролом је „мрачно море” у којем су мртви некада налазили „земљу вечности”. Увод у Кишову причу представља инверзију светле хиперборејске имагинације: северне пределе Кишов приповедач покрива тамним облацима, маглама и тмином као копреном. Мрачно море, црне барке и пролом знакови су погибелног искуства путовања које је у прошлости, можда баш захваљујући смрти, имало „нечега од метафизике”. Управо црне барке мртвих јесу метафизичка пловила: као неке сирене, оне „*йозивају на сневање без обала, без повратка*”. Сиву метафизику Киш потом развија не само као атмосферу која зрачи целом наративном линијом приче о Гоулду Верскојлсу, већ као тоталну атмосферу књиге *Гробница за Бориса Давидовича*. И Хана Кшижевска, и Микша Хантеску, и Чељустников, и др Карл Таубе, и Борис Давидович Новски, и Барух Давид Нојман призвани црним баркама прелазе међе познатог света и падају у пролом, у сневање без обала и без повратка.

Из каквог осећања света долази тамна воља за слободу празнине? Као један од симптома сивог времена душе Питер Слотердијк је означио оно што је *сумњиво* (v. Sloterdijk 2022: 8) Сумња је неодређеност и нејасност мишљења. У модерној епистемологији, како о томе пише Ханс Блуменберг, примат има питање „о гаранцији знања, о теоријској извесности”, што се тумачи као „секуларизација основног хришћанског проблема извесности спасења” (Blumenberg 1999: 13) Епистемолошка проблематика 20. века настала је из сумње у стварност као такву, из „скептицизма који лежи у основи захтева за сигурност” (Blumenberg 1999: 13). У *Гробници за Бориса Давидовича* сумња је основно стање у коме јунаци, жртве и егзекутори, интелектуалци и криминалци, истражитељи и иследници, полиција и грађани, светост и тиранија, идеолошки поредак совјетске државе и поетички поредак приповедања постоје. *Гробница за Бориса Давидовича* Данила Киша рађа се из сумње и недоумице. Реч сумња у књизи се појављује педесет два пута, а овде ћемо навести само неке од примера како бисмо оцртали Кишов наративни извештај о сивој клими бића:

„Прича која следи, прича која се рађа у сумњи и недоумици” (5), „несигурно време узајамних сумњичења и шпијунирања” (15), „полиција хапси извесног Ајмика, Е. В. Ајмика, под сумњом да је подметнуо пожар” (16), „како су чланови ћелије имали несумњиве разлоге да посумњају да их неко потказује” (16), „обесио се у затворској ћелији под врло необичним околностима које изазивају оправдану сумњу да је био убијен” (17), „успели да у тешкој и исцрпљујућој идеолошкој полемици пољуљају извесне сумње које су се јавиле у глави републиканца Верскојсла” (31), „Верскојлсове речи, које су садржале опасну и светогрдну сумњу” (32), „неки извори наводе на оправдану сумњу” (36), „а сумњичавог и радозналост читаоца упућујем на наведену библиографију” (37), „гаји извесне типично буржоаске сумње према тековинама револуције” (40), „он би, нема сумње, пао ничице у снег и благо” (51)²⁸, „они одбацише своје сумње” (67–68), „одбацио у свом чланку сваку сумњу и сваку очигледност” (68), „оно што одмах изазива

28 Израз „без сумње” јавља се више пута у књизи.

сумњу јесте питање: да ли га је историја заиста *сачувала*?” (84), „што ми се, због обиља литерарних асоцијација, чини сумњивим” (86), „у чију аутентичност изгледа нема разлога да се сумња” (87), „Никад се нису могле доказати оправдане сумње да Земљаников има незакониту жену (по некима и дете) из високог друштва, сумње које је изгледа и сам потхрањивао својим редовним и наглим одласцима тачно у десет.” (90), „није било сумње, то бејаше Земљаников” (92), „да је због свог арогантног држања (без сумње глумљеног)” (92–93), „Нема сумње, лудило је било симулирано” (93), „да угуши у пиву и шнапсу своје сумње и своја очајања” (95), „када му сумња коју рађа ужас буде дошапнула да је то немогућно” (106), „Када је сумња коју рађа ужас дошапнула Новском *што је немогућно*, у истом часу зачу глас Федјукина: ‘Ако Новски не призна, убићемо те!’” (106), „Револвери су без сумње имали пригушиваче” (108), „да цело здање тог признања почива на лажи исцеђеној без сумње тортуром” (113), „Вративши се из бунила, проузрокованог без сумње инјекцијама морфијума” (116), „Будно око и псећи слух стражара откривају међутим неке сумњиве звуке” (118), „изазвале су изгледа оправдане сумње” (119), „и повикаше: ‘Ухапсите га, јер му речи одишу сумњом и безверјем’, те ми везаше руке и одведоше” (138), „да раздвојимо кујне од здравих, оне који сумњају од оних који верују” (139), „Онда им рекох да се вера рађа из сумње и рекох им да је сумња моја вера” (139) итд. (Kiš 2000)

У перманентној тежњи да се отвори нечем друкчијем од себе, сива је „једно од имена за оно што одбија да остане само оно што јесте, а ипак непрестано захтева да буде мишљено и тумачено” (Richter 2023: 333). Можда деликатније него у сликарству, сива у литератури тражи да се изговори питање о значењу. Мишљење о сивој открива, како показује Франсес Герин, да постоји „несклад између боје и језика” (Guerin 2018: 22). У сталном отпору да буде пацификована, одређена стабилним, јасним значењем, сива представља димензију енигме, неизвесности, неизрецивости и контрадикције. Називање сиве не-бојом говори о немоћи да се „описе њена стална неухватљивост”, као што, с друге стране, можда чини и то да се неодређеност свих боја, њихова несигурност и амбивалентност „нехотице или на неки други начин, пројектује на магловитост сиве” (Guerin 2018: 27). Не знамо да ли је светла или тамна, истинита или лажна, али налазимо да је у *Гробници за Бориса Давидовича* сумња она не-боја са којом се приповедање идентификује и из које се прича ове књиге рађа. Тек рађајући ће се у сумњи и недоумици, прича постаје истинита. Али истина приче о којој „њен аутор сања” није оно што је записано „руком часних људи и поузданих сведока” (Kiš 2000: 5). Сањана истина приповедања поистовећује се са мешавином језика: румунског, мађарског, пољског, украјинског и јидиша. Било би то језичко самодобађање „по логици случаја и мутних, дубоких и несвесних збивања” (Kiš 2000: 5). Наћи истину у збивањима мутним, дубоким, несвесним и случајним нешто је друго, више, далекосежније него је сагледати у изјавама сведока. Тек када би досегао „недостижни и стравични час вавилонске пометње”, када би могао да чује наизменичност свих језика, када би могао да се отвори нечем друкчијем од себе – а он баш о томе сања

– приповедач би дошао до сазнања да је питање људске „смрти само последица неког великог и кобног неспоразума” (Kiš 2000: 5). Померивши истину из докумената у онтолошки неспоразум, из могућег у немогуће, Киш ју је показао као то што истина у постмодернизму јесте: фикција конструисана у сумњи и недоумици, у сталном одбијању да остане само оно што јесте, у сталном отварању нечем друкчијем од себе. Немачки сликар и вајар Анселм Кифер изричит је у погледу карактера истине: „Не верујем у апсолуте. Истина је увек сива.” (Guerin 2018: 17–18, према Torsen 2023: 44). Сумња приче, сумња у време, полицијска сумња, несумњива сумња, сумња у коју је могуће посумњати, сумња у револуцију, сумња у свето, читаочева сумња, несумњивост нечијег пада, сумња која је одбачена, сумња питања, утисак сумње, безразложна сумња, сумња из ужаса, несумњивост ужаса, сумњиви звуци, речи које сумњају, болест сумње, вера у сумњу – јединице су барометра који читава атмосферу фикционог света Кишове књиге. Преморених очију, неповерљив према перцепцији, осећајући нијансирана расположења средњоевропског човека, познајући „средњи простор” свакодневице, њене обичности и монотоније, увиђајући мрље у времену, проничући у разлике присуства и одсуства, аутор са снажном свешћу о отуђеној слободи својих савременика, Данило Киш написао је *Гробницу за Бориса Давидовича* – сиву књигу. Његову жељу да испита и каже шта су литература и уметност још једном ћемо, са Хегелом, означити као *сиво сликање*. А, када се у литератури слика сиво, дешава се нешто друго: литература постаје више од одсуства, равнодушности и хладноће.

ИЗВОРИ

- Kiš 1989: Danilo Kiš, *Bašta, pepeo*, Beograd: BIGZ.
- Kiš 2000: Danilo Kiš, *Grobница za Borisa Davidoviča: sedam poglavlja jedne zajedničke povesti*, Novi Sad: Svetovi. [orig.] Киш 2000: Данило Киш, *Гробница за Бориса Давидовича: седам поглавља једне заједничке повести*, Нови Сад: Светови.
- Kiš online izdanje: Danilo Kiš, *Rani jadi*, <<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKewj55-GslrWPAx-URBdsEHXowLbwQFnoECBsQAQ&url=https%3A%2F%2Fonline.anyflip.com%2Ffrjgn%2Fctry%2F&usg=AOvVaw3qZKw1quJ8Ff41Y-1t0WjOL&opi=89978449>>, 31. 8. 2025.
- Sterija Popović 1990: Jovan Sterija Popović, *Roman bez romana*, Sarajevo: NIŠRO „Oslobođenje”, OOUR Izdavačka djelatnost.
- Šekspir 2012: Vilijam Šekspir, *Četiri tragedije: Romeo i Julija, Hamlet, Magbet, Kralj Lir*, preveli Živojin Simić i Sima Pandurović, Beograd: Laguna.
- Sveto pismo sa prevodima i uporednim mestima, *Pouke.org*. [orig.] Свето писмо са преводима и упоредним местима, *Поек.орг*. <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewjd0umB-nbqPAXXXSvEDHfTM3kQFnoECBwQAQ&url=https%3A%2F%2Fsvetopismo.pouke.org%2F&usg=AOvVaw1VeN3zgV_Wac5PuVCqx4ER&opi=89978449>, 29. 8. 2025.

ЛИТЕРАТУРА

- Baldick 2025: Chris Baldick, *Oxford Dictionary of Literary Terms*, First published 1990, e-book, 98.
- Blumenberg 1999: Hans Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern Age*, Translated by Robert M. Wallace, MIT Press.
- Bošković 2004: Dragan Bošković, *Islednik, svedok, priča*, Beograd: Plato.
- Carlier and Verstraete 2013: Anne Carlier and Jean-Cristophe Verstraete, Genitive case and genitive constructions: An introduction, in: *The Genitive*, Edited by Anne Carlier and Jean-Christophe Verstraete, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Dmytryschin 2021: Iryna Dmytrushin, The Voyage Enchante of Edouard Herriot in Ukraine, *Ukraina Moderna*, Vol. 30–31, University of Toronto Press, open acces, 216–232.
- Elia Khalaf 2022: Ghassan Elia Khalaf, *The Adnominal Genitive in the Pauline Corpus*, Edited by J. William Johnston, New York, Bern, Berlin, Brussels, Vienna, Oxford, Warsaw: Peter Lang.
- Fillmore 1968: Charles Fillmore, The Case for Case, n E. Bach, & R. T. Harms (Eds.), *Universals in linguistic theory*. New York, NY: Holt, Rinehart, and Winston, 1–88.
- Fraj 1985: Nortrop Fraj, „Sedma faza: apokalipsa”, *Veliki kod(eks)*, preveli Novica Milić i Dragan Kujundžić, Beograd: Prosveta.
- Guerin 2018: Frances Guerin, *The truth is always grey: A history of modernist painting*, London, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hegel 1989: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Osnovne crte filozofije prava: s Hege-lovim vlastoručnim marginama u njegovu priručnom primjerku filozofije prava*, preveo Danko Grlić, Sarajevo: Veselin Masleša, Svjetlost.
- Jakobson 1971: Roman Jakobson, *Selected Writings II: Word and Language*, The Hague, Paris: Mouton.
- Langacker 1994: Ronald W. Langacker, *Concept, Image, And Symbol*, Berlin, Editors Rene Dirven, Ronald W. Langacker, New York: Mouton de Gruyter.
- Richter 2023: Fade to Gray: Colour, Greyness and Utopia in the Work of Art (Adorno), in: *Grey on Grey: At the Threshold of Philosophy and Art*, Edited by Kamini Vellodi and Aron Vinegar, Edinburg University Press, 331–356.
- Salisbury 2023: Laura Salisbury, Grey Time: Anachromism and Waiting for Becket, in: *Grey on Grey: At the Threshold of Philosophy and Art*, Edited by Kamini Vellodi and Aron Vinegar, Edinburg University Press, 53–86.
- Sloterdijk 2022: Peter Sloterdijk, *Wer noch kein Grau gedacht hat – Eine Farbenlehre*, Berlin: Suhrkamp.
- Sloterdijk 2015: Peter Sloterdijk, *Sfere: Makrosferologija*, Tom II: *Globusi*, s nemačkog preveo Božidar Zec, Beograd: Fedon.
- Torsen 2023: Ingvild Torsen, Hegel's Grey Aesthetics: Painting in the Intellectual Realm, in: *Grey on Grey: At the Threshold of Philosophy and Art*, Edited by Kamini Vellodi and Aron Vinegar, Edinburg University Press, 25–51.
- Vellodi and Vinegar 2023: Kamini Vellodi and Aron Vinegar, Introduction, in: *Grey on Grey: At the Threshold of Philosophy and Art*, Edited by Kamini Vellodi and Aron Vinegar, Edinburg University Press, 1–21.

Časlav V. Nikolić

GRAY: THE CLIMATE OF THE FICTIONAL WORLD OF *A TOMB FOR BORIS DAVIDOVICH* BY DANILO KIŠ

Summary

The question of whether, how, and what can be thought about gray, as prompted by Peter Sloterdijk's study on the theory of colors, served as the starting point in exploring the values that shape the climate of the fictional world of Danilo Kiš's *A Tomb for Boris Davidovich*. A glance at the novel *Garden, Ashes* enabled us to notice how gray carries an important atmospheric and symbolic function in Kiš's narration. In *A Tomb*, we singled out some characteristically gray phenomena, such as flags, houses, eyes, metal (iron, steel), and stone. We observed them not only in their symbolic function, but also in the meaning they carry for Kiš's poetics. Since gray is most often recognized through its resistance to stabilization processes and symbolic positioning, we demonstrated the different connotations of gray in Kiš's book. The reflection on doubt as a constructive component of Kiš's poetics provided the framework within which we sought to demonstrate the entirety of that poetics as an expression of gray painting.

Keywords: gray, climate, anachromism, reflection, flags, houses, eyes, metal, stone, doubt

Примљен: 2. септембар 2025. године
Прихваћен: 10. децембар 2025. године