

Владан Матић

---

СКЛАПАЊЕ ПЕЈЗАЖА  
(брдо, река, увала и понеки град)

алтерс

Њујоркско издавачка задруга

**Библиотека АЛТЕРА**  
Књига 16  
**Владан Матић**  
**СКЛАПАЊЕ ПЕЈЗАЖА**  
(брдо, река, увала и понеки град)

Главни и одговорни уредник  
Милан И. Арнаут

Уредник издања  
Дејан Михаиловић

Фотографије на корицама: Владан Матић

copyright © Владан Матић  
copyright © АЛТЕРА

**Владан Матић**

# **СКЛАПАЊЕ ПЕЈЗАЖА**

(брдо, река, увала и понеки град)

Београд, 2008.

## САДРЖАЈ

### Фестивал фантастичног филма

Фестивал .....	11
Барменова прича (град, брда) .....	14
Атлантида (брдо, увала) .....	28
Владимир (реке, градови) .....	35
Павел (шума, језеро, рушевине, брежуљци и гробнице) .....	45
Трилогија (град, брда, обала реке) .....	58
Инжењер (план града, стадион, згаде и дворишта) .....	61
Барменова прича – наставак (солитер, мост, паркови и замкови) .....	69
Творац игара (литоца, залив, машине и градови) .....	75
Мурат (брда, пустиња) .....	80
Павелово детињство (брдо, река и град) .....	83
Постаја у пустињи (брдо, пустиња и покоји град) .....	87

### Јозеф

На путу за Хуст (воз, предели, железничке станице) .....	95
Лавиринт света и Излаз из лавиринта (шуме, брда, пропланци, мајур) .....	101
Опис једне каријере (студио) .....	107
На ободима Велике степе (град, река, брда, пустиња, студио) .....	109

Дневници будућности (зграде, градови, сајмиште) .....	118
Радионице за склапање пејзажа (макете далеких светова) .....	121

## На путу

Расправа (шуме, мајур, снегови, кабинети, кутије) .....	127
Симплицисимус (бунар, рушевина, подземље) .....	135
Адвокат (острво, предграђа) .....	138
Бармен – крај приче (соба са погледом на улицу) .....	148
Марина (мајур, град, дворац) .....	152
Владимир на путу (брдо, река, острво, мајур, увала, аеродром, и понеки град) .....	156
Поговор .....	177
Блешка о писцу .....	179

## Последњи дани Вавилона

Вавилон је почео да пропада у тренутку када су његови владари почели да заборављају језик анђела.

Језик анђела био је – као и онај још моћнији језик стварања – језик владања. То је био језик наредби и њиховог истовременог извршавања.

Владари Вавилона су се опустили, били су уморни од ћутања и ритуала који су окруживали шкрто коришћење језика анђела.

Хтели су да се разоноде, да речи које изговоре не буду тако смртно, тако одмах и тако предвидљиво обавезујуће.

*„Cinema derives not from painting, but from ancient wizardry. It is the heir of alchemy, last of an erotic science.“*

Џим Морисон

**ФЕСТИВАЛ  
ФАНТАСТИЧНОГ ФИЛМА**

## Фестивал

26. маја 2002. године у Прагу је одржан *Жижковски фестивал фантастичног филма*.

\*

Позивницу сам купио 24. маја, у џез клубу „Агарта“, по завршетку концерта Власте Прухове.

Џез клуб „Агарта“ био је назван тако вероватно по једном од легендарних градова из времена пре Атлантиде, затрпаних под пешчаним наносима пустиња Средње Азије. Клуб се налазио на врху улице која се спушта на Вацлавске намјести.

\*

Тачно у поноћ, престала је музика, и особље је кренуло да диже столице.

Отишао сам у суседну просторију да платим пиће, и уз рачун сам добио невелики лист рециклиране хартије на којем је био програм фестивала.

Место одржавања фестивала била је дворана позоришта „Акрополис“, подно футуристичког ТВторња из осамдесетих година, који се види са скоро свих тачака у граду.

\*

Најављени су филмови:

*Атлантида*

*Меруерџ, Наренџ  
Творац иџара  
Посџаја у џустџињи  
Симџлицисимус  
Анџео са заџадноџ џрозора*

\*

Пре него што сам заспао, покушавао сам да замишлим шта ћу све у тим филмовима видети.

\*

Улазио сам у сценографије: ентеријере са стакленим зидовима иза којих се ковитају галаксије, тунеле којима пролазе људи обучени као Флаш Гордон, собе са намештајем од метала и пластике, рушевине у пустињи, црвенкасте пејзаже који упућују на то да се радња дешава на Марсу, градове чији почеци сежу у прошлост десетинама хиљада година, мора из којих искачу немани.

\*

Видео сам глумце како шетају одевени у ренесансне костиме јарких боја и смелих облика, па онда у строге одоре које асоцирају на спорост, промишљеност и мудрост друштва које је достигло хармонију. Прелазио сам на скупине које су журиле одевене у пластичну одећу једноставних облика: футуризам шездесетих који упућује на брзину и напредак, у коме је време процес непрестаног убрзавања. Замишљао сам и нови Средњи Век, и људе који живе међу полуруинираним остацима некадашњих цивилизација које не разумеју.

\*

Замишљао сам и наше доба, које се протеже унедоглед.

\*

Сањао сам брдо, реку и пустињу.

## Барменова прича (град, брда)

Дошао сам сат времена пре прве пројекције. Стигао сам раније, јер сам слабо познавао град и хтео сам да себи оставим времена за лутање.

Уз Жижков сам се попео од Холешовица, а не најједноставнијим путем који је нацртан на мапама, и који води од Народног музеја, преко Винограда и цркве коју је некада овде подигао архитекта Плечник. Верао сам се уз стрме улице са зградама које су уз све реконструкције последњих година и даље изгледале као да су на путу повратка у природно стање, када ће, у некој далекој будућности (коју ће можда приказати неки од вечерашњих филмова) људи живети у издубљеним брдима са сећањем да је овде некада постојао град...

Хол испред сале позоришта „Акрополис“ био је пун скулптура које су подсећале на чункове и кројачке лутке, са цевима и бакарним посудама које као да су биле украдене из неке од пивара по ободима града.

Усред хола стајао је бар.

Бармен који ми је понудио пиво говорио је чешки са нагласком који је указивао на јужнословенско порекло. Када сам се мало удубио, тај нагласак је био као и мој. Онда сам га препознао: видели смо се по-

следњи пут пре двадесет година, када смо обојица завршили факултет. Био је расположен за причу, бар се пунио споро, а ја сам био расположен за слушање.

\*

Разговор смо почели причом о фестивалу.

„И Ви сте, дакле, добили позивницу за Фестивал фантастичног филма? Ја Вам, нажалост, о фестивалу и филмовима не могу рећи ништа. Појма немам зашто су изабрали управо ову салу, и појма немам по ком су критеријуму бирали филмове. Могу само да коментаришем називе, као и Ви.

Разумем, Мајринк је, ако не по рођењу, оно по убеђењу, био Пражанин. Када добро размислим, у Праг је сместио радње својих најзначајнијих књига.

Разумем и да је филм снимљен по *Айланџиди* Бориса Пекића (која нема директне везе са Прагом, и у којој се овај град ни не помиње), ипак ту уврштен зато што, *Айланџида*, као и све приче о роботима и андроидима, у неку руку, представља обраду *Голема*, али не разумем зашто се овде приказују филмови непознатих постсовјетских аутора, и шта то имају да нам саопште Мурат Базаров и Павло Хрипка.

Видим, публику на фестивалу чине и представници заједнице странаца која је у Прагу формирала сопствени свет базиран на слици о граду. Та слика почива на његовим насумице изабраним симболима и ликовима. Ти симболи и ликови тешко да Пражанима значе исто што и онима који због њих хрле у град. Све то представља игру која ме подсећа на француске ТВ емисије „Благо Запатама“ и „Форт Бојар“, лажне потраге за скривеним благом ка којем



воде нападно уочљиви путокази и лако решиве заго-  
нетке.

Други део публике чине посетиоци радње у Јин-  
дришкој улици која продаје стрипове и фантастичну  
литературу.

Било како било, видим да је овде вечерас окупље-  
на мање-више иста публика која се овде скупља сва-  
ке вечери.

\*

Ја сам се, с друге стране, питао зашто, када се фе-  
стивал већ одржава у Прагу, не приказују филмове  
рађене по Чапеку, или, ако им је већ толико стало до  
фантастике и андроида, неки од филмова снимљених  
по делима Филипа К. Дика, али нисам хтео да наста-  
вљам разговор о теми о којој ни ја ни мој саговорник  
нисмо, очигледно, имали шта да кажемо.

Пустио сам га да прича, јер му је било до приче,  
а мени и јесте, и није било до слушања. Убијали смо  
време до почетка првог филма.

Онда је скренуо разговор на своју животну при-  
чу, и ја сам видео да му је било изузетно стало да је  
чује неко ко му је био бар издалека познат.

Двадесет година невиђања, и претпостављени јаз  
између госта и послуге, можда је условио то што ми  
се обраћао са „Ви“ уместо са „ти“. А можда је, преко  
мене, желео да се обрати ширем аудиторијуму? Ка-  
ко год било, ја ћу овде поштовати обе претпоставке,  
и покушаћу да, по сећању, и без скраћења, пренесем  
његову причу.

\*

„Питате ме шта ћу ја овде, за шанком бара позо-  
ришта „Акрополис“, и када ћу се, ако икада, вратити  
у Београд? Мој одговор је дугачак, читава једна при-  
ча, коју ћу вам сада испричати.

Та прича негде, и некад, мора да почне. Ја ћу је  
започети 1985. године, када сам, по одслужењу вој-  
ног рока у СФРЈ, почео да радим као приправник у  
шпедитерској фирми „Волтра“. У фирми „Волтра“  
мој реферат покривао је увоз кућних потрештина  
из Кореје, играчака из Хонгконга, и рибљег брашна  
из Пољске. Повремено бих, када би моји клијенти из-  
возили сировине за пластичне масе у Азију, путовао  
до барске луке на укрцај бродова.

Кретао сам се у свету трговаца, цариника и возара.  
Јутра би ме затицала у возу на железничкој станици  
у Бару, или у колима којима сам журио ка спортском  
аеродрому у Чантавиру надомак Суботице. Ишао  
сам на царињење контејнера у копарској луци, вече-  
равао са шефовима подружница у Сутомору, надгле-  
дао утовар дрвене грађе по босанским планинама.

\*

Можда бих овде могао да прескочим општи оквир  
онога што се дешавало тих година, јер то су опште  
познате чињенице, и вероватно није умесно уносити  
их у једну личну причу. Па опет, желим да знате како  
сам све то доживљавао, јер ова прича без тога не би  
била потпуна.

Елем, почела је да се распада земља у којој сам ра-  
стао, и коју сам сматрао својом. Пре тога, распадао се  
политички систем те земље, који је био непрегледан  
у својој излишној комплексности. Сетите се и сами:

месне заједнице, ооури, оури и соури, комитети Партије и Омладине, конференције Социјалистичког савеза, и све то пута девет... и схоластичке расправе о правој природи система и сваког његовог сегмента који је функционисао само на папиру.

Све те расправе водили су људи мени дискутабилне аутентичности – омладински функционери који су у свом изгледу комбиновали стил јапијеваца и седам секретара СКОЈ-а, партијски мислиоци, представници колективних тела као што је СУБНОР, којих је било све више што је Други светски рат, чији су били учесници, био даље у прошлости, синдикални функционери који су зајапурени и забринуте наглас ишчитавали реферате по ходницима у паузама ове или оне конференције, културни радници са библиографијама пуним реферата, чланови Соцсавеза који су тимски радили на писању брошура.

\*

Тих година сахранио сам деду, тихог и повученог човека, који је, откад је као учитељ пензионисан почетком седамдесетих, слободно време посветио експерименталној фарми кокошака и унуцима. После сахране, распакујући руком рађене инкубаторе, сећао сам се како смо као деца седели у мраку и гледали живот који се рађа у јајима осветљеним инфрацрвеном сијалицом, и мириса тек испилелих пилића који се мрешкају у кутији крај пећи. На столу је био, уредно сложен, мој део наслеђа – албум са фотографијама. На једној од њих, мој деда у партизанској униформи улази у неки град. На дну слике, ситним рукописом било је написано: Вуковар.

Ово причам не зарад каснијих догађања у Вуковару и извлачења паралела између овог и оног рата, већ зато што од деде, који је преживео и бекство са усташког клања, и Сремски фронт, и ослобођење земље, никада нисам слушао ратне приче. После сам открио, на једној сеоској слави у Срему, да је цела дедина породица била активна у покрету отпора, и да су сви они који су рат преживели, а није их било много, сматрајући да су тиме испунили своју дужност, после рата наставили, колико су то прилике дозвољавале, са својим дотадашњим животима. Онда сам се, са правом, питао ко су људи који нас са ТВекрана оптерећују својим приватним епопејама и свађама.

\*

Било је то и време велике буке, која ме се, искрено речено, није тицала, а требало је да ме се тиче. Све то сам доживљавао као сметње. Сећам се, на пример, зајапуреног лица некаквог брадоње који нам са ТВ екрана објашњава шта је све видео у Букурешту за време револуције. И глупих дискусија, и још глупљих интервјуа бивших партијских секретара који су, навикли да некоме увек нешто доцирају, опет намргођено претили са телевизијских екрана и насловних страница књига и новина. Порука коју су нам слали била је да ће они увек бити ту, због нечега незадовољни нама којима се обраћају. Пошто нисам могао да докучим чиме су то незадовољни, и на основу чега то знају, када се и до тада у јавности чуо само њихов глас, престао сам да се интересујем за дневне догађаје.

\*

Године 1990, руководство моје фирме одлучило је да прошири своју делатност на исток Европе. Годину дана по паду старог режима, у Прагу је отворена филијала „Волтре“. Када ми је предложено да тамо пређем на четири године, нисам размишљао ни о послу који ћу радити, ни о плати од које ћу живети. Кренуо сам на нову дужност као у неку недокучиву авантуру, коју сам замишљао као бекство од буке код куће.

У Праг сам се доселио почетком 1991. Становао сам на Лхотки, брду које надвисује недовршену заобилазницу око града, и гледа на Влтаву, Барандов, и Браник.

\*

Моја канцеларија налазила се у Јиноницама, тешко описивом насељу солитера на кружном путу у близини аеродрома. Првих неколико месеци, не обраћајући пажњу на стране света, у својим лутањима по ободима града често бих побркао Бабе, Бохнице, Хаје, Кунратице, Јинонице, Лхотку, Модржане, и ко зна које још насеље које је изгледало скоро истоветно а чијег ни имена сада не могу да се сетим.

Из те прамаглине утисака прво су се издвојиле Хаје, због бизарне комбинације симбола која би већ на први површни преглед могла да буде слика чешке транзиције: на излазу из метро-станице стоји споменик космонауту из периода соцреалистичког модернизма – средине осамдесетих – сада обојен у плаво не би ли деловао весело у свом иронијском тумачењу недавне прошлости; мало даље је биоскоп са више сала звучног имена „Галаксија“, испред њега је, у скла-

ду са тематиком насеља, споменик у више боја који представља групу деце што плешу око неке планете, можда Марса. Двеста метара даље, налази се зграда која личи на халу или бараку; равноправно деле кантри-ресторан са келнерима у каубојским оделима, и бордел који се рекламира по часописима и паноима крај аутопута. А свуда околу, строги блокови стамбених зграда од пепељастог бетона, налик на касарне.

\*

У време нашег детињства читали смо књиге о двадест првом веку, у којем ће људи живети у стакленим куполама, носити одела од метала и пластике, и хранити се пилулама. Сећам се, када сам први пут отишао на излет у планину, сатима сам зуррио у траву. (Стога ме занима како су то доживљавали ови овде, и да ли ћемо нешто од тога видети и вечерас.)

А у Прагу, шетао сам улицама града који као да је органски израстао из стилова, успут апсорбујући околна села, и покушавао да дешифрујем поруку коју су ми слале његове улице. Та порука, заувек заустављена на врху језика, или, прецизније речено, збир порука уплетених у једну коју нисам могао да искажем, можда је оно што га је чинило идеалном сценографијом за многобројне филмове.

\*

Прву слику о Прагу градио сам и повезивањем локација ентеријера у којима сам упознавао своје краткотрајне љубави, жене које сам сретао на журкама по којима сам се кретао.

Знате ли како је тада изгледао Праг?

Град је наглавачке улетео у сопствену визију Запада, која је изгледала некако порнографски – као изашла са страница кричавих часописа; свуда једнозначан однос према прошлости (буквална примена „Што би горе, сад је доље, а што доље, гор’ устаје“), невиђене реинтерпретације сопствених биографија – и гомиле странаца.

Била је то плутајућа гомила пролазника као што сам био и ја сам – представници западних фирми које су све више бирале Праг за своје регионално средиште, шта год то „регионално“ значило у тренутку општег померања граница. Било је ту и студената последипломских студија из источне и југоисточне Европе, службеника и креативних умова маркетиншких агенција, и претендената на звање писца, који су, хиљадама пута понављајући фразетину да је „Праг деведесетих исто што и Париз двадесетих“, покушавали да учврсте код себе и оних који су били вољни да им поверују једну површну и потпуно погрешну слику о граду.

А на сваком тргу, у свакој радњи, за сваком уличном тезгом могао се чути српскохрватски, како су Чеси упорно звали језик који је тих година добијао многа нова имена.

Тек да се подсетимо, Праг је, по једној верзији, израстао око тржнице на којој је у средњем веку продавано робље из тада нехришћанских земаља на истоку Европе, којима је (Литванији, на пример) ово био снажан мотив да прихвате нову веру. Да не причамо онда шта ми је падало на памет када бих за тезгама импровизованих тржница видео земљаке, и чуо украјински док бих пролазио поред градилишта.

\*

Мој посао је био идеалан за људе који воле да путују, а видно је, из овога што сам до сада рекао, и начина на који сам описао сопствена интересовања, да ја путовања, заправо, мрзим. Јер, тек што бих почео да дешифрујем неки простор, да на фону улица и зграда које ме окружују организујем слике сопственог памћења, и да на просторним мапама градим схеме у које смештам предмете сопственог интересовања, већ бих морао све да прекидам, да бих се сусрео са сликама нових простора које су се преклапале са онима које сам управо почињао да запамтим.

Путовања су стварала непотребну збрку.

\*

А онда је Усуд решио моје дилеме.

Једног јутра, дошао сам на посао, а у канцеларијама је владао мук. Видевши да не знам о чему се ради, секретарица Вјера предала ми је новине. У новинама је био чланак у којем су описиване малверзације фирме *H-sistem*, чијим крахом је неколико хиљада људи остало без уштеђевине и крова над главом. Међу фирмама умешаним у скандал, поменуто је и „Волтра“.

Сенка кривице пала је, дакле, и на мене. Док сам ја јурцао на релацији аеродром – складиште крај Влтаве – банка – канцеларија, водећи рачуна о роби која је изнајмљеним руским авионима стизала из Индије, да би се онда препакивала и слала диљем Европе (сви се сећамо везених ташница и капа за глупе августе продаваних по тезгама и виђених на утакмицама

и карневалима), моје руководство је учествовало у фиктивном увозу грађевинског материјала за станове који никада неће бити изграђени.

Нашао сам се, пошто је филијала „Волтре“ била наврат-нанос затворена, без посла у туђој земљи.

\*

Распитивао сам се о могућности повратка у Београд, отпутовао сам тамо, накратко, у априлу 1996, и схватио да тек тамо немам шта да тражим. Чинило ми се, тада, да још увек постоје облици ствари које су одавно ишчилеле, да путеви, зграде, људи, глуме једну прошлост заустављену у времену, која се сада понавља као запис на поквареној плочи.

\*

Вратио сам се у Праг и запослио код свог дотадашњег клијента, као референт за шпедицијске послове. Све је у мом животу остало скоро истоветно, осим места на којем сам радио. Сада је то била зграда преко пута хотела „Интернационал“, огромног стаљинистичког здања, копије хотела „Украјина“ у Москви, којем су, у знак промена, црвену звезду на шпицу централне куле обојили у зелено. У истом даху, Лењинов булевар, који је од оближњег Трга победе водио ка аеродрому, преименован је у Европски. (После сам чуо причу да је „Интернационал“, који је у међувремену преименован у Holiday Inn, у совјетска времена био седиште разних међународних организација, као што је, на пример, редакција часописа „Ваприси сацијализма“. Тиме је, вероватно, заслужио да буде централна тачка сценографије у филму

*Шакалске јодине*, да представља дух места окупацијског стаљинистичког зла).

\*

Код пријатеља, увече, гледао сам видео-касете из отаџбине. Нисам могао да верујем: то су били извештаји из Зоне сумрака, сведочанства о једном свету у којем је ирационално избило на површину и заузело јавни простор који је до тада био резервисан за рационализирајући дискурс двадесетог века.

Са видео-касета је куљала неконтролисана бујица слика које су претендовале на то да као алегорије покрију велике делове стварности. Били су то одломци приватних језика, заснованих на површним утисцима и брзоплето донетим закључцима.

С друге стране, говор који је требало да потре ову провалу реакционарности (неко је распад рационалног у нашем делу света назвао „руралном контрареволуцијом“), деловао ми је некако вештачки и неискрено. Они исти комесари који су ме прогањали својим „мораш“, и „ниси довољно добар...“ сада су се појавили у Прагу, и наставили да понављају своју причу.

Искрено, као што нисам био у стању да схватим њихов пређашњи језик, којим су покушавали да ме увуку у унапред припремљене замке, тако ми ни овај нови језик, који је обиловао фразетинама налик на лоше преводе (шта, на пример, може да значи „демократски потенцијал“?), није био привлачан за изучавање, те сам намерно пропуштао говоре корифеја свега што је тренутно у моди, и што њих доводи у позицију да некоме нешто заповедају или забрањују.

\*

Онда је, после неколико година, пропала и фирма у којој сам радио као референт за царину. Фирма, заправо, није пропала, већ је власник решио да му је интересантније да почне са продајом „балканских прехранбених специјалитета“, и посао са увозом индијске, кинеске, и непалске робе је препустио дојучерашњим конкурентима. Или су посао преузели дојучерашњи конкуренти, а он је морао да нађе нешто ново... Било како било, ја сам, привремено, прешао да радим овде, код још једног познаника из тих времена. И то привремено траје већ неколико година.

\*

Питате ме: „Зашто се сада не вратим?“ Питам ја вас: „А зашто да се вратим?“

Пријатељи су ми се погубили, што по свету, што по сопственим беспућима, на јавној сцени су опет исти они ликови које сам гледао пре двадесет година, а да се запослим могу опет код својих бивших прашких послодаваца који сада по Београду преузимају фирме као што су некада по Прагу преузимали бутике.

А није да нисам покушао да се вратим, упркос претходном неуспеху. Једна епизода можда је била пресудна да поново одустанем. Седео сам у ресторану, у улици која је била део мене, јер сам могао да се присетим детаља сваке зграде док сам њом корачао. Придружио ми се друг из детињства. Одједном, имао сам утисак да и он, и сви остали људи које сам тих дана сретао, нису они за које се издају, да су то неки незнанци који играју улоге мојих пријатеља у

једној слици заустављеној пре много година, која се сада одмрзла и тече преда мном као неки филм који је требало да се одвија у правцу у којем се наш живот у међувремену није одиграо.“

## Атлантида (брдо, увала)

*Шпица фестивала: сабласан лик са крилима на леђима који се креће усљорено и као да љокушава нешто да саопшти. Крећње су му као љод водом. Нема звука.*

\*

Владимир Каливода је са пажњом гледао први филм који се приказивао те вечери.

Била је то екранизација романа *Атлантида* Бориса Пекића. Владимир је покушавао да га дефинише: режисер као да је целу видљиву стварност желео да прикаже као свет који је створио Калибан. Насупрот овом механичком свету робота без душе, стајао је свет људи, или Атлантиђана – свет који као да је рађен по нацртима херметичких филозофија петнаестог века.

Владимир Каливода, писац научнофантастичних прича и есеја, који је себе сматрао баштиником прашке фантастичне уметности, у коју је убрајао не само средњовековне легенде и целу магијску и алхемичарску културу већ и сво наслеђе двадесетог века, преслишавао се: од *љрослојне науке* ренесансног magusa Цона Дија, која је подразумевала математику у свим њеним сегментима, и састојала се из три целине: механике, астрономије, и ритуала (по Дију, најважнији део, јер интерпретира хијерархије Сефирота), његов

помоћник и *spiritus malus* Едвард Кели изабрао је механику, и створио свет у којем живимо...

\*

Главни јунак филма види линије силе, на којима су грађени градови једне хиљадама година заборављене цивилизације. Ти градови грађени су на енергетским чвориштима, а линије силе које може да види главни јунак филма подсећају на електричне водове наших градова.

Он уме да разазнаје оне који могу да виде као и он, и оне који, не могу, који свет свог места и времена прихватају здраво за готово, као једини стварни свет. Схвата да један од начина да се неки простор, битан на мапи невидљивих градова, десакрализује, јесте да се на њему сагради неко место које ће често користити они други који немају његов дар виђења. То место мора да буде нешто обично, као што је пијаца или трамвајска станица.

Ово чуђење над својом изузетношћу и мирење са њом понекад прекидају изненадни напади беснила, када би најрадије изашао на трг и урликао истину, не би ли пренуо људе из слепила.

Како се ти тренуци ближе, небо постаје тамније. Зграде су осветљене изнутра, свет се успорава, иза оловног неба продиру вибрације златне светлости.

Осећа, у тим тренуцима, да се разлива копрена света. А његова утроба се топи, светлост извире из тла и скида слојеве са зграда и људи. Љуште се фасаде, под кожом ретких пролазника опажа се светлост која га са њима спаја у исти круг. А остале пролазнице доживљава као тупе масе глине.

Види групу ђака како обилази некакав споменик, и у том несвакидашњем свету светлости и сенки, у том свету иза завесе бесмисла, он у тој групи препознаје лутке које ће подићи нову групу лутака, и тако унедоглед. А потомци ове групе ће једног дана у далекој будућности обилазити макете једног потпуно глувог и немог света.

У тим тренуцима обузима га највећи бес.

\*

Паралелно са овим сценама, које су приказане очима и речима главног јунака, тече истрага о серији страшних, скоро ритуалних убистава.

Траг који оставља убица је нејасан, не подсећа ни на један познати рукопис – жртве немају ничег заједничког, осим што су изгледа убијане без предумишљаја, на мах. Истрага траје већ месецима, без резултата. Продор у истрази настаје када млађи инспектор почиње да проверава метеоролошке извештаје за дане када су се догодила убиства.

Тај траг води у дубоку и непознату прошлост. Шта је, на крају, свет који види осумњичени, а то је, логично, онај јунак који види свет иза света?

\*

Следи епилог, и разјашњење. Део разјашњења јесте да осумњичени није убица, да је убица полицајац који је упознат са истрагом, и да он не само да није од оних који *виде*, него је и њихов највећи прогоналац.

\*

Филм се завршава тамним екраном, и потпуном тишином.

\*

Владимир Каливода онда замишља наставак филма. То му не пада тешко, пошто је природни наставак филма његова прича „Вилинска увала“.

У тој његовој верзији, филм сада добија наратора. Следи његов глас:

„Увалу сам открио случајно. Шетао сам ивицом брда у правцу мора, када сам избио на зараван подно врха. Преда мном је пучина. Скрећем лево, и улазим у увалу коју раније, не знам зашто, нисам видео.

Дно увале било је поплочано каменим стазама. Полако, из стења, израњале су фигуре људи, које, као ни увалу, у почетку нисам био у стању да запазим. Ти људи, који су се сада указивали, били су боје стења.

Њихов додир овде, на овом скривеном месту, био је безопасан. Ван њега, палио је све чега се дотакне. Полако, почео сам да схватам да њих ван увале могу да виде само посвећени, и да сам ја један од њих. Не знам од чије је одлуке зависило коме ће бити додељен дар овог виђења.

*Хука шаласа, іраница обале, іраница светиа, векови.*

Цело брдо иза увале је сада издубљено. Брдо скрива једну огромну пећину, са ходницима који се рачвају у свим правцима, и воде до дворана у које су смештени читави градови. Камено небо пећине исјава сиву светлост.



Ја сам сада заробљеник који лежи, у предању битке, на ивици брда. Видим овај други свет у који не желим да уђем. Ко зна колико је векова прошло откако је први посетилац видео увалу?

Моја судбина овде где лежим, на обали мора, крај увале коју други не виде, потпуно је неизвесна. Зато пузим кроз шипражје, и улазим у подземне градове, где ме дочекују уз равнодушно прихватање. То је зато што из тих градова никада нисам ни излазио.

У овом свету, који са светом мора и таласа спаја увала коју само ми видимо, границу чине провидни зидови који се завршавају небеским сводом. У њима видимо слике других, далеких градова, за које мислимо да представљају делове нашег света. Не знам да ли је оно што видимо низ слика једне ишчезле прошлости, или слике наших градова до којих више не знамо пут.

Наши градови нису више само гроздови кућа на стенама. Кроз њихове улице, поред паркова, сада клизе трамваји, над њима лете балони, у градовима су дворане у којима се слушају приче.

А за оне који не могу да нас виде, ови зидови су само стење на ивици острва. Можда је оно што ми на том стењу видимо, замишљајући да су то слике наших далеких градова који расту у свету мимо нас, слике градова ових других људи, који су слепи за наше постојање. Можда су то слике неког јединственог света, пре него што је потонуо у ратовима.

Море је иза брега, и морем долазе освајачи. Последњи талас носи оперетске верзије униформи из неких давних ратова.

Утаборили су се на обали. Узнемирени су, и потпуно усредсређени, као да знају да је стење које им

пречи улаз у увалу само слика. Замишљено гледају ка нама.

Један поручник Пасаргадских стрелаца успева да уђе у простор између два одбрамбена слоја. Враћамо његово тело на ону страну зида. Надамо се да је у наш свет упао случајно. Проверавамо одбрану: трослојни зид који као купола наткриљује увалу.

Већамо. Све је више изгледа да ове трупе, које истражују острво, после толико векова међусобних борби, уместо људи који су овамо допловили са других обала, траже заправо нас. Вероватно мисле да смо веома важни, и веома опасни. Међу војницима има пуно припадника радиолошко-атомских јединица. То значи да или мисле да ми поседујемо атомско наоружање, или да желе да га на нама употребе. То можда значи да најзад поседују инструменте који им наш свет, који су до сада слутили, чине опипљивим.

Ниоткуда, међу нама се појављује гласник. Од њега сазнајемо да на свету има још наших градова, и да слике на стаклу можда представљају поруке које од њих добијамо. Једино што ми те поруке више не умемо да протумачимо, као што се нико не сећа ко је, и када, подигао зид око наше увале.

Ни скоротеча није у стању да нам објасни који је то град који видимо понекад, између дана и ноћи, на овом циновском екрану. Слике града које се нижу нису из града у којем је рођен, али га подсећају на слике једног од градова кроз које је прошао.

Ова прича завршава се дилемом: да ли да онима напољу, који слуте, а можда сада већ и знају да смо ту, пошаљемо знак о нашем присуству? Они не могу да постану део нас, јер нас не виде, али им инструменти

могу потврдити наше присуство. А ако и решимо да им пошаљемо некакав знак, какав то знак треба да буде? Да ли да рачунамо да ће на крају одустати од своје потраге, занавек слепи за наше постојање? И, шта ће се десити ако с временом постану слични нама, ако једног дана постану ми?

Да ли да им пошаљемо нацрт бомбе, да знају да можемо да је направимо? И, ако то схвате као претњу или изазов, да ли да им пошаљемо и саму бомбу?“

## Владимир (реке, градови)

Владимир Каливода, писац научнофантастичних прича и есеја, оснивач неколико часописа (од којих је најпознатији, *Занзибар*, био ваљда једини у Чешкој који се у наслову није позивао на неко од дела из домаће традиције, већ на футуристичку књигу о блиској будућности коју је он сам превео крајем осамдесетих), седео је у претпоследњем реду позоришта „Акрополис“ и гледао одломке породичних прича како се у невероватним комбинацијама претачу екраном.

\*

На Владимирово опредељење да постане писац научнофантастичних прича утицале су очеве приче и дедина заоставштина.

Очеве приче враћале су Владимира у период врхунца Хладног рата, и те приче су му изгледале нестварније од оних које је читао и измишљао. Сви елементи фантастике били су ту: двојници (агенти, двоструки агенти, шпијуни, контрашпијуни), обрти који су нагло осветљавали дотадашња збивања у сасвим новом светлу, параноја која је обухватала цео свет, тотална контрола и покушај да се она избегне.

Владимир се, у почетку, слушајући оца, постављао као судија и оца, и очевог доба.

\*

А Владимировог оца Павела Хладни рат је, у својој тежњи ка свеобухватности, иритирао сваком својом особином, и те особине је Владимиру ређао као да чита давно припремљену и брижљиво чувану листу: Хладни рат га је иритирао због фетишизације математике; због пропаганде обеју сукобљених страна која је истицала владавину човека над природом, а та вера у владавину над природом је у себи носила неку врсту магијске надмености; због тога што је у тим митологијама Свет објашњаван као поље на којем се сукобљавају силе светлости и силе таме. Силе Добра и Зла чиниле су скоро истоветне хијерархије армија обеју страна, њихових анђела и демона. У хладноратовској верзији анђели и демони звали су се шпијуни и пребези – у митском свету са обе стране Гвоздене завесе постојао је мит о двојнику (добар/лош, узор/копија, двоструки/троструки агент). Град у којем су се укрштали светови био је, а то је Павела због нечега посебно иритирало, као и у време Тридесетогодишњег рата – Праг.

\*

У првом случају, био је то Праг каквим га описује Густав Мајринк у *Анђелу са зајадној ирозора*, Праг који је, као што му име каже, праг оностраног и ононостраног, град магије и профаног, над којим се надвија погрбљена сенка цара-алхемичара Рудолфа II.

У овој сенци, која подсећа на грабљивицу, видимо ликове ренесансних магова који су протутњали чешким земљама и зачели целе библиотеке алхемије

и магије – енглеског научника Џона Дија и његовог помоћника Едварда Келија.

За време Хладног рата, Праг је био град сенки, очију које посматрају и ушију које слушају, град људи лажних и скриваних биографија.

\*

И као што су сваки човек, и свака ствар у овим временима подвојеног света имали свог двојника, имао га је и Праг. У оба случаја, критеријуме за двојника испуњава Брисел.

За Павела, град-узор је Праг. (Уосталом, не пише ли на новчићу од 50 круна Праг-мајка градова?) Ако је Праг узор, место на којем се, сходно имену, налази чвориште за прелаз у онострано, које може бити било где, што евентуалну потрагу чини занимљивијом, онда постоје и копије. Копија Прага, са његовим кривудавим улицама које се стичу на Староградском тргу, када се посматра полузатвореним очима које нам дозвољавају да видимо сенке и обресе, јесте Брисел, конкретизација овог узора бачена у време.

\*

Павел је објашњавао Владимиру, док су пешачили крај обала Сазаве, да га је, у почетку, када је почео да ради у апарату ЦК, неслагање између онога што је видео и онога што је читао излуђивало. Размишљао је о томе да недоследност званичне идеологије представља ону подеротину у кулисама кроз коју провирују њен прави задатак и смисао – оправдавање власти једне групе над целим друштвом, по сваку цену, и заувек.

ЦК је контролисао вечну садашњост и њена чворишта, не дозвољавајући промену, и тиме затварао врата одступањима, која би била стидљива најава неке друге будућности.

Размишљајући на овај начин, понављао је лекције научене на часовима марксизма; емотивни тон који су његова размишљања на тему власти и контроле добијала, потицао је од писца чија су дела у Чехословачкој била тада забрањена – Џорџу Орвелу. Размишљајући о идеологији, Павел се кретао у схемама које су биле зацртане у њеним оквирима.

\*

Очеве приче о Хладном рату Владимиру су деловале нестварно. Тотална контрола, двојници, тројници, симетрије и огледала... После слушања ових прича, на улицама је виђао олупине братства тајних агената који су, бавећи се једни другима, заборавили на околни свет.

\*

Владимиров отац, Павел Каливода, радио је од 1961. до 1969. у ЦК КПЧССР, прво у одељењу за одnose са другим партијама, а онда у канцеларији за план и анализу.

Био је то период када су два „блока модерности“, која су претендовала на то да свако за себе прогута цео свет, и која су га поделила на степенуван низ зависних, полузависних, и мешовитих земаља – „Запад“ и „Исток“ осмишљавали сопствене митолошке основе.

Године 1961, непосредно пре Павеловог доласка у ЦК, одржано је, у источној половини света, саве-

товање о прослави годишњице рођења Џингискана (рођен 1167).

О одјецима ове конференције дискутовало се још увек у време његовог доласка.

\*

У то време, на Западу је *Госйодар йрсйенова* већ постао Библија у сликама Хладног рата, у којој су високи плави вилењаци предводили коалицију западних народа против чудовишта која су под вођством злог чаробњака надирала из Царства зла на истоку.

Замишљено је да се овој новој митологији, која је тумачена као повампирење нацизма (у књизи Хитлера, додуше, представља негативни лик – чаробњак Саруман, али то за дискусију није било битно) парира на истој равни. Одустало се, због уверења да је прави одговор на мистику и митологију научни социјализам, који је заснован на рационалној основи и раду за будућност.

Стога званична митолошка књига Источног блока, која би парирала *Госйодару йрсйенова* на субрационалној равни, никада није направљена.

Павел је, много година касније, док је седео у Јихлави, објашњавао Владимиру да је први корак ка уништењу социјалистичког пројекта било избегавање Истока да се суочи са апсорпцијом митолошког, коју је на тако вешт начин чинио Запад.

Овај пропуст, и ригидно схватање материјалистичких поставки друштва којем је служио, били су, како се тешио годинама, вероватни разлог пропасти пројекта који га је уздигао и лишио каријере.

\*

Владимир се сећа једне од очевих прича, како је 1961. године боравио месец дана на студијском боравку у Тбилисију, у редакцији часописа „Зарја Вастока“. Том приликом посетио је и Волгоград. Једне вечери, Павел, његов отац, шетао се поред реке Куре, покрај зоолошког врта са својим колегама, бугарским брачним паром. Било је летње вече, када се отварају небеса, а људско срце жељно да, ослобођено стега опрезности, додирне велике и сушаствене ствари. Исту тежњу носили су и Павел и Бугари, па ипак, оно што је излазило на површину биле су проверене истине дана, и мука што не смеју да поведу стварни разговор.

У очевим причама, у којима је сопствена прошлост била прекривена танким слојем заједничких сећања, налазило се и образложење за отпуштање из ЦК, и пресељење у Јихлаву.

\*

Од оца је слушао приче о Уфи, граду на обалама Беле реке на јужним обронцима Урала, у којем је Павел рођен, и о неком другом граду, којег се отац није јасно сећао, а који је Владимиру деловао као неки митски двојник Уфе.

\*

Сећао се и дедине радионице, у коју су ушли после његове смрти. И шока што га су га у њему пробудиле слике и макете које су оличавале његове најдубље снове. Чинило му се као да је деда, непознат, и непозван, у њих улазио, и отеловљавао магловите сли-

ке којих се Владимир сећао тек када би поново саео сан чија се радња догађала у овим сценографијама.

Када је почео да путује по Европи средином деведесетих, посетио је и Динан, један од градова који је његов деда цртао по сећању на макете из детињства. У тврђави која је надвисивала град, и са чије терасе се пружао поглед на врх црквеног звоника и мост који је тврђава чувала вековима, у једној од ниша налазио се реконструисани приказ опсаде града. Реконструкција се сводила на једну сцену: воштана фигура жене у свиленој хаљини силази са папучице кочије, док у позадини горе градски кровови. Та лутка је представљала љубавницу Луја Четрнаестог чија је војска управо опседала град.

\*

Владимир се родио 1972. године, у Јихлави, где је његов отац радио као референт у фабрици врата и прозора. Из те у земље СЕВ-а лиферовала неограничена серија истоветних врата у четири основне димензије и две основне боје.

Године 1980, по смрти деде Јозефа, пензионисаног радника Филмских новости, преселили су се у дедин стан на Летној у Прагу. Као и отац, Владимир је ишао у гимназију подно Страховског стадиона, у којој је сада владала нека друга врста хијерархије, другачија од оне у време Павеловог детињства. У тој новој хијерархији у моди су била деца чланова једне будуће номенклатуре – деца уметника и осталих јавних радника блиских дисидентским круговима.

\*

Како је Владимирова деда, познатији члан породице од оца (који је у неку руку доживео типичну дисидентску судбину), у светлу најновије историје поново био под сумњом, Владимир се са горчином сећао изопштености која га је пратила као аутсајдера у овом окружењу.

Сећао се излета на обале река на које га је водио Павел.

\*

Од првог тренутка када је у дединој заоставштини нашао макете, почео је да замишља сценарије за филмове које би у њих сместио. Учланио се у удружење љубитеља научнофантастичне литературе и филмова, писао је и преводио приче. Превео је на чешки *Stand on Zanzibar*, роман о 2010. години, написан 1968, који га је све више заокупљао, јер се подударало са оним што је око себе видео.

У овом роману писаном у време када су компјутери били величине зграда, стратешке одлуке се доносе на основу предвиђања која се обављају или читањем бесконачно дугих компјутерских анализа, или на основу извештаја који састављају за то специјално обучени људи звани „синтетичари“. Владимир је у њима препознао, из угла некога ко је са њихове стране Гвоздене завесе играо ову улогу, сопственог оца.

Гледао је репризе филмских журнала из година када је његов отац почео да ради у ЦК. Нарочито је запамтио једну сцену. Приказивала је огромну собу са полицама пуним претинаца који се губе под таваницама високим више спратова. Испред полица на

најразличитијим висинама, клизе људи на покретним мердевинама, и отварају досијее. Глас спикера с поносом говори о најмодернијем систему архивирања на свету.

Оно што Владимир није знао то је да је творац филмског журнала био његов деда Јозеф.

\*

До саме одлуке да почне да бележи своје приче дошао је изненада.

У истом дану, срео је двојицу двојника људи које је упознао много година раније.

Не размишљајући, почео је да се према њима опходи као према њиховим праузорима. А они су се према њему опходили као људи са којима их је помешао, и то га је, када је о томе размислио, потресло.

Сетио се мучнине коју су у њему изазивале очеве приче о Хладном рату. Схватио је да ово што се десило са двојницима значи да је на улици почео да препознаје њихове митске актере – агенте и шпијуне.

Сетио се чуђења које су у њему изазвале дедине макете. У његове сценографије почео је да пројектује драме.

Мотиве Хладног рата – двојнике, параноју, епске сукобе, убацавао је у слике и макете градова непостојећих и давно ишчезлих цивилизација.

Бележио је филмове које је пуштао у сопственој глави.

\*

Владимир је своје приче смештао у имагинарне просторе Источне Европе и Средње Азије.

Те приче, које су се храниле сликама провинцијских градова са именима као што су Мари Ел, Саланагорск, Салават, и Улан-Богор-Тај, одвијале су се у неком добу после нас, али не предалеко у будућности. Технологија тог света била је као наша, том свету претходила је некаква катаклизма – рат, или природна катастрофа епских размера.

Људи су носили имена словенског порекла. Заплети су били варијације на историјске драме двадесетог века.

## Павел

(шума, језеро, рушевине, брежуљци  
и гробнице)

Од Прага до Јиндржиховог Храдеца путовао је неудобним аутобусом марке „Татра“, подсећајући се да није случајно што је „Татра“ ипак била познатија по камионима. Око њега, смењивали су се брда, шуме и језерца, у бојама ране јесени. Био је почетак октобра, 1965. године.

У Јиндржиховом Храдецу одшетао је до главног трга, где су га, испред пивнице, пола сата касније, купила кола његовог шефа. У колима је седео Тонда, шефов возач-секретар-чувар-дадиља, који је отђутао вожњу до Ландштејна.

Возили су се кроз шуме, местимично испресецане пашњацима и рибњацима. Нигде није било ни фабрика, ни људи, јер је овај део земље, на самој аустријској граници, био погранично подручје у које су, осим војске и локалног становништва, које се махом одселило у градове, слободан приступ имали само посебно поуздани.

Међу њих су свакако спадали службеници Прогностичког одељења Централног комитета Комунистичке партије Чехословачке.

\*

Петодневне „консултације“ на које је шеф позвао тројицу својих службеника почеле су бициклическим туром по околини. Шуме црногорице кроз које су пролазили биле су испресецане путевцима зараслим у коров, и ретким крчевинама што су настале од дебла котрљана с врха брда. С времена на време, на пут би им истрчала по која срна, да би одмах затим побегла у шипражје. Једанпут су угледали, као сени, породицу дивљих вепрова како протрчава кроз грмље.

Спавали су у шефовој викендици недалеко од запуштеног манастира из седамнаестог века.

Уморни од целодневне вожње, после вечере су се повукли у собе, и заспали, а да нису проговорили ни о консултацијама због којих су дошли. Павелу је, пре него што је утонуо у сан, пало на памет да су „консултације“ нови назив за сакупљање печурака.

\*

Слутње су му се обистиниле већ сутрадан, када им је домаћица поделила корпе и перорезе, и објаснила какве, отприлике, печурке треба да траже, а какве не. Објаснила им је да не треба много да се брину, јер ће коначни одабир правити она.

Упутили су се у шуму подно рушевина Ландштејнског замка. Ландштејнски замак је пре лично на кулу – налазио се на врху брежуљка, усред шуме. По ведром дану, са куле се видела Аустрија.

\*

Павел је до тада ретко ишао да скупља печурке, што је прилично чудно, будући да је живео у земљи где је ово представљало националну забаву.

Убрзо га је ова активност, која је изискивала пуну и неподељену пажњу, сасвим заокупила. Посматрао је корење смрча, између којег су извиривале златно-смеђе капице и бели шеширићи, завлачио се под слојеве земље који су у слаповима наткриљавали ивице путева, разгртао папрат и маховину.

Није ни приметио кад се спустио сумрак. Скупили су се на ивици шуме, са корпама пуним свежих печурака, и кренули пут куће.

\*

Док је домаћица разврставала садржај корпи који су истресли на кухињски сто, они су седели у дневној соби, у којој је већ био упаљен камин.

Ноћ се спуштала све брже, и кроз прозор су се сада већ једва назирале силуете јабланова са тамномодрим небом у позадини.

\*

Онда су вечерали чорбу од гљива које су тај дан набрали. После вечере повукли су се у своје собе на спавање, а да још увек нису схватили на какве консултације су се окупили.

\*

Пробудио се, како му се чинило, одмах пошто је заспао. Било му је хладно, а знојио се, осећао је језу какву је већ неколико пута доживео пред испит којег се плашио. Језа и nelaгодност су се онда претворили у мучнину, и страх.

Зазирао је од шефа, и овај пут му није био пријатан. Схватао је да оно што за њега представља тешку



моралну дилему, за шефа представља проблем који је рутински решавао много пута. Бојао се његове љубавности, која је значила захтев, и његове нељубавности, која је значила немилост. Шетње по шумама, без образложења, само су му повећале напетост.

Осећајући се као да је под истрагом, почео је да пребира детаље из своје службе.

\*

У јесен 1961. године, по завршетку студија на прашком институту за међународне односе, запослио се као референт у апарату Централног комитета Комунистичке партије Чехословачке.

Те 1961. године, Гагарин је полетео у свемир, убијен је Патрис Лумумба, нагло је отказан самит Хрушчов-Кенеди у Паризу, оборен је Гари Пауерс док је надлетао Совјетски Савез на висини од 20000 метара, Хладни рат је био на врхунцу.

\*

Ригидна хијерархија која је владала у Централном комитету подсећала га је на бескрај, као да човек и после смрти наставља да постоји као део поретка.

У тој ужасавајућој хијерархији, која је прогутала цео свет и која је управљала сваким његовим кораком, његова улога је била да помогне да, када један процес дође пред вододелницу која може да води у различите облике будућности, буде донесена права одлука.

Павел у почетку ради на рутинским пословима. Гледа како се, поводом сваке кризе и новонастале ситуације која прети да угрози тај оловни поредак, он, ојачан, увек поново успоставља.

Пита се шта су вододелнице, ко је задужен да их запази, ко да их разреши. Занима га како се стварно доносе одлуке које мењају будућност.

Одговор на ова питања је добио ускоро, кад су га преместили у Прогностичко одељење ЦК.

\*

Ту је Павел видео да се на расправама у ЦК очекивало да свако изнесе свој предлог акције, на основу, како је претпостављао, темељних научних спознаја о области из које је имао да дâ своје предвиђање. Казне за погрешна предвиђања су сада биле мање сурове него у претходном периоду, када су људи, оптирајући за погрешну верзију будућности, заглављивали у логорима и рудницима урана. Сада су само, као сени, лутали ходницима као опомена шта значи бити заточеник погрешне визије.

Павел није нашао одговор на питање која метода би гарантовала извесност његових прогноза.

\*

У то време, у моди је била теорија о којој се шептало по ходницима Прогностичког института ЦК, о ограниченом броју алтернатива коју је носила свака стратешка ситуација (а каквим би се иначе бавио ЦК?).

По овој теорији, било их је, у свакој ситуацији, шест, те је Павел замишљао некакав „Комитет шесторице“ као стварну службу која је доносила одлуке у оквиру Института, великодушно препуштајући младима да се истрчавају и коцкају са сопственим кари-

јерама, док је Комитет шесторице, назван тако јер је сваки од чланова био задужен да разрађује у потаји сваку од могућих алтернатива, несметано функционисао у својој недодирљивости.

\*

Док га обузима све већа мучнина и страх у бесаној ноћи, присећа се првих година у апарату Централног комитета.

Чита извештаје које им шаљу централни комитети партија из Совјетског Савеза и осталих братских социјалистичких земаља, записнике са самита САД – СССР у Бечу, материјале из Главног штаба Варшавског уговора. Пише скраћене верзије, извештаје различитих назива, у зависности од примаоца и намене, стално у страху да у његовим тумачењима (имплицираним у ономе шта издваја, а шта оставља у изворном материјалу) не буду пронађена одударања од званичне линије, коју по дефиницији свог релативно ниског положаја у хијерархији није ни могао знати.

\*

У једном тренутку, као да се нагло пробудио усред тог механизма, Павел је схватио да мрзи огромну машинерију зла и да не жели да учествује у њеном захукталом раду. Њена два, наоко супротстављена лица прождирала су људе хватајући их у зупце свог фингираног сукоба, који га је све више подсећао на рат који описује Махабхарата, а који за циљ има чишћење света од вишка људи.

\*

Видео је, негде у Азији, један огроман трг. Непрегледни редови униформисаних људи стајали су пред говорником који је узвикнуо неку дугачку и неразумљиву реч, која је звучала као „Ташикандан!“ Одговор је био једно страшно и грлено „Ха, ха, ха!“, које су једногласно крикнули сви ти униформисани људи на тргу.

Видео је тенкове који у непрегледним колонама куљају бесконачним равницама.

Видео је како горе градови.

Видео је како полицајци одводе људе у зору.

Видео је како крај ископаних јама стоје непрегледни редови људи на које отварају митраљеску паљбу.

Видео је свој свет.

Видео је његове институције.

Видео је своје место у тим институцијама.

И онда је те институције доживео као најрадикалнији пример непосредног утицаја духа места на људе.

\*

Онда се његово сећање усмерава на један догађај.

22. септембра 1961, позвали су га на хитно сазвани састанак комисије за културу при Политбироу. Саопштили су им да је у степама источне Туркменије откопан тумулус.

У тумулусу су нађене четири кутије. У кутијама се налазила група предмета коју је неко назвао: „машина сећања“. У првој кутији била је матрица за слагање слика утиснуте у плочице које су се налазиле у преостале три кутије.

Проверавали су код псеудо-Херодота, чији је рукопис о Источним Скитима нађен у једној библиоте-

ци на Криму 1928, јер се у њему помиње ритуал „гледања будућности“: шаман седа на тло, и у полукружну основу слаже знаке који означавају пределе у којима се племе налази и у које креће, пријатеље и непријатеље, биље и животиње, годишња доба и богове.

Сам тумулус био је кружног облика, под њим су очуване зидине омањег града. Тај град изгледао је као да је пресликан из Кампанелиног „Града сунца“.

\*

Те ноћи је уснио два сна.

У првом, лутао је кроз некакав командни центар на мапи, низ сала у које је улазио из ходника који је представљао Полутар. Сале су, тематизовано, представљале државе, и у свакој од њих налазило се по неколико макета главних градова, лука и одмаралишта.

То су биле макете за обуку шпијуна, схватио је као да чита текст, како то обично бива у сновима. На тим макетама вежбали су где, како, и када се примају поруке агената.

У другом сну, који је био наставак претходног, сањао је град који се састојао од делова западних престоница.

\*

Сада, у бесаној ноћи у околини Јиндржиховог Храдеца, он лута тим градом, који је одједном обасјан светлошћу која га осветљава изнутра. У том граду, који је грађен на линијама силе из неких претходних епоха, он среће људе као што је и он, оне који су по-

звани да следе те линије и да на основу њихових трагова цртају мапе будућности. Осећа како га обузима благод.

Схвата да ни његовим колегама на Западу није боље – тамо их додуше не кажњавају тако директно, одузимањем слободе или живота, али их за погрешне прогнозе такође кажњавају: не-давањем. То не-давање значи одсуство перспективе у каријери, пропадање на друштвеној лествици, таворење у рутинским пословима.

Па опет, схвата да га са њима сједињује, како му се у оваквим тренуцима дубљег разумевања чини, непотребна стрепња, и да је то што су у стању да виде оно што други не могу стварни смисао онога што раде, мимо света награда и казни.

Обузет осећањем озарености, Павел Каливода тоне у сан.

\*

Сутрадан, шеф га позива у шетњу, и ова шетња ће одредити његову даљу каријеру.

Шеф га, док круже око одавно у трску обраслог рибњака, подсећа на догађај који је прошле ноћи сањао.

\*

На затвореној седници у ЦК, на тајним снимцима које им је доставио ЦК КП СССР, налазио се читав низ тумулуса који су тих година откривени у Средњој Азији. Расправа се водила о томе како ову вест објавити у контексту евентуалне прославе јубилеја Џингискана.

Ти тумулуси су били гробнице једне праисторијске цивилизације кургана која је нестала на тлу Средње Азије.

\*

Међутим, совјетске колеге су пропустиле да саопште колегама из братских партија чињеницу да су слични тумулуси, грађени крајем четрдесетих година у близини ових стварних, били командни центри за вршење атомских проба.

Филм о гробницама, који је Црвена армија доставила ЦК КП ЧССР, био је снимљен 1958, после експлозије у Семипалатинску, када више није било потребе да се кургани користе као командни центри.

Сада је било могуће да се на терен, не само у околину Семипалатинска, пошаљу екипе археолога, који су детаљно истраживали гробнице.

\*

У првом, незваничном издању „Енциклопедије руског првенства“, суми стаљинистичке науке, коју је 1948. године објавио тим академика на челу са извесним Тимурјадзеом, помињу се „кутије за рачунање“ које су нађене у курганима Средње Азије.

„Енциклопедија“ је, попут књига барокног полихистора, оца Атанасијуса Кирхера, више водила рачуна о томе да њени делови један другоме не противрече, него о њиховој тачности.

У званичном издању, које се усредредило на научно-техничка достигнућа, ове гробнице се нигде не помињу.

\*

Оно што су чехословачке колеге пропустиле да саопште совјетским, јесте да је, од 1959, када су филмови достављени, до 1960, у оквиру пројекта „*Psylocibe*“, екипа чешких научника успела да идентификује печурку са снимка. Била је то *лисцолавка чешка*, или *Psylocibe bohemica*, халуциногена печурка која индукује пророчанске визије.

Те исте године, специјална екипа у оквиру Прогностичког института почела је те печурке да користи. Никада се неће знати да ли су то чинили по нечијем налогу, или су, притиснути роковима и потребом за давањем непогрешивих процена, посегнули за оним средством које им је било при руци.

\*

Шеф га пита да ли му је нешто чудно у њиховом разговору. Павел му, после кратког оклевања, признаје да је синоћ сањао догађај о којем сада говорим.

Шеф му онда објашњава да то што у јутарњој шетњи разговарају о Павеловом сну од претходне ноћи не значи да је шеф у стању да му чита мисли, већ да је Павел у стању да предвиди будућност. У овоме му помаже и гљива коју је синоћ појео у чорби.

Ту чорбу су јели сви, па ипак нису сви сањали разговор са шефом.

\*

Павел онда схвата да је позван да учествује у раду специјалног прогностичког одељења. Специјално одељење, или Одељење број два Прогностичког бироа ЦК КП ЧССР задужено је да у критичним си-

туацијама израђује анализе које прогностички апарат претвара у забелешке које доставља Секретаријату.

Овде бисмо погрешили ако бисмо помислили да Одељење функционише тако што његови чланови добију задатак, наједу се гљива, па своје визије потом преводе на сувопаран језик бирократије.

Машина за израду сценарија функционише, заправо, потпуно другачије.

Она функционише тако што се, с времена на време, чланови одељења окупљају по викендицама, где ритуално обедују чорбу од печурака. Када дође време писања анализа, они образлажу оне које су у својим визијама већ доживели, и та стварност, стварнија од свакодневице, сама се намеће као извесна визија будућности.

\*

Павелу се чинило као да гледа одломке телевизијских извештаја из непознатих делова света, или из непознатих одломака будућности. Понекад, препознао би делић трга, име улице, споменик, или лик.

Све чешћа употреба гљива на крају га је деформисала, те је све више добијао визије које су га узнемиравале. Тако је, целе 1967. године упорно имао визију совјетских тенкова како заузимају централне прашке тргове.

\*

Године 1969, пошто су се обистиниле његове најцрње визије, Павел је отпуштен из Централног комитета, заједно са целом прогностичком службом.

Отпуштени су из политичких разлога, као непоздани чланови Партије из које су искључени, у масовним чисткама које су обележиле период такозване „нормализације“.

Нико се никада није осврнуо, нити је икада икога интересовало шта су они заправо радили, и како је било ко од њих обављао свој посао.

## Трилогија (град, брда, обала реке)

Владимир чита програм фестивала.

Филм *Меруерѝ, Наренѝ* туркменског аутора Мурата Базарова представља први део трилогије коју још чине филмови *Творац иѝара* и *Посѝаја у иусѝиѝи*.

\*

Радња ових филмова се одиграва у једној варијанти будућности која личи на пост-технолошки средњи век. Времену у којем се догађа радња трилогије претходи некаква катастрофа која је избрисала са Земље велики део становништва, и померила климатске зоне. Превладава nelaгодно осећање о постојању веће и напредније цивилизације која је претходила оној коју филм описује. Сценографија: зграде подсећају на земљане куле из Јемена смештене на далеки север. Костими су европски, једноставног кроја, са краја двадесетог века.

\*

Светла се гасе. Поново иста она шпица, неми лик који отвара уста и зури у камеру. Онда почиње филм. То је први део трилогије.

\*

Камера шета гроз град. Виде се обронци брда, и обала реке. Камера онда клизи дуж дугачког равног булевара осенченог јаблановима. На врху булевара је зараван, на заравни је бела и округла кућа. Камера улази у њену средишњу одају, која наликује на дворану за већање каквог давно заборављеног племена. Окружена је сплетом станова, чији се салони и трпезарије на њу наслањају.

Камера приказује брдо прекривено ланцем зграда које се протежу унедоглед. Улази у зграду, где огромни хол сеже до двадесетог спрата. Излази на другу страну, где се подно брда ваљају мутне воде канала по којем плове шлепови. Спушта се сумрак.

Један мушкарац од око тридесет година лута по граду: улази у стан у приземљу зграде на углу, где у жуто осветљеној соби разговара са млађом женом. Љуби је у врат. Светло се гаси. Устаје, усред ноћи, из заједничке постеље. Искрада се у ноћ. Улази у ону округлу зграду са почетка, разговара са мушкарцем отприлике својих година. Излази. Камера се задржава у згради. Рука убице разгрће завесу, домаћин пада са рупом у слепоочници.

Мушкарац затим одлази трамвајем у низ зграда које се љуште на брду. Звони на вратима стана на неком од виших спратова: када му домаћин отвари, у позадини се, кроз прозор, назире падина којом је дошао. Улази у стан облепљен мапама планета.

Две од њих су насељене: то су Прва и Друга планета, његов свет. Из разговора гледаоци сазнају да је Друга планета насељена пре хиљаду година, да на њој нема животиња, осим инсеката, да је прекривена

травмама и шумама, и да је технологија на њој развијена на угљу. Сазнају да између планета саобраћају ретки трговачки бродови.

Онда се види један град на брдима, и ауто који се успиње серпентинама. У ауту седи онај пар са почетка филма, и један човек педесетих година у сивом оделу које изгледа као униформа.

Седе у дворани иза које се види удаљени град. То је сада неки други град. Мушкарац објашњава својим гостима некакву компликовану заверу која упућује на Другу планету. Младић нема избора: он мора да настави своју истрагу на непознатом свету.

Непознатом, зато јер успут сазнаје да на Првој планети тај други свет и не познају: посаде бродова које тамо одлазе бораве у карантину, и једина представа коју о том свету имају су слике из ваздуха и ТВ-серије које о њему праве. Гледаоци сазнају да јунак филма ради као сценограф на једној од њих, некаквој саги о царској породици која је пре пет стотина година отишла на Другу планету да се склони од инвазије варвара који су се појавили ниоткуда и десетковали свет.

Онда се види како соба у којој њих троје разговарају одлеће у ваздух, па како се јунак филма укрцава у брод који, као утеге бачене међу звезде, хрли ка другој планети.

Онда седи у соби која виси на литици под којом хучи море, разговара са човеком који се зове Марек Асем, и који му каже: „Сутра те чека једно далеко путовање.“

Ту се *Меруерџи*, *Наренџи* завршава.

## Инжењер (план града, стадион, згаде и дворишта)

Док се авион спушта ка аеродрому у Рузинама, инжењер електротехнике Петар Јанићијевић прелишава се шта све жели да види за три дана колико ће чекати на авион за Америку.

Жели да види Музеј технике, са чувеном колекцијом превозних средстава, и нешто мање чувеном колекцијом инструмената за снимање и приказивање слика.

Жели да види Лангвајлову мапу Прага, макету у коју су унете све куће прашког Старог града из прве половине 19. века.

Жели да обиђе делове града у којима је боравио приликом ранијих посета.

\*

Док се авион приземљује и хрли ка зградама аеродрома, сећа се, више са сетом него са горчином, како је њему и његовој екипи измакао пројекат који ће после бити разрађиван у компјутерским играма као што су *Цивилизација*, *Цезар*, *Посејдон*, *Симсиџи*, свим тим играма у које је учитан развој неког града или државе.

Године 1977, или 1978, шетао је Дорћолом са пријатељима, од којих је први студирао архитектуру, а други био на средини студија геологије. Студент ге-

ологије би се сагињао, узимао камење у руку, и саопштавао им приближну старост сваког камена.

Онда је он предложио архитекти да, слично ове, замисли брзину старења зграда поред којих су пролазили, да израчуна њихов век трајања на основу материјала од којих су направљене.

Те ноћи, 1977. или 1978. године, није заспао. Замислио је једну компјутерску симулацију која би пратила развој Београда од 1926. до 2000, са могућим екстраполацијама на основу законитости о развоју града које би се добиле симулацијом.

\*

Године 1980, Павао Павличић објавио је роман *Ришам злочина*, по којем је снимљен истоимени филм. У том роману, један статистичар, на основу математичких формула, предвиђа у којем делу града ће се догодити злочин. На крају, да би потврдио теорију, или да би се теорија потврдила преко њега, и сам бива убијен на предвиђеном месту.

Неко је Павличићу, 1978 године, можда саопштио идеју о ритмовима града, и симулацијама, и овај је то развио у причу. Можда је до свега дошао и сам, а можда су сви заједно били на прагу нове епохе, која им се јављала у искиданим визијама. У сваком случају, прочитавши Павличићев роман, Петар Јанићијевић је одустао од идеје да направи симулацију, схвативши да је само питање не тако дугог времена када ће неко са више могућности успети да је развије пре њега.

Зато је сада битно да не одустане. Зато је сада било битно што је са собом из Београда као једини пртљаг носио идеју о *Порџалу*.

\*

Идеја о *Порџалу* родила се док се пео свечаним степеништем „Партизановог“ стадиона. Замишљао је, док је са чуђењем сабирао број степеника распоређених у пет и по каденци од дванаест добивши број шездесет шест (што је упућивало или на сатанистичке намере архитекте или на сатанистичку природу нових власти), да је члан Политбироа КПЈ који се, уз клицање маса, спушта из своје виле на Дедињу ка свечаној трибини на којој ће и те вечери Титу бити уручена Штафета.

У вили, из које га је покупио службени „мерцедес“, живи већ три деценије. За три деценије, више пута је учествовао у игри на испадање у врховима власти, а ово вечерас је увод у још једну, која, као и претходне, почиње изненада. Први пут се колеба. То колебање се прелива и на непосредне доживљаје: на пример, не зна да ли је клицање које га окружује почело пре стадиона, или на самом стадиону. Степенице којима се спуштао одједном му се чине пусте, са одсутним лицима гардиста који стоје на његовим ивицама. Први пут вечерас осећа да ову нову игру можда неће преживети.

Замишља да је једног јутра, у лето 1941, донео одлуку којом је одредио сопствену будућност, и да је истовремено, дефинишући сопствени простор ушао у неомеђене пределе Историје.

Овај скок у будућност свог алтер ега Петар замишља уз помоћ једине аналогije која му у том тренутку пада на памет: то је непрецизно сећање на научно-фантастични роман *Кайија* Фредерика Пола, у којем



јунаци седају у насумице одабране капсуле ишчезле космичке цивилизације, створене од бића која се у роману називају хичији, а те капсуле их, као рулет који насумице избацује куглице, одводе у смрт или до невиђеног богатства.

\*

У свету своје паралелне биографије, као члан Политбироа, Петар Јанићијевић живи у неком другачијем времену, и у неком другачијем простору. Београд у којем живи члан Политбироа Петар Јанићијевић који одлази у шетње од Дорћола до Топчидерског брда, заправо је кулиса подно баште, која трепери у позадини.

У Београду члана Политбироа, он има послугу, и путује на многобројне међународне конференције. Био је у Мауританији, посетио Мексико. На једном заседању комитета у оквиру Покрета несврстаних, подржао је Резолуцију о борби за независност народа Гвинеје Бисао. Гледао је, и помагао, распад колонијалних царстава.

Борио се против америчког империјализма и совјетског хегемонизма. Његов загонетни полуосмех тумачиле су многобројне обавештајне службе, укључујући и југословенску. Његова блискост са Титом више пута је стављана под сумњу. Одсуствовао је, годинама, из јавног живота, па се појављивао, као понорница, у првим редовима на партијским конференцијама или у реду иза Тита на трибини за време дочека Штафете.

Посећују га сопствени доушници, и провокатори који су инфилтрирани међу њих. Забавља се нага-

ђајући којем члану Политбироа подносе своје извештаје.

Бави се разним пословима – од аграрних питања до атомског програма, од развоја неразвијених општина до права жена и мира на Блиском истоку.

\*

Не верује никоме. За њега, свет је фикција саткана од полупаних комадића неке стварности коју, све више у то верује, нико никада није видео: ни Тито, ни Кенеди, ни Хрушчов, па ни Стаљин. Можда је о њој нешто могао да наслути Лаврентиј Павлович Берија?

Зашто управо Берија?

Зато што је једино он, од свих вождова двадесетог века, био довољно осетљив (Осип Мандељштам га таквим описује када га је, на путовању, упознао као председника удружења књижевника Закавказке републике СССР) и довољно суров да би био у стању да гледа бестијално лице епохе а да се не скамени.

\*

Размишља, док силази низ степениште „Партизановог“ стадиона, ове или неке минуле вечери: „Што си ближи Црној рупи ка којој те баца хичијевски Портал из *Кайије*, то дуже опстајеш у безобалном свету политичке историје, уколико дужина трајања у овом свету неодредљивог ишта може да значи.“ Размишља како је, по овим критеријумима, Стаљиново дело вечно.

\*

Или се идеја да се направи *Портал* родила док је устајући из кревета, посматрао двориште уоквирено зградама, и замишљао да се буди у здању старом седам хиљада година?

Помисао на могућност да зграда буде стара неколико хиљада година до те мере га је збуњивала да је ту збуњеност морао да испуњава сликама. Замишљао је да у стану прекопута, на седмом спрату, станује истраживач који се управо вратио са неког непознатог континента, по могућности са управо откривене планете на другом крају Галаксије (не зна зашто му се, можда због звучности, наметало „у планетарном систему Алдебарана“).

Тај сусед из света у којем је стргнута маска прича које га одржавају свакодневним упутствима о томе шта је шта и ко је ко и где је шта, које као команде добијамо путем медија; тај сусед из стварног света у којем постоје портали за прелазак између планетарних система, чува слике летећих гусеница и оклопе изумрлих шестonoгих корњача. Са десне стране дворишта, на петом спрату, станује свештеник заборављене религије која се своди на неразумљиву космолошку причу испричану појањем које нас потреса својом тугом.

\*

У јутро после слетања у Праг, Петар Јанићијевић се буди у соби са погледом на унутрашње двориште. Испрва помишља да је у Београду, онда мисли да се обрео у свету који је замишљао док се будио у соби са погледом на слично двориште. На крају, присећа се да се тај свет сада скрива под називом

„Друштво Идеал“; то је скуп зграда из доба Прве Републике у Прагу, изолован као острво на путу од Панкраца ка Нуслама, са лавиринтом стрмих тргова и скривених дворишта, у вечитом сумраку прашке јесени.

\*

Сећа се стана у којем је становао када је први пут посетио Праг, 1979. године. Сећа се да је онда, као и сада, трамвајем пролазио поред једне зграде на обали Влтаве. Била је то зграда водовода. Онда је трамвај, после дуже вожње, скренуо у брдо. Брдо се звало Лхотка.

Сећа се разговора протекле ноћи, и шетње по Панкрацу, па низбрдо, ка Нуслама, са школским другом који је сада заглављен у колотечини свог прашког пропадања. Сећа се како је саговорник био видно узбуђен док му је објашњавао где се сместио.

\*

Док седа у авион који ће га одвести у Амстердам, и даље у Бостон, овај тродневни боравак у Прагу чини му се исто тако нестварним као онај први.

Сместиће га, као и онај први, у просторе снова, чија мапа му се понавља као полазиште са којег их обилази сваке ноћи.

У тим просторима, две визије Прага се приближавају. Види трамвај, обалу реке, кратки тунел у којем трамвај скреће налево и пролази поред кубистичких кућа. Пруга се ту рачва, леви крак полази ка Нуслама над којима виси мост самоубица, онај други крак продужава ка удаљеним брдима.

Сада, тек сада, урања у тај простор, и затворених очију предаје се свом осећају за време: путовање којим успоставља слику Прага са заједничким елементима старих и нових сећања траје пола сата.

\*

У Музеју технике на Летној, у делу у коме су изложене камере, пројектори и протопројектори, гледао је макету сета „Уточишта“. Испод је писала легенда: „Филмски студио Барандов, 30-их година“.

\*

Док тоне у сан у авиону који га носи ка Амстердаму, пита се: „Због чега је од многобројних алтернативних живота, којима је испуњавао снове, одабрао управо онај у којем је био члан Политбироа? Зашто није запамтио неки други живот, кратак као живот вилиног коњица од освита до сутона, чији фрагменти су му долазили као визије док се на моменат буди крај прозора авиона?“

Присећа се: живео је на обали мора, на стени у заливу у Јужном мору, био је наследник огромног колонијалног богатства, узјавио је коња у некаквој стеци, знајући да ће га потера стићи у сумрак.

## Барменова прича – наставак (солитер, мост, паркови и замкови)

Изашао сам из сале, и опет отишао до шанка. Желео сам да чујем наставак барменове приче.

\*

„Јуче сам на улици срео још једног познаника из Београда. Можда га се сећате, зове се Петар Јанићијевић, ишао је у нашу школу. Завршио је електротехнику.“

Шетали смо падином која од Друштва Идеал води ка Нуслама. Ноћас сам, док сам у сну поново пролазио трасом наше шетње, подстакнут сликама простора које тако дуго нисам видео, сањао Марину, а то сећање ме је болело.

\*

Из Маринине собе, у солитеру на крају Будјејовицке улице изнад окуке која се спушта ка метро станици Крч, гледао сам Михелску шуму под снегом. Марина ме је водила по граду и по дворцима и шумама, њене приче повезивале су историје ових простора.

\*

Праг сам упознавао у фазама – испрва сам га, због потреба посла, ишпартао колима, онда сам га ишетао са Марином.

У шетњама са Марином, претходно стечене, сопствене оријентире прекривао сам сликама прошлости града којима ми је она цртала своју мапу.

На крају сам делове града везивао за авантуре које су уследиле по њеном одласку...

\*

Али, да не журим... Марину сам упознао на једној седељци.

Био је Први мај, када у Прагу спаљују вештице, или се бар тако зове паљење ломача по баштама око којих се сакупљају пријатељи.

\*

Марина је била студенткиња последипломских студија Историје уметности на Карловом универзитету у Прагу. Није била из Прага, и строго гледано, није била ни Чехиња. Долазила је из Хуста, у Западној Украјини. А Хуст је, пре Другог светског рата, био део Чехословачке, и престоница тродневне Карпатске Украјине, која је никла на развалини Друге Чехословачке Републике 15. маја 1939. године, и нестала у хортијевској Мађарској 18. маја.

\*

У потрази за чешком визом и стипендијом која ће јој омогућити школовање у Прагу, Марина се обратила *Удружењу за савремену демократију у Љвову*. Ту су је упутили да изучава дело Ендија Ворхола, тј. Онджеја Ворхоле, њеног русинског земљака, како није пропустила да примети чиновница *Удружења* код које је једно јутро отишла на интервју. Та опаска

није била једина ствар која се Марини није допала у просторијама куће која је, сада је све више увиђала, представљала за њу излаз у Праг. Ликови које је видела тог јутра како се мувају по ходницима, били су јој однекуд познати – биле су то типске фигуре авангардних режимских уметника са краја осамдесетих, синова и кћери номенклатуре који су се поново окупили под другачијим знамењем, ако су се икада и растајали.

Тако нешто, ту нову метаморфозу која се састојала у простој промени предзнака, ту надменост која се поново успоставила после тренутног непотребног страха од губитка стечених привилегија, видела је већ у родном Хусту. Тамо је то попримило нешто сировије облике него овде у Љвову - као да је била потребна нека нова ортодоксија која би поново учврстила положаје небројених апаратчика. Претпостављала је да у Кијеву, или Москви, стварних промена није ни било: промена приче остављена је нижим и видљивим редовима Апарата, који су морали да оправдају своје учествовање у Влади.

Постављену замку је ипак избегла – ни сама не би знала под којим би изговорима могла да оправда стипендију за изучавање дела Ендија Ворхола у Прагу, био он њен земљак или не, те је као разлог да знање унапреди у постојбини својих родитеља навела интересовање за дело чешког авангардног сликара Франтишека Купке, којег није поменула у контексту његовог првог, симболичког периода, који јој је једино и био интересантан, већ као оца теорије хаоса, што је било делимично тачно, а према чему је она била савршено равнодушна.

Уписала се на последипломске студије Историје уметности. Проучавала је чешку позну ренесансу и барок, а нарочито духовна струјања у чешким земљама на крају шеснаестог и почетком седамнаестог века.

\*

Једне вечери, после излета у Бенатке над Јизеркоу, причала ми је о рађању барока у чешким земљама. Те вечери, пробудио сам се из сна. Сањао сам како се возим преко Нуселског моста, ноћу, онда су светлосне шаре аутомобила и уличних светиљки почеле да се претварају у знаке, а ти знаци су указивали на све дубље слојеве стварности. Био је то интегрални рачун свега што се може изразити, и онога што ће тек бити у нашем кругу поимања. Имао сам утисак да улазим у све виша, и суштаственија небеса, где је свако претходно било тек предворје следећег, где је управо откривена стварност била тек нота у једној све сложенијој хармонији.

Када сам, неколико година касније, гледао *Маџрикс*, они оператери који из низова бројки и слова што се сливају екраном разазнају људе и ствари, деловали су ми некако бледо и неуверљиво.

\*

Ишли смо у Телч. Посетили смо Крумлов. „Овде је“, говорила је, „вероватно радио Едвард Кели, злодух Џона Дија, једног од највећих умова ренесансе, једног од праотаца модерне науке. Дворац је у то време припадао Петру Воку, а Петар Вок био је мецена оних који су проучавали тајна и забрањена знања.“

Имао сам утисак да Марина негде верује да се врхунац знања састоји у уживљавању у дух прохујале епохе, те да стојећи пред стварима покушава да види призоре које је производио део сценографије који се налазио пред њом.

\*

Марина је отишла нагло. Саопштила ми је да одлази за Америку, и сутрадан је већ није било.

У то време, догодили су се и пропаст „Волтре“, и мој привремени одлазак за Београд у потрази за послом. Био сам убеђен да је Маринин одлазак на неки начин повезан са мојим наглим стрмоглавом, и због те помисли био сам утучен. Неки од избора које сам тада направио можда су били последица ове утучености.

\*

Пола године после расанка са Марином, када сам се већ привикао на нови посао, одлучио сам да је време да изађем из изолације у коју сам се био повукао. Учинио сам то на најбуквалнији могући начин – придружио сам се познаницима у шетњама по чешким шумама.

Поново сам обилазио нека места која сам први пут посетио са Марином. Испрва сам ишао сам, онда сам схватио да само појачавам бол због расанка који прераста у тупу равнодушност. Решио сам да проширим списак места, да изађем из дубоко избразданих стаза којима је водило сећање.

\*

Сећам се и дана када сам први пут посетио Чешки Крумлов. То је било у време када сам био са Марином. Био је празник града, имао сам утисак да су сви становници, по команди, обукли средњовековне костиме чију је аутентичност реметила само модерна обућа. Град је био на полуострву, опкољен Влтавом, по Влтави су се низ слапове спуштали кајакаши, а над градом се надносио, уклесан на стену, највећи замак у Чешкој, са својих преко три стотине одаја. Са једне стране замка, шарена кула уздизала се над кривудама улицама, са друге, гребен изнад главног улаза урањао је у следеће брдо на којем се, иза зидова, налазио геометријски врт са летњом позорницом.

\*

Покрет Маринине руке која отклања косу док ми објашњава како „Шпенглерово дело није историја већ страховито компликована структура“, у једно тихо летње поподне, садржао је визију претходних доба и наговештавао разоткривање смисла целокупне историје у коју је био уплетен као његов највиши симболички израз.

Стога није ни чудо што и поред упорних покушаја да избришем сећање на њу и на просторе које смо заједно обилазили тако што бих у те просторе, поново их посећујући, убацивао нове слике, и успостављао нови круг оријентира – то сећање, када га ненадано призовем, као јуче, опет толико боли.“

## Творац игара (литица, залив, машине и градови)

Други део фестивала почиње *Творцем игара*. *Творац игара* је наставак *Меруерџи*, *Нарені-а*, из којег са знајемо да:

\*

Даљег путовања, сугестивно најављеног на крају првог филма, није било.

Очигледно стрепећи од сутрашњице, јунак првог филма, који се зове Саша, не може да заспи. Одлази до прозора, и посматра пучину на месечини. У дубини затамњеног хоризонта виде се светла удаљеног града.

Сања своје путовање, време проведено у затвореном простору, слике звезда и спуштања на Другу планету. Каже, наглас, у сну: „Да ли сам заиста путовао?“ Буди се, лаки ветар помера завесе. Одлази до врата, излази на ходник, и враћа се на спавање.

Ујутро, нико не долази да му саопшти шта ће се даље дешавати са њим. Одлази у трпезарију, коју налази на левом крају ходника. До ње се силази кратким степеништем, у њеном средишту жубори вода. На зидовима, зараслим у зеленило, нема прозора, светлост допире из отвора при таваници.

Лута зградом. Послуга као да је нема, и као да предвиђа његове жеље. Показују му купатило, са ба-

зеном на средини у којем клокоће вода, онда послу- жују ручак на тераси. На месту где је претходне ноћи видео светла, види се само празна линија хоризонта.

Пролазе дани. Хола ходницима, одлази на друге нивое. Нити га ико спречава, нити га ико упућује у тим шетњама. Замишљено седи на тераси уклесаној у стену у чијем средишту се налази фонтана. Око боч- них зидова терасе посађено је дрвеће. Неизбежан поглед на пучину, која се види са сваког прозора, из скоро сваке собе, подсећа на први утисак о овом ме- сту, на град који је буквално уклесан у литицу. Иза његових леђа стално се слути њен зид.

Тај зид као да представља и ону непремостиву препреку према претходном животу која се учврсти- ла путовањем које је преспавао. Тај зид, тако недалек у било којој тачки ове зграде, представља и мук који се јавља када себи покуша да представи шта га даље чека на овом месту. Тај зид представља и одговор на питање зашто се уопште налази ту где јесте, и која је његова улога у догађајима чији смисао није у стању да докучи.

У једном тренутку, гледалац, заједно са главним јунаком, почиње да сумња да је уопште било где пу- товао, већ да, уместо да путује, заправо лута, руко- вођен ко зна чијом намером, кроз низове сценогра- фија неке од оних серија у чијем је стварању и сам учествовао. Чини нам се да он можда никада није ни напуштао родни град, и да се све време налази у сту- дију где га режисер ставља у средиште сценарија.

Онда, када ова сумња досегне врхунац, видимо на столу са постављеним доручком, усправљено између чаше са соком и сланика, писмо.

Чита га неколико пута. Писмо је кратко, Марек га моли да о догађајима који су га довели ту докле је до- шао никоме ништа не говори, и да до даљњег треба да преузме нови идентитет, који је већ припремљен. Сада се зове Борс, и обезбеђено му је запослење у оближњем граду. Ни једном речју није поменуто ни путовање, ни где се налази Марек. Није речено ни колико ће морати да чека, ни зашто то мора да чини, али је јасно да ће то чекање потрајати (чему иначе нови идентитет, и стални посао?), и да ће одсад, тај који се о њему стара знати кад, ако, и како да му се обрати.

Изгледа потпуно изгубљено. Као да схвата да је осуђен да у туђој кожи, на непознатом свету, потпу- но неприпремљен, проведе неизвестан, и не кратак период.

У предвечерје се пење на врх литице са које једри- лицом треба да полети у онај град на хоризонту, који ипак није сањао прве ноћи. Чека га откривање света о којем је дотле имао представе само засноване на те- левизијским серијама које је и сам стварао.

Лети над заливом. Иза летелице, дан се убрзано гаси, боје јесени полако нестају док круже над гра- дом. Онда једрилица узима правац ка другој страни залива.

У кабини осветљеној слабом треперавом светло- шћу седе њих двојица. Његов сапутник је ћутљиви млађи човек који се прави да не разуме првих неко- лико питања која му Борс поставља.

Лете на југоисток. Светла града који се прибли- жава полако се пале, и он види да се град налази у једном великом заливу у којем је смештено неколико

мањих. Терен је овде мање драматичан, град се спушта до обале, у једном тренутку примећујемо и луку из које управо испловљава брод. Залив браздају огромни пароброди који долазе са океана.

Град, док се над њим спуштају по наступајућој ноћи, изгледа као окамењен у сивилу. На улицама скоро да нема људи.

Аеродром се налази у непосредној близини града. Слећу међу хангаре у којима су паркиране локомотиве које вуку једрилице при узлетању. Изнад неколико мањих хангара за једрилице са друге стране пољане, лебди огромни путнички дирижабл.

На изласку из летелице чека их аутомобил. То је омањи путнички модел, за три особе, са парном машином смештеном иза седишта путника, испред којих, управљајући палицом, седи возач.

Возе се кроз град. Сапутник му пружа нови часовник, уместо оног који је скинуо када је улазио у хибернацију. Период ротације Друге планете сличан је ономе код куће, али није исти. И овде, и тамо дан има двадесет и четири сата, и питање са којим улази у двориште над заливом у којем га искрцавају, гласи: „Који је од тих сати дужи?“

Посао који обавља изгледа као израда минијатурних сценографија из претходног филма. Његов задатак је да смишља макете које ће, снимљене, послужити као сценографије за компјутерске игре. Виде се делови пејзажа, планине, равнице, мора, пустиње, и Борс како клечећи убада овамо кућу, онамо дрво, из кутија које су поређане једна крај друге. Онда узима камеру, снима макете. На крају, седи за екраном, они снимци сада изгледају као пејзажи рађени Бројгело-

вом руком, а по њима се крећу фигуре. Борс се забавља играма које су рађене по сценаријима ТВсерија на којима је радио код куће.



## Мурат (брда, пустиња)

Творац трилогије, Мурат Базаров, седео је у сали театра „Акрополис“, три реда иза Владимира Каливоде.

\*

Мурат Базаров, најчувенији млади туркменски режисер никада, заправо, није видео Туркменију. Рођен је у Москви, где је његов отац, Евгедин Базаров завршио институт за стране језике и годинама радио по трговинским представништвима СССР-а у иностранству, те је Мурат, који је детињство провео код баке по мајци у Лењинграду, имао прилике да га посети док је службовао на Куби, у Алжиру и Панами.

\*

На студије филмске режије уписао се без очевог знања, обавестивши га лаконски писмом о својој одлуци.

Отац се није противио. Било му је заправо драго да Мурат полази стопама свог деде, једног од пионира средњоазијске кинематографије, али није желео да покаже да је задовољан одлуком о којој није питан.

\*

О деди се у породици није много причало. Ухапшен је у једној од последњих чистки пре доласка на власт Хрушчова, 1954. године, и о његовој даљој судбини се ништа није знало.

Збуњена породица, која је, сходно обичајима тог времена, ћутала о његовом наглom ишчезнућу, примила је, 1965. године, указ о рехабилитацији, и Орден хероја Совјетског Савеза, којим је одликован за заслуге у току Великог отаџбинског рата. Које су то заслуге, нико им никада није саопштио.

\*

Идеју да сними трилогију Мурат је добио док је, на трећој години, проучавао документарне филмове из педесетих и шездесетих година, који су, после вишедеценијског лежања у бункерима архива Совјетске Армије, достављени *Мосфилму*.

\*

Ти документарни филмови, снимљени црно-белом техником, приказивали су откопавање гробница у Средњој Азији, које су потицале из времена ближих Атлантиди него нама. У гробницама су били предмети од злата и бронзе, и ножеви од углачаног камења. Затим цртежи насеља, и плочице са записима сличним рунама и клинастом писму, и слике сложених процесија у којима су људске фигуре биле неједнаке величине, а животиње наликвалe на ишчезле врсте чије је реконструкције Мурат касније виђао по музејима.

\*

На филмовима из једне друге серије, видели су се снимци првих совјетских атомских проба, највероватније оне најпознатије с краја педесетих у Семипалатинску, и многих других, за које нико никада није чуо. Командни центри из којих су снимане атомске печурке нападно су наликовали на кургане из претходне серије.

\*

Мурат је целу трилогију, по којој ће постати познат као први постсовјетски режисер фантастичних филмова, одсањао сећајући се ових документарних записа. Прича му се јављала у наставцима, у њој је повезивао слике бивших совјетских република које је посећивао, са сликама најдаље прошлости која је била и најдаља тачка у будућности до које је могао да је замисли.

Муратови филмови тумачени су као друштвена критика, замумуљена, по старим совјетским обичајима, у велове непотребно фантастичне сценографије.

\*

Муратов колега са студија, Павло Хрипка, био је много директнији у својој обради ових материјала. Њега, за разлику од Мурата, уопште није занимала друштвена критика, већ је своју обраду *Айлантшиде* Борислава Пекића свео на спој прошлог и будућег који су сугерисали филмски записи које су гледали на студијама.

## Павелово детињство (брдо, река и град)

У другој половини маја 1948. године, Павел Каливода преселио се са оцем, Јозефом Каливодом, филмским радником запосленим у Агитпропу Средњоазијске групе Црвене армије, из Уфе у Праг. Павел Каливода имао је тада осам година.

Његова мајка, Марина Каливода, напустила их је годину дана раније, и вратила се у родни Хуст, који је сада припао Украјинској Социјалистичкој Републици.

О мајци никада више ништа није чуо.

\*

У Прагу, Јозеф и Павел су се уселили у стан на падини која се од Летенске заравни спушта ка Холешовицама.

Павел се нерадо сећао првих година у Прагу. Језик којим је говорио био је мешавина руског, који је понео из Совјетског Савеза, и чешког и русинског које је слушао у кући. Деца у школи то му нису опростила, као што му нису праштала ни то што је дошао као члан нове комунистичке номенклатуре из земље најновијег окупатора.

Павелова сећања на прве године у Прагу била су збркана. Река поред које се шетао када је одлазио на излете у оближње Слапе подсећала га је на реку његовог детињства, брдо поред којег је пролазио личило

му је на брдо на које га је отац водио на излете. Када би покушао да фиксира предео у свом сећању, он је остајао у магли, и као да се раздвајао, као да се састојао из неједнаких слика, које, када се саставе, чине неки трећи предео, нејасних и треперавих ивица.

\*

Павелова сећања на године проведене у Уфи била су не мање збркана од сећања на прве године проведене у Прагу. Званично, све време проведено у Совјетском Савезу живели су у Уфи. Па опет, њему су се стално у сну јављала имена градова које је касније откривао на мапама совјетске Средње Азије – Еи Ул, Сајанагорск, Павлодар, у којима званично никада није био. Сећао се, као да је улазио у нечије туђе снове, предела кроз које су текле реке које су га сада подсећале на Влтаву, и брда која су личила на Барандово. Сви ти призори били су садржани у сликама Уфе које је касније налазио у породичним албумима, с тим што те слике у њему нису будиле она сећања која су му долазила у сан.

А у сновима је видео себе како стоји поред оца на улазу у некакво брдо, онда су у њега ушли кроз капију чије су ивице биле обрасле маховином, па су силазили у мрак низ стрме ходнике. Сећао се осветљених дворана, не зна да ли је била једна или више њих, у којима су лежале тајанствене црне кутије, и на чијим зидовима су били урезани записи на непознатим језицима. Сећао се како су стајали на обали реке, у шипражју, на овом излету у непозната побрђа.

У Уфи се дружио са сином очевог асистента Мурата, Евгедином Базаровом, који је једини могао да

му помогне да употпуни своја сећања на детињство. Са Евгедином је, разуме се, изгубио контакт по пресељењу у Чехословачку.

\*

Павел је похађао гимназију под Страховским стадионом. Друштво у школи правила су му деца комунистичке елите. Хијерархијски положаји родитеља одсликавали су се и ван школе, где су за позиве на журке примењивани строжи критеријуми од оних којима је одређивано ко ће присуствовати новогодишњем пријему код Председника ЧССР.

Измишљена, па животом оверена прича његовог оца омогућила му је улазак у круг оних пред којима су врата велике и светле будућности била отворена.

\*

Кампа, Вишеград, Летна, Баранов, Мјељњик, Пођебради, Слапи – свих тих места којима је волео да шета у младости одједном је постао свестан када се преселио у Јихлаву. Сва су имала једну заједничку особину: био је то поглед на реку.

Из младости је памтио како је редовно одлазио бициклом на Слапе, како је пикниковао у башти своје тетке у Черношицама, сећао се првих пијанки у викендици свог школског друга Франте Чопа у Мјехењицама. Сећао се шетњи јевањским шумама.

\*

Када је био у трећем разреду гимназије, отишао је у биоскоп на Ореховки. Седишта су била тврда,

плитка, и дрвена, и вероватно му је овај осећај нелагодности помогао да боље запамти оно што је тог дана видео. Приказивао се филмски журнал. Приказан је један град у СССР-у, који се звао Еј Ул или нешто слично. Крај брда, на окуци реке, управо су ископавали један тумулус.

Онда се сетио слика из раног детињства – окука реке, шетњи у које га је водио отац. Схватио је да град којег се сећао није била Уфа, коју званично никада није напуштао, већ овај град, у којем званично никада није био.

\*

Павел се сећа, или мисли да се сећа како се изгубио на излету на који га је повео отац, како је по шинама трчао ка некаквом брду. Падала је киша. Сећа се да су из грмља допирали гласови, који су се једва препознавали од шуштања ветра.

\*

Еи Ул: Павел је мислио да је и даље у Уфи, његова сећања била су збркана. У току ноћи, блиндираним возом одвели су их до простора који је изгледао као околина Уфе, где га је отац сваке недеље водио на излете.

\*

Када је отпуштен из апарата Централног комитета КП ЧССР, и избачен из Партије, преселио се у Јихлаву, и запослио у фабрици врата и прозора.

## Постаја у пустињи (брдо, пустиња и покоји град)

Глас наратора, праћен је одломцима филма који као да је снимљен аматерском камером, и са којег су боје почеле да бледе:

„У пустињи, на северу, нађене су шине. Протезале су се, у правој линији, стотинама километара, местимично затрпане пешчаним наносима. Ова брда, која је ветар носио стотинама километара, има и крај обале велике реке да зарастају у траву.

Последњих тридесетак километара прешли су дресином коју су, расклопљену, носили на леђима товарних животиња преко сувише дубоко затрпаних делова пруге. Испред њих, летео је цепелин који их је наводио, све док и њему није понестало горива.

Шине су се завршавале пред стеном, иза које је био читав ланац планина, а иза планина почињале су травнате равнице.

Прва експедиција се вратила са фотографијама стене. Много година касније, дошле су нове, које су у стени тражиле улаз. Када су га нашли, у брду су открили железничку станицу. Испод ње, била је станица метроа.

У међувремену, на више места, на удаљеним деловима континента, по пустињама и брдима, на оба-

лама река и у заливима у којима почиње океан, налажени су улази у овај метро који је некада, сада је то бивало све очигледније, премреживао цео свет. Огромне засвођене одаје зјапиле су без икакве сврхе, а у свим правцима су се рачвали урушени тунели који више нису водили никуд.

Онда је неко направио провизорну мапу метроа и пруга које су некада покривале цео свет. Нигде није било трагова људи, само су се њихова обличја налазила на фрескама и мозаицима који су некад украшавали зидове. Нигде нису нађени трагови градова који су на тим фрескама приказани. Неко је, на основу осликаних пејзажа и броја станица израчунао: било их је, некада, у некој далекој праисторији о којој нико ништа није знао, сто четрнаест.“

\*

Глас наратора онда каже:

„Сетио се легенде о соби преласка. По тој легенди, међу планетама није морало да се путује ракетама. Могло се путовати и кроз собу.

Постојала је још једна прича: да је било једноставније изградити зграду, и у њој собу, него космодром.

Ако је већ, како каже та прича, из давно заборављених разлога било потребно да се одржава мит о две планете, ако је већ садржај многобројних телевизијских епопеја заменио историју, те је путем тих серија укорењених представа било немогуће да се бори, зашто би онда одржавање мита о две планете морало да буде и скупо? Зашто миту о два света не придати

и мит о техничком напретку, који нам омогућава путовања без напора?“

\*

Владимира овај филм неодољиво подсећа на његову причу „Земље у сећању“:

У тихо предвечерје ране јесени, двоје деце излази у шетњу по околини града. Град се налази у широком заливу, иза њега је планински венац.

Док пада вече, успињу се травнатим ливадама. У даљини, на хоризонту, виде обресе острва које се налази као најавна копна. Пали се светионик. Бродови стоје у мирном ваздуху.

\*

У пећини подно планине, налазе пролаз. Пролаз се завршава вратима. Иза врата је соба, а у соби библиотека. У библиотеци налазе списе.

\*

Из тих списа, писаних њиховим језиком, сазнају да ово јесте 2346. година, али не на овој планети.

Сазнају да је ова планета, коју сматрају домом својих предака, реплика правог дома.

Сазнају да су преци дошли овамо пре двеста година, и да је свет са којег су дошли, вероватно нестао, и ако и није, нико не зна пут натраг.

\*

Ова реплика у којој живе, има историју која је дописана историји матичног света.

У тој новој историји, живе у добу после једне ужасне катастрофе, чиме се објашњавају рушевине на које наилазе на свим путовањима. Рушевинама је забрањено прилазити, због радијације. Сада схватају да је то можда и тачно, али да је тачно и да те рушевине нису градили њихови преци.

\*

Владимир размишља о свету који приказује трилогија Мурата Базарова, и свету који описује у својим причама. Тај свет је исти: технолошки нешто застарелији од нашег, заснован на технологијама нашег деветнаестог века (ковано гвожђе и парне машине), и футуристичким визијама шездесетих година двадесетог века. То је свет који је преживео свеобухватну катаклизму сличну библијском потопу, која брише памћење и која је избрисана из памћења.

\*

Као и у његовим причама, и овај филм завршава се у једној просторији. Та централна просторија, тај затворени простор, алхемичарска реторта у којој се врши трансмутација стварности, јесте соба.

Соба је тајна. Соба је мит. Око мапе која показује пут ка соби воде се ратови тајних служби. Владимир је написао много прича о потрази и издаји, о потерама у ноћи кроз уснули град, о згради у запуштеном делу града до које се долази кроз сан.

Владимир размишља о соби Мурата Базарова: соба је можда тајна зато што скрива тајну целе трилогије: када најзад нађемо собу, схватићемо да је свет један, и да је подељен угловима из којих се посматра.

\*

На крају, Владимир дописује никада исказани обрт:

*Друге планете никада није ни било. У пустињи крај Аралског мора, леже кулисе на којима су снимане бесконачне серије о њој. Време у којем се дешава радња историје је неких хиљаду година после нас, место на којем се одвија сукоб просјори и совјетске Средње Азије.*

\*

Владимир се онда враћа сећањима на дедину заоставштину:

Прављење игара (у другом делу названом, адекватно „Творац игара“) представљало је, заправо, израду сценарија за ону врсту историјске литературе која се назива „паноима“. Сценографије игара састојале су се од следећих елементи: река, планина, залива, градова. Ти елементи били су слова у једном тексту који је вариран до бесконачности. Поједине сцене подсећале су га на неке друге филмове о свету иза нестале Гвоздене завесе: на пример сцена када Борс долази на посао, седе у угао и почиње да чита материјале које затиче на столу, као да је преписана из филма *Тишина после њуџа*, у коме Рита Фогт, терористкиња коју скривају власти ДДР-а, долази на посао са новим идентитетом, седе за сто, и почиње да ради.

**JOSEF**

## На путу за Хуст

(воз, предели, железничке станице)

У касно пролеће 1938. године, филмска екипа из недавно отворених барандовских студија путовала је из Прага у Подкарпатску Русију, да досними екстеријере филма *Ушочишиџе*. Шеф екипе био је помоћник режисера Радек Павлицки, а његов заменик сценеограф Јозеф Каливода. У Прагу су остали режисер Мирослав Бавлна и монтажер Радослав Кртек.

У првој верзији књиге снимања, није било планирано да се екстеријери снимају у Подкарпатској Русији, најзаосталијем делу Чехословачке. У првој верзији, филм је требало да буде снимљен у Румунији, али се због сталне ратне опасности, која се тог пролећа и лета надвила над Републиком, одустало од пута у иностранство. Предели Карпата и локална архитектура ионако су у Трансилванији и околини Хуста били скоро идентични.

\*

Макета екстеријера, према којој је екипа на терену требало да пронађе или сагради кулисе, представљала је зграду мајура на врху брда међу другим брдима. Мајур је, према сценарију *Ушочишиџа*, био седиште комуне у коју се склонили велики европски реформатор образовања и бискуп моравски, Јан Амос Коменски, за време Тридесетогодишњег рата, пошто



је, у неком од обрта у овом сукобу из којег се родила модерна Европа, било спаљено његово уточиште у Пољској.

Макета је путовала у пртљагу сценографа, архитекте Јозефа Каливоде.

\*

Архитекта Јозеф Каливода напунио је тог фебруара тридесет осам година. Осим макете екстеријера, Јозеф је носио и најчувеније дело Јана Амоса Коменског, написано у раној младости: *Лавиринт свейа*.

Филм је, по замисли режисера, требало да буди патриотска осећања, да подсети на велике личности из чешке историје. У овом филму, Јан Амос Коменски симболично је представљао и онај део Европе који се у Тридесетогодишњем рату декларисао као протестантски, а у овом новом, надолазећем, као силе демократије. Католичка Европа у филму је представљала тоталитарни мрак Трећег Рајха.

\*

Док путује возом за Хуст у сумрак Републике, Јозеф размишља о кретању кроз пределе сећања и смењивања кадрова у филму.

Размишља о томе како је за памћење потребно да се оно организује као низ просторија у којима су смештени људи и ствари.

Размишља о томе како се филм састоји од сценографија.

Размишља о томе како је филм, као и неуређено сећање, нервозно скакање од једне до друге сценографије, с теме на тему, из кадра у кадар.

Размишља о причи као о низању сцена.

Размишља о времену као о именованом низу кадрова.

Размишља о сопственом послу, о томе како његове сценографије изражавају не само верну слику епохе већ и симболичку суштину ствари.

\*

Док путује возом за Хуст у сумрак Републике, Јозеф види како се његов свет руши кроз низ секвенци које као да представљају илустрацију за његова размишљања о филму.

Посматра, као да се ради о игрању са сценографским решењима, како нестају једна по једна кулиса дотадашње стварности, испод којих се помаља њен огољени костур.

Гледа како до тада чврсто омеђене ствари бубре и испадају из дотадашњих оквира, и како се сада када их више ништа не држи на окупу, надувавају до својих крајњих граница и распадају.

Преводи ове слике у јасан став да се организације које су чиниле стубове Републике претварају у сопствену карикатуру, види како се апстрактни идеали демократије, слободе и социјалне правде претварају, у току овог путовања, које заиста подсећа на кретање кроз просторе у којима су сложене симболичке слике (у филму – кретање кроз кадрове), види, дакле, како се ти компликовани идеали претварају у једноставне и опипљиве лозинке ускогрудости и провинцијализма.

Гледа, као низ секвенци које на скоро пародијски начин илуструју ову трансформацију, како на

успутним станицама у воз улазе припадници фашистичких формација: влајкари, представници НФО-а, припадници Хлинкове Лудове гарде, карпатски аутономисти.

Пошто све ово посматра као филм који се одвија пред његовим очима, није му ни важан одговор на питање где су сви ови људи били до јуче; да ли су се годинама претварали да су лојални грађани Чехословачке Републике, који поштују њене идеале демократије и социјалне правде, док су сањали неке друге, мрачније снове, или су преко ноћи обукли нове костиме као да једну моду замењују другом.

\*

Док путује возом за Хуст у сумрак Републике, Јозеф размишља о природи учења које је излагао централни лик његовог филма.

То учење представља фиксирање симболичких слика, као закључака у некој врсти менталне сценографије, која нам омогућава да реконструисамо текст који смо записали. Само што у овом реконструисању, као и код стварне стенографије, губимо слике ствари које су нас окруживале док смо запис правили. Уместо тога, симболичке слике претварају се у симболе, у све апстрактније формуле једне математизоване стварности. Уместо слика прошлости, добијамо један текст који својим општим важењем представља *Књигу свешта*, која обухвата и нас који о њој размишљамо.

\*

Док путује возом за Хуст, Јозеф се сећа свог учитеља, професора историје уметности Здењека Вар-

хана, и лекција о нечему што би се могло описати као „филозофија сценографије“. Сећа се разговора у Длоухој улици, док корачају у правцу Старомјестних намјести.

Корачају кроз град, памтећи његове зграде, у које смештају делове своје расправе, сходно упутствима из најстаријих књига о организованом памћењу.

Размишља о томе шта би њему било потребно као средство за кретање кроз ове просторије памћења. Воз, чији би се излази налазили у Бриселу, Прагу, Паризу, и Москви?

\*

Док седи у возу на путу за Хуст, и бележи своје коментаре на маргинама *Лавиринџа*, Јозеф схвата да је воз, заправо, идеално средство за кретање међу просторима у које је смештао своје приче.

У том тренутку, осећа се озарено: оно о чему размишља као о симболу који на најдубљи начин представља нит његовог живота, и у који су скупљене његове најинтимније мисли, у том истом тренутку му се заиста и догађа. У том тренутку, Јозеф чита *Књигу свешта*, и у тој књизи види сопствено место у њему.

\*

Док путује возом за Хуст у сумрак Републике, Јозеф ово учење о сећању примењује на сопствену прошлост: слике шетњи Прагом претвара у мнемотехничке записе, где простори служе као заграде у теорији скупова, а слике ствари замењују симболе.

Он као да слуги да ће ово путовање бити без скорог повратка, и то што Праг користи као менталну

мапу заправо је начин да сачува његове слике у сопственом сећању, макар избледеле, макар у функцији просторне комбинаторике.

\*

И коначно, *док њујује возом за Хусџу у сумрак Реџублике*, Јозеф схвата да воз, чије кретање изједначава са кретањем камере кроз кадрове филма који за њега представља историју, путује у пределе Зла.

Иза њега остаје домовина која ће сутра бити прогутана од стране Трећег Рајха, испред њега је Совјетски Савез који ће је прогутати прекосутра. Избор који је пред Јозефом своди се на вид издаје своје земље: на непосредну издају, одмах, или издају која после ње неминовно следи.

## Лавиринт света и Излаз из лавиринта (шуме, брда, пропланци, мајур)

У Хусту, последњој постаји земље на умору, Јозеф организује снимање: претражује локације, шета шумама, размишља о сценографији, али за сваки случај обилази и већ готове мајуре у околини. У паузама, бележи сопствене коментаре на маргинама *Лавиринта светиша*.

Онда их преписује у свеску, црним мастилом, читким рукописом архитекте који опонаша стил из седамнаестог века.

\*

Ова га игра све више обузима, и у све дужим ноћима када се лето претвара у јесен, он почиње да пише сопствену верзију апокрифне књиге која никада није објављена. Оно што види преко дана, оно чега се сећа, тумачи непосредним језиком који огољава суштину ствари. Осећа се, при том, док лута пољанама и шумарцима скоро опустелих предела, као да га је понео неки дух места, по чијем диктату бележи своје записе.

Онда измишља и лик аутора – то више није Јан Амос Коменски, већ анонимни следбеник који је боравио са њим у изгнанству, и који је бележио разговоре и расправе у дому великог учитеља.

\*

Из забаве преводи и радњу *Ушочиниша* на језик *Лавириниша*. Замишља механизам Историје као зграду чија је једна просторија и салаш, у том салашу сада је био битан распоред просторија и предмета у њима.

Измишља сцене: „Ушао сам на један трг са кога су узимани предмети који су онда уношени у собе. У тим собама су већ били људи који су те предмете узимали и користили их сходно њиховој намени. Помоћници који су предмете уносили звали су се: Раздор, Забуна и Завист.“

\*

Језик *Лавириниша* је за њега представљао неку врсту сликовног стенограма којим је покушао да забележи сопствена сећања, једну личну историју Прве републике.

У једном тренутку, та књига на чијим маргинама је бележио своја запажања, почела је да му иличи на синопсис филма који би својом грандиозношћу и замахом могао да надмаши Грифитову *Нејтолеранцију*. Уживао је у начину на који је догађаје нанизане у неповратни временски низ претварао у слике људи у јарко оцртаним просторијама које је човек могао посећивати по потреби.

\*

У Хусту, последњој постаји земље на умору, још увек постоје форме земље које су тим израженије што је извеснији њен крај. На једној игранци у Соколском дому упознаје Марину, учитељицу која се по повратку са студија у Брну запослила у родном граду.

Марина га води у обиласке околине. У дугим шетњама, и још дужим ноћима, њихово зближавање претвара се у нешто што би се могло назвати љубављу. У једној шетњи, она се сагиње, и убира печурку. Каже му: „По овоме ћеш ме памтити.“

Јозеф се буни. Њихова веза, забога, тек почиње. Марина се смеје.

\*

У последњем дану Прве Републике, у јесен 1938. године, када савезници обавештавају њеног Председника да треба да преда део земље Хитлеру, без икаквих гаранција да ће се сачувати бар њен остатак, Јозеф се пресеђава код Марине, у кућу њених родитеља у којој је расла са баком по њиховој смрти, пре него што је отишла на студије. (После бакине смрти, кућа се полако сливала са пределом, и Марини је требало да по трећи пут прође пропланком не би ли је, зараслу у траву и жбуње, препознала.)

\*

Марина је блиска са локалном ћелијом Комунистичке партије, која се ослања на инструкције из Москве, а не из земље, у несигурним временима, када се нове чехословачке власти, по одласку Бенеша у изгнанство, утркују у фашистичким прогласима (у локалном биоскопу њих двоје са неверицом гледају како генерал Сирови, нови председник владе, тумачи дух новог доба као разлог за увођење радних логора), не би ли *ухваћиле воз* у који су се одавно укрцале околне земље.

\*

Јозеф сада почиње озбиљно да процењује шта му је чинити, на коју страну да крене из географског слепог црева у којем се у том тренутку нашао.

Да се врати у Праг, није долазило у обзир, јер се плашио хапшења од стране Гестапоа, на чијим су се списковима сигурно налазили и он и његова породица, како због соколске традиције, тако и због његових веза са надреалистичким круговима.

Да се придружи емигрантским круговима у Паризу или Лондону, географски је било скоро неизводљиво, а одлазак у Русију значио је да ипак постоји могућност, како је тада наивно веровао, да одатле оде негде даље, у Америку, на пример.

\*

Јозеф се присећа разговора са Витјезлавом Незвалом, седељки у пивницама на којима је проминентни комуниста Антоњин Запотоцки свирао хармонику, и невезаних разговора са осталим ликовима прашке авангардне сцене за које се говорило да су чланови Партије, и почиње систематски да их тумачи у новом светлу.

Смело се поверава Марини да је члан Партије у илегали, и да жели да пребегне у Совјетски Савез.

\*

Из опрезности, слутећи да за представнике совјетских власти сви грађани Чехословачке представљају преваранте и контрареволуционаре, Јозеф у башти Маринине куће закопава *Излаз из лавиринта*, свој апокриф белешки са предавања великог Учите-

ља. У његовом пртљагу, док прелази границу, сада су само сећања.

\*

У бесаној ноћи пред одлазак из домовине, која то сутра ионако више неће бити, Јозеф, на сопствено чуђење, почиње да размишља о бесмртности:

„Код старих Грка, душа је силазила у Ад, и постала сенка. Силазак у смрт истоветан је силаску у сећање. Људи у нашем сећању су као сени у Аду.

Те сенке ствари претварамо у симболе, ређајући симболе постижемо нове нивое знања, и овај процес траје унедоглед. Ако наше душе нису бесмртне, овај процес је потпуно без сврхе.

Код Коменског памтимо не ствари, већ сенке ствари. Сврха учења је припрема за велики скок, последњи у низу који можемо да знамо: скок у смрт.“

\*

Ове мисли су, разуме се, онеспокојавале Јозефа. Јозеф је желео да може да понови једно поподне из 1917. године, хтео је да поново види Слапе, кад хоће, и да заувек са собом носи улаз у омиљене делове Прага.

Схвата да је филм компромис између ове немогућности и ове жеље.

\*

У ноћи пред полазак у Совјетски Савез почео је да на себи примењује лекције које је научио читајући дела свога јунака. Одлазак у Совјетски Савез био је као одлазак у смрт, те је претварање свега што је хтео

да запамти у уређене низове слика имало вредност коју ће ускоро моћи да провери.

Питао се, док је вежбао да доживљаје претвара у знање, и тиме убрзава и сам процес учења, чему ово бесконачно ширење када је могућност преношења с ону страну гроба неизвесна? Волео би да је могао да са учитељем подели једноставно уверење да је из неког разлога за душу боље да представља уређену структуру, него сећање на утиске и доживљаје, али, како је јемство исправности лежало, заправо, с ону страну гроба, није било начина да за ово уверење нађе потврду.

## Опис једне каријере (студио)

За то време, од остатака материјала, већ снимљених сцена у ентеријерима, које обухватају већину гро-планова и дијалога, режисер Мирослав Бавлна решава да направи нови филм.

Следећи помно знаке које му је саопштавао дух новог доба, он схвата да, ако већ не може да избаци костиме и сценографију који јасно упућују на седамнаести век, ни у ком случају није упутно да главни јунак филма буде протестантски избеглица из окупираних Чешке, који је симбол жртве хабзбуршке тираније. Уосталом, у инструкцијама које добијају културни радници Протектората Чешке и Мораве, јасно је речено да се период под Хабзбурзима има приказати у позитивном светлу, као период хармоничног живота Чешке у њеном природном окружењу.

Стога, он вештом монтажом, и доснимавањем сцена у околини Јихлаве, успева да сними филм *Завера*, који говори о последњим данима великог војсковође Католичке лиге Валенштајна, добротвора чешких земаља, који је успео да их, после почетних разарања Тридесетогодишњем рату, поново оживи у оквиру Светог Немачког Царства.

Порука није могла бити јаснија, и сасвим у духу новог времена. Једини проблем је био што је, го-

дину дана по завршетку *Завере*, нови Валенштајн, Рајхспротектор Рајнхард Хајдрих, убијен на прашким улицама.

\*

Тренутна немилост у коју је пао по атентату касније је омогућила Мирославу Бавлни да, када је поново монтирао сцене, овај пут из сопственог живота, направи уверљиву причу о уметнику који је страдао због истине, о тајном борцу на невидљивом фронту културе.

(Додуше, у првим тренуцима пометње и лова на вештице заиста је постојала могућност да његов филм буде протумачен и као позив на устанак, али срећна околност по њега била је што се у време атентата управо налазио у Берлину на снимању новог филма у којем је његова омиљена глумица Лида Барова играла главну улогу. Барова му је промптно организовала пријем код Гебелса, који је коинциденцију *Завере* и атентата, и причу о настанку *Завере* схватио као виц.)

\*

Осамнаестог јануара 1949. године, Комисија Централног Комитета КП ЧССР поставља режисера Мирослава Бавлну за директора „Филмских новости“.

## На ободима Велике степе (град, река, брда, пустиња, студио)

Три дана су се Јозеф и Марина ломали по снегом прекривеним обронцима Карпата, избегавајући трупе мађарске армије које су надирале и кршиле отпор карпатских аутономиста који су бранили своју тродневну републику. Онда су набасали на прву совјетску патролу.

Патрола их је спровела у Харков, на испитивање.

Венчали су се по изласку из прихватног центра.

У септембру 1939. године, пет дана по избијању Другог светског рата, родио им се син.

\*

Недуго по доласку у Совјетски Савез, пошто је прошао неопходну проверу, приликом које га нису послали у логор, што се рутински дешавало његовим суграђанима, Јозефа Каливоду распоређују у Уфу, град у Башкирији, на јужним обронцима Урала.

Совјетске власти, зачудо, уопште није занимала његова прича о дружењу са проминентним прашким комунистима и њиховим пратиоцима, коју је тако помно градио и за коју је мислио да ће му омогућити да преживи прве провере. Совјетске власти занимала је његова дотадашња каријера, о којој су знали толико да је Јозеф посумњао да је још неки члан

екипе успео да пребегне у Совјетски Савез пре њега. Највише их је занимало његово сценографско умеће.

У Уфу га шаљу са задатком да помогне у стварању филмских студија. Иронија назива, која као да подразумева својеврсно дуплирање најчувенијег немачког филмског студија, не промиче му.

\*

Уфа је град на обалама Беле реке, на брежуљкастом терену, препун зеленила. Кроз полузатворене капке, Јозеф у бројним зградама и обрисима терена наслућује контуре родног Прага.

Марина и он станују у баракама на терену на којем почињу да ничу филмски студији. Она испрва ради као његова асистенткиња, а онда се, када Немачка нападне Совјетски Савез, и партијски и државни апарат бивају измештени на исток, иза Урала, запошљава као васпитачица у обданишту за децу функционера комунистичких партија будућих совјетских источноевропских сателита.

Јозеф је мрзео Уфу, свој посао, своје наредбодавце, и тајност којом је његов посао био обавијен. Мрзео је осећај лишености који је у њему рађала немогућност да се икада појави као аутор својих дела; то га је излуђивало. Осећај неизвесности и страха да по обављеном послу не буде једноставно ликвидан – дубоко га је онеспокојавао.

Скоро да се обрадовао када су Немци напали Совјетски Савез.

\*

Крајем прве ратне године, студији већ увелико раде. Почетком 1942, док совјетска коњица, допремљена са Далеког истока, јуриша на Немце укопане у лед Подмосковља, из студија у Уфи почињу да куљају филмски журнале. У фуриозном ритму, са трака огромних фабрика силазе Јозефове макете тенкова и авиона. У следећем журналу насмејани радници, пресвучени у униформе, уништавају макете немачких тенкова.

\*

Током рата, Јозеф је помоћу макета и трикова дочаравао једну стварност која је требало да се роди. Једну од могућих варијанти будућности потврђивао је, унапред, као једину, и већ остварену, стварност.

Његов следећи задатак састојао се у прикривању нечега што је већ на путу да се оствари или се остварило, маскирањем у нешто што постоји, али не у оном виду у којем је Јозеф то представио.

У Уфи, Јозеф је фалсификовао будућност.

У степама Средње Азије, прошлост.

\*

Године 1958, у казахстанској степи, у близини града Семипалатинска, изведена је надземна атомска проба.

Пре испробавања атомске бомбе, са 40.000 заморчића – војника Црвене армије, читаву деценију градили су се командни центри за атомско ратовање. Ти командни центри грађени су у форми кургана, а присуство грађевинских екипа тумачено је као археолошка истраживања.



Задатак изградње поверен је провереним кадровима, творцима филмских студија у Уфи. На челу пројекта био је заслужни уметник Совјетског Савеза, сценограф Јозеф Каливода.

\*

Јозеф је, почетком четрдесет четврте године, када је већ било јасно да ће рат бити добијен, и када су студији које је створио увећано радили по некој својој инерцији, мислио да ће сад имати више времена за Марину и Павела. То поновно приближавање, како га је он замислио, никада се није десило.

Све више се дружио са сином, којег је сада водио на излете на којима му је на фону башкирских предела описивао мапу Прага. Почетком четрдесет пете године, он и Марина одлучили су да се растану.

Када је четрдесет шесте прихватио задатак да изгради атомска склоништа, био је уморан од промашеног живота, лажи и сналажења у протеклих седам година.

\*

Командни центри за испробавање атомских бомби требало је да буду маскирани у округле гробнице каквих је у средњој Азији било много.

Уместо да раскопава постојеће гробнице, Јозеф је одлучио да ствара нове. Желео је да остави траг сопственог дела, макар у оквирима једне тајне у тајни, и то све заједно изгледало као некакав ужасно успорени виц.

\*

Сећао се литературе о Средњој Азији коју је читао у очевој кући: били су ту извештаји шведског истраживача Свена Хедина о пустињама и у песак закопаним градовима источног Туркестана, било је ту и фантастичних романа о градовима Шамбала и Агарта које су зидале цивилизације што су хиљадама година претходиле нашој, и биле знатно напредније од ње.

Сећао се и слика: јарких пејзажа Николаја Рјериха који су подсећали на нацрте позоришних сценографија (што су, будући да је и Рјерих био сценограф, вероватно и биле), и раних радова Франтишека Купке.

\*

Јозефов отац се дружио са сликаром Франтишеком Купком, када је Купка у својој раној, симболистичкој фази, у складу са духом времена, сликао визије изгубљених континената и цивилизација.

Када решава да направи цивилизацију какву нико није видео, једну симболистичко-алхемичарску утопистичку визију Средње Азије, Јозеф се присећа и Купке. Присећа се и свега што је читао на тему подземља, градова и пећина: Шамбале и Агарте; кроз главу му пролазе одломци некаквог свечаног текста који говори о становницима гробница на далеким северним острвима: „Lordly ones in the hollow hills“.

Јозеф полази од претпоставке да је фасцинација Средњом Азијом потрага за подземним благом.

\*

Пре него што је започео пројекат, три месеца је путовао по побрђима на ободима великих степа.

Иако званично никада није напуштао Уфу, две године провео је на путовању, зидајући и снимајући своје најбоље сценографије.

Биле су то сценографије за његов највећи филм, ремек-дело које ће претрајати све што је икада створио, и које ће се у разним видовима, и на разне начине, откривати деценијама.

То ремек-дело ће се, у наредним деценијама, изучавати преко предмета које је сејао, и документарних снимака који су говорили о открићу једне давне и тајанствене цивилизације, чији су кургани представљали недостижни праузор свим потоњим.

Са собом је на пут водио и сина Павела.

\*

Јозеф је забележио своја размишљања у ноћи пред одлазак у Средњу Азију:

„Време је почело са нама.

Пре нас, није било никога да даје бројеве сликама што се рађају, пре нас нико није слушао откуцавање сата.

Пре нас, нико није стрепео од предела који долазе, пре нас нико није чезнуо за пределима које смо оставили за собом.

Пре нас нико није рачунао старост градова.

Пре нас нико није рачунао коју трајност од њих очекујемо.

Пре нас нико није рачунао колико корака, колико удаха, колико завеслаја, колико дана, колико ноћи, има пред собом.“

\*

Пред полазак на пут у Средњу Азију ишчитао је забележена предања народа Сибира и Средње Азије која су говорила о несталим градовима.

\*

Док је пролазио крај напуштених гробница и мазулеја исламских светаца из времена када су таласи газија освајали ове просторе, пожелео је да сними филм о Мухамедовом путовању у Сирију.

Размишљао је о ономе шта је будући Пророк могао да види на својим трговачким путовањима, како је себи могао да протумачи оно што је видео, и чега се, заправо, сећао док је изговарао визије које су једног дана нахрупиле из њега док је седео у пећини.

Замишљао је потоње расправе, и чинило му се да су бунило, пророчанство и филм једно те исто.

\*

Јозефове сценографије испуњавале су жеље давних путника, који су у овим пределима тражили улаз у рај и визије величанствених прошлости. По просторијама ових гробница, које је сејао као делове приче, лежали су све сложенији предмети једног култа који се бавио рачунањем будућности. Јозеф је замислио једну културу којом су управљали пророци, те је сценографија коју је стварао подсећала на визије јединог пророка о чијим је визијама нешто подробније читао, свог имењака из седамнаестог века, Јозефа Котера.

\*

Оно што нико није знао, и то откриће је, касније, када је цео пројекат градње одавно био покривен

слојевима тајне, представљало највећу тајну од свих, јесте да је, осим гробница чији је садржај упућивао на цивилизацију гвозденог доба која је била посвећена култу тумачења будућности, Јозеф направио и курган једне давно ишчезле цивилизације, која је била далеко напреднија од наше.

\*

Тајна у тајни у тајни: цео пројекат био је верни одраз параноичног друштва које га је наручило. Јозефова довитљивост и духовита освета коју је смислио биле су само израз овог духа *свеиџа иза свеиџа* у којем је живео.

\*

До ремек-дела није дошао одмах: постојали су и прелазни облици. Једна од гробница је, на пример, отеловљавала Кампанелин Град сунца, како га се сећао из литературе. Руководио се, при том, цитатом из Коменског са којим се једног јутра пробудио: „Стара је хришћанска идеја да је нужно да цео овоземаљски живот буде школа и припрема за живот будући.“

У том Сунчаном кургану, астролошки симболи су у концентричним круговима прекривали унутрашњост хумке. У једну другу гробницу је поставио свој изум: кутију прорицања, низ концентричних кругова са невероватно апстрактним, скоро магијским симболима, које је извлачио из сећања на у детињству виђене збирке по чешким дворцима.

\*

Своје највеће дело Јозеф је направио по сећању. У наступу инспирације, у унутрашњост „кутије за будућност“ ставља сасушену гљиву коју му је Мари-на поклонила на почетку њихове везе, и на тај начин као да и Марину, и сећање на њу сахрањује у једну гробницу старију од Историје.

\*

Касније, када се вратио у ЧСР, сада названу ЧССР, имао је разлога да прећути своју улогу у овом пројекту. Могао је, од шефа који је вребао сваку грешку како би се ослободио непожељног сведока сопствене каријере, да буде оптужен за мистицизам.

## Дневници будућности (зграде, градови, сајмиште)

Јозеф се у Чехословачку вратио у пролеће 1948. године, тако да је овај дуго одлагани повратак коинцидирао са новим политичким околностима. Сада је неометано могао да лаже како је намерно одлагао повратак, да је чекао да пропадне мрска грађанска република и на власт дођу комунисти, те да личне разлоге повратка прогласи политичком одлуком.

Био је заслужни уметник Совјетског Савеза, који је само оно говорио о својим ратним годинама што се могло чути у званичним говорима. Сви су га се плашили. А он је ту нову верзију своје земље, у коју се вратио, доживео као потпуну туђину.

Осећао се као уљез у сопственом дому.

Снимао је филмске журнале. Доза швејковског претеривања, која је у њима била видна на први поглед, вероватно је била израз страха да ће бити ухваћен у лажи.

\*

Највише се, заправо, плашио Мирослава Бавлне. Плашио се да Бавлни, који је сада био још већи комуниста од њега, у наступу страха да сам не буде раскринкан због сарадње са Уфа-филмом, не падне на памет да га превентивно уклони из свог окружења.

Стога му је лакнуло када су овом шефу била одобрена средства за снимање филма *Предворје небеса*, који је рађен на основу материјала који је преостао из никада снимљеног предратног филма *Ушочишиће*.

\*

У *Предворју небеса* била је истакнута рационалистичка, или, у овом прилично радикалном тумачењу, материјалистичка страна учења Јана Амоса Коменског, тако што је окосницу филма чинио сукоб са Јозефом Котером, човеком из његовог непосредног окружења, којег је Коменски кроз цео филм одучавао од пророчких визија и мистицизма уопште.

\*

У својим филмским журналима Јозеф је конструисао стварност – свет будућности. У тим његовим журналима људи су ходали у пластичним оделима и возили се електричним аутомобилима.

Јозефова визија будућности била је заправо сећање на идејна решења за предратни сајам у Брну, његове помахнитале визије, о којима је извештавао као о пројектима који само што нису изашли из „наших социјалистичких лабораторија“ били су до апсурда доведена спрдачина и претеривање, освета за прекинуту младост.

Јозефови прикази били су иронични коментари једне ултрамодерне будућности.

Јозефови прикази будућности која само што није наступила били су праћени хистеричним гласом најављивача који је сугерисао интензивно присуство.

\*

По одласку Мирослава Бавлне, који је сада по трећи пут постао једна од перјаница чехословачке кинематографије, Јозеф је губио мотивацију да настави са снимањем. Осетио је да је време да покуша да сумира шта је до тада урадио, и види евентуално којим би путем кренуо даље.

Стога се запослио као истраживач у Институту за филм.

\*

У међувремену, оженио се својом асистенткињом Иветом, са којом се развео после три године. Његов једини син Павел, који му никада није опростио расанак са мајком, напустио га је чим је уписао студије.

## Радионице за склапање пејзажа (макете далеких светова)

У институту за филм, Јозеф је сабирао сопствена сећања, пунио бележнице размишљањима о филму и сећањима на изворе сопствене инспирације.

Правио је макете за филмове које никада неће снимити.

\*

Сећао се да га је отац, када је напунио осам година, одвео на пут у Париз. Отац, директор банке, био је члан удружења љубитеља Ајфелове куле, које је копију куле, пет пута мању од оригинала, подигло на брду Петрин.

\*

Отац је у ствари био љубитељ макета, а не толико саме куле. Јозеф се сећао како су једном отишли до неког огромног здања које се састојало од низа просторија поређаних иза аркада које су окруживале једно двориште. У тим просторијама налазиле су се макете градова, које су, како му је отац објаснио, заправо биле ратне макете француског генералштаба из седамнаестог века.

Макете су се састојале од изохипси по којима су биле поређани елементи пејзажа – куће и дрвеће. Би-

ле су то апстрактне куће и апстрактно дрвеће, израђивани у три до четири модела у специјализованим радионицама, који су слично као три серије оловних војника које му је отац тог дана купио у радњи недалеко од хотела. Па ипак, скупљени у полумраку слабо осветљених просторија, ови елементи давали су непогрешиву слику конкретних градова које је Француска припајала крајем 17. века: Ат, Лил, Намир, Динан.

Те слике се сетио много касније, када је први пут летео авионом: били су то препознатљиви, а ипак недовољно јасни обриси једне оживеле мапе. Сетио се још нечега: распоред просторија, и ритам њиховог обиласка као да су скривали неку шифровану причу. У овом случају, кључ шифре био је редослед освајања градова.

Конкретни пејзажи, који се добијају комбинацијама апстрактних елемената, подсећали су га на кинеско сликарство које је, као и кинеско писмо, надahnивало духове времена у којем су макете настале.

\*

Јозеф Каливода је умро 1980. године.

Сина Павела, који му никада није опростио растањак са мајком, од 1961. године више никада није видео.

\*

У Јозефовой заоставштини нађени су нацрти сценографија и макете за неке будуће, а можда и у бункерима затурене и планиране али никада снимљене

филмове. Међу њима су се налазиле и комбинације пејзажа из разних поднебља, зграда из различитих епоха, и делова познатих и измишљених градова. Јозефов син, Павел, сетио се, на тренутак, док је прегледао очеву радну собу, снова које је сањао када се по завршетку студија запослио као референт у апарату Централног комитета КП ЧССР.

Међу макетама на Јозефовом столу лежали су модели превозних средстава из паралелних рукаваца историје које нико осим Јозефа није видео – било је ту летилица на парни погон, кочија на спрат које су вукла бића слична оријашким јаковима, саонице у облику борних кола из бесконачних ратова на световима вечите зиме. Павелу се чинило, док је разгледао распоред на очевом радном столу, да је Јозеф до крајњих консеквенци разрадио визије минулих доба, напуштене због технологија које су се нагло развијале као непосредна последица нових научних открића. На Јозефовом радном столу, минула времена протезала су се унедоглед, у свим комбинацијама кулиса које је могла да створи нека нестала епоха.

Међу макетама на Јозефовом столу налазила се и макета некакве фарме из седамнаестог века, испод које је читким рукописом архитекте, црним мастилом на картици прилепљеној на постоље писало „Предворје неба“. Павел је макету однео у Институт за филм ФАМУ. Неколико година касније, ФАМУ је ову макету поклонио збирци посвећеној историји кинематографије у прашком Народном техничком музеју, две улице од Јозефовог стана.

**НА ПУТУ**

## Расправа

(шуме, мајур, снегови, кабинети, кутије)

Сада, док излази из шуме, види да је цео предео засут наносима снега. У даљини се назире брдо, а на брду хрпу камења, са крстом на врху. То значи да се иза тог брда налази циљ његовог путовања.

Чини му се да, што се више приближава мајуру, мајур постаје све даљи.

\*

Нагло се смркава. Док проналази пут кроз снежне наносе, присећа се последње расправе код Учитеља.

Тицала се природе знања, и времена:

„Те слике, те сенке ствари које сабирамо у симболе општих појмова, постају скраћенице у једном тексту. Време које одузимамо од живота, и које нам је потребно да бисмо на овај начин уредили наше сећање, и напор који нам је потребан да се отргнемо искушењу да ово време употребимо за покушај урањања у сећање, то време улажемо у успон на један виши ниво стварности. Стичемо навиком да све оно што видимо претварамо у део тог великог текста, који се протеже преко граница наших живота, у Вечност.“

\*



Док тражи пут кроз снежне наносе, размишља како ће Учитељу саопштити да собом носи изум који ће помоћи распростирању његове мисли. Смеје се над чињеницом да тај изум, који се састају низању слика у покрету, заправо опонаша Учитељеву мисао, која је такође претпоставља приказивање путем слика у уређеном низу.

\*

Ушао је у собу пуну меке светлости и сенки несигурних облика коју су бацали пламенови ватре. Упао је усред расправе.

О чему се, заправо, води расправа усред које упада у просторију обасјану пламеном камина у углу просторије? О пророчкој моћи визија, о симболичком језику снова? Покушава да се концентрише, да ухвати нит разговора, да нађе процеп кроз који ће проговорити о новости коју им доноси.

А расправа тече даље, дотиче се комбинаторике стварања, елемената на које сукцесивно наилазимо, питања да ли су слике шкољки и риба утиснуте на стенама отисци некада живих бића или израз творачке моћи камења.

Говори се о бележењу сећања у виду редослед елемената из *Књије стварања*, о сенкама ствари поређаним у низ, које вадимо из кутија наших сећања и ређамо на хартију.

Расправља се о томе да ли је смрт недостатак нових елемената које комбинујемо вадећи их из кутија памћења, да ли је то осуда на учествовање у обртању истог низа знакова, унедоглед.

\*

Онда неко скреће тему на то да ли су концентрични кругови по којима су поређане слике свих ствари бесконачни или нису, да ли је наш живот, и наше мишљење (које је склапање скупова слика у једном тренутку и извођење на позорје наше пажње) само једна врста духовне смрти, јер је број тих слика, а можда и кругова (јер, заиста, колико је нивоа уопштавања уопште могуће?) ограничен, и како је могуће знати разлику између непрегледних ограничених и неограничених скупова?

\*

Говори се, између осталог, и о уметности комбиновања концентричних кругова и о могућности да се помоћу комбиновања симбола предвиди будућност.

Расправа се води и о томе да је за предвиђање будућности потребно да симболи буду одговарајући, као и о томе да постоји ограничен број комбинација будућних догађаја.

Разговор се води и о просторним метафорама, свођењу сваког архитектонског простора на структуру лишену декоративних додатака и излишних атрибута. Структура се преводи у формулу, а та формула мора да одговара формули коју је изражавала ствар која се памти.

\*

Слике-симболи о којима расправљају док се он греје крај ватре у дну просторије кореспондирају са дубљим слојевима стварности.

На овом уверењу да слике изражавају бит ствари, а не појединачне ствари, почива вера у тачност пророчанстава. Један човек, за којег из разговора схвата да га сматрају пророком, објашњава им како види будућност:

„На равни симболичних кругова, не постоји време, већ само комбинације које стварају низови слика поређаних у концентричним круговима. Ко зна брзину окретања и величину кругова, зна које комбинације надлазе...“

\*

Оно што пророк никако неће да им саопшти то је да ово образложење измишља на лицу места, и саображава га речнику и појмовима које користе остали учесници у расправи.

Будућност коју пророк види састоји се од визија које га буде сваки пут када поједе прах од једне шпицасте печурке која расте у овим шумама, а он онда ове јасне слике претвара у бледуњава симболе, за које мисли да ће бити разумљиви његовим слушаоцима.

Свет будућности, то је бескрајан низ досијеа, једна бесконачна зграда у којој из сваке собе постоји пролаз ка свакој другој, кроз просторије пуне предмета од којих сваки представља потенцијалну опасност.

\*

Путник, застрашен умношћу расправе коју тек делимично разуме, и која га, својим обртима, тера да схвати да је оно што је мислио до малочас потпуно погрешно, увиђа да ће због баналности открића које

жели да им саопшти бити презрен као најобичнији механичар. Сећа се шта је о радницима говорио Учитељ у *Лавиринћу*:

„Настављајући пут, уђосмо у улицу заната. Ова је улица била подељена на многе мање уличице и тргове, и свугде су биле разне сале, радионице, ковачнице, радње и ћепенци пуни необичних алата. Људи су ове алате користили на чудан начин, све уз тресак, ударање, шкрипу, цијук, пиштање, завијање, дување, урлике, уз чангрљање и лупање. Овде видех неке који су копали и рударили, тако што су љуштили земљину површину, или што су рили по њеној дубини као кртице. Други су гацали кроз воду, по рекама или морима. Неки су одржавали ватре, док су други зијали у ваздух, борили се са дивљим зверима, занимали се око дрвета и камена, и преносили робу тамо-амо.“

Сама чињеница да је био занатлија унапред је ограничавала дOMET онога што је имао да саопшти: од њега се није очекивао говор који би се на било који начин дотицао „филозофским питањима“ – то је била тематика коју су били наменили себи. Тако, и да је успео да објасни на којим принципима ради и шта значи изум који је желео да им прикаже, тешко да би га неко уопште и саслушао.

\*

Оно што јесте разумео те вечери било је да је изум који је носио био негација целокупног поимања знања, из самог основа, а тај основ почивао је на претпоставци да је враћање на прави доживљај прошлости немогућ.

Уместо правог доживљаја, виђења ствари, било је могуће, по људима окупљеним у овој соби, виђење њихових сенки. Сенке ствари претварале су у симболе, а, колико је могао да схвати, ређање ових симбола представљало је текст *Књије светиа*. Читање ове Књиге звало се „учествовање у знању“.

\*

Схвата да овако може да седи и сваке следеће вечери, а да не буде саслушан. Једини који би га разумео, био је пророк, а пророк је имао својих брига.

Одлучује, стога, да се врати у Праг.

\*

У Прагу, није било оваквих дискусија.

У Прагу, и целом католичком свету, веома се пазило да се не одступи од ортодоксије.

Замишљао је да се наука иза линије коју ове ноћи решава да прекорачи, састоји у стварању кабинета чудеса.

\*

Путник је детињство провео у Прагу.

Из Прага је његова породица 1620. године пред царским трупима побегла у Хајделберг.

А онда су царске трупе дошле и у Хајделберг.

Отац му је, док је горела чувена хајделбершка библиотека, објашњавао како функционише направа коју му је у тим тренуцима, како се испоставило, дефинитивног растанка, поверио на чување.

\*

Терао га је да записује упутства, да црта њене делове. Ова упутства, и ови цртежи, објављени су, много година доцније, када више није било ни оца, ни путника, у Амстердаму.

Књига са упутствима и цртежима као да никада није ни објављена: сва пажња европске културне јавности била је усредсређена на један други изум, који је неколико година раније објавио отац Атанасијус Кирхер. Кирхеров изум звао се „*Laterna magica*“, и представљао је грубу копију апарата чији нацрти су се налазили у пређутаној књизи.

То је било, вероватно, стога што је отац Кирхер био мајстор рекламе, те је књига са описом изума којим се пре тога дичио највећи свезнадар епохе, дочекана као плагијат, и одмах пала у заборав.

\*

Док је путовао ка Прагу, присећао се расправе којој је присуствовао. Језиком Учитеља, препричавао је себи, у бунилу буђења, сопствене снове:

„Нашао сам се на некаквом тргу, на којем је ужурбаном јурила маса света, на све стране. Узимали су предмете, и уносили их у собе. У тим собама око трга, већ су били неки други људи. Узимали су те предмете, којима нису знали сврху, и бесциљно их превртали по рукама.

Они што су предмете разносили по собама били су помоћници Фортуне. Како је касније сазнао, када се распитивао за ове хитроноге скоротече који су лепршали од трга до трга, да би се на крају изгубили пут замка који је висео на литици над градом, њи-

хова имена била су: Раздор, Забуна, Заблуда, и Мржња.“

\*

Сваке вечери, на путу за Праг, сањао је етапе свога пута, затим их је ујутро, преведене на језик Учитеља, записивао у свеску. Једног јутра, изашао је из напуштене куће у околини Хуста у којој је провео ноћ, и у врту закопао ове записе. Као израз наде, назвао их је „Излаз из лавиринта“.

\*

У Прагу се упутио у чувени кабинет који је водио пријатељ оца Кирхера, отац Штенцел.

Штенцелов помоћник, којем је изум показао, примио га је љубазно. У причу се није много уносио, јер је није ни разумео.

Нарочито му није био јасан, ни занимљив, принцип на којем је изум почивао. Осим што је гајио презир према нижим сферама духа, чији израз је било интересовање за занатске вештине, схватио је да у тој причи има и алхемије и магије. Оно што јесте разумео било је то да машина представља опасност по изум Атанасијуса Кирхера, који је управо свету најавио своју „Латерну магику“.

\*

Убијен је неколико дана касније, на улицама Мале стране. Био је избоден недалеко од канала Чертовка, на изласку из пивнице. Никаква кутија крај њега није нађена.

## Симплицисимус

(бунар, рушевина, подземље)

Када је завршено приказивање *Симплицисимуса*, одлучио сам да напустим фестивал. Желео сам да, пре него што сутра ујутро кренем на аеродром, одспавам бар мало. А филм, који је требало да буде реконструисана верзија немог филма из двадесетих година, пре ми је деловао као стилска вежба студената Филмске академије.

\*

Ма ко био стварни режисер *Симплицисимуса* био је, очигледно, опчињен *Нибелунзима*, те је изгледало као да је неке сцене једноставно прекопирао. Чак и структура филма, која почиње сликом дрвета уз пратећу причу, и кључним сценама налажења блага и посетом водењацима на крају, као да обе ове приче повезује, те сада Гримелсхаузенoви водењаци испадају некакви праоци Нибелунга, а тежиште приче се пребацује на налажење блага, да не говоримо о средњоевропској опчињености племенитим пореклом, где оба јунака, Зигфрид и Симплицисимус, са олакшањем откривају да су племићког рода.

\*

Почетна сцена филма: цртани филм који приказује дрво људског друштва.

Ово је већ деловало сувише научено.

Режисер је очигледно хтео да нам саопшти да је Примелсхаузен урођен у алегоријски свет слика 16. и 17. века, где се објашњавање врши путем пансофистичких алегоријских слика које представљају схеме. Ове схеме су свеобухватне, оне објашњавају цео свет једном једином сликом која представља тај скуп свих скупова: амфитеатар, зграда, пирамида, дрво, лавиринт.

Те слике истовремено указују на суштину, и на форму света.

\*

Оно што је учени режисер очигледно пропустио да схвати јесте да је однос према науци у књизи потпуно раблеовски произвољан, да се ту слободно барата са рекла-казала епохе, те уместо да схвати да је Симплицисимус један од низа *добрих дивљака* који непосредно увиђа суштину ствари, *l'ingeni*, чији чисти поглед разгрће наслаге лажи којима су прекривене ствари, он гради некакве непотребне теорије о визуелним спекулацијама.

\*

Филм распреда и једну причу које нема у књизи: то је прича о некаквим трима кутијама, делу блага које Симплицисимус налази у рушевини, и предаје трговцу у Келну.

Одатле, по банкроту трговца, кутије настављају пут ка Бриселу, где постају део колекције у локалном двору.

\*

За *Анђела на зајадном ѝрозору* нисам имао више ни снаге, ни времена.

## Адвокат (острво, предграђа)

Док се будим пред одлазак на аеродром, последње сцене сна пролазе ми пред очима:

*Рука у њами окреће окамењеној трилобити.*

*Ову сцену прајми тексџ, који изговарам сам себи, као објашњење: „Ова бића не њако давно смајрана су фалсификацијима које ствара сила Природе, облици које је у камен ушиснула ‘џласџична сила’.“*

\*

Трилобита сам купио у једној радњи у Целетној улици, 1996. године. Тада, Првог маја увече присуствовао сам свечаности паљења вештица у баштама. Појма нисам имао, а немам ни сада, да ли је то стварни фосил, или га је неко направио недавно, у некој од радионица за фалсификовану робу. Колико је тих трилобита уопште било?

\*

Прибирам се, и памтим догађаје који су довели до моје одлуке.

\*

Службено путовање на острво Кос, преко пута Бодрума, било је путовање у срце таме. Списак питања која сам носио, и на која је мој клијент очекивао одговор, гласила су:

Ко прави копије ручних сатова?

Ко их продаје?

Ко их и где складишти?

Којим каналима се допремају, и у којим количинама?

Мој одговор гласио је да да су летовалишта истовремено и складишни и дистрибутивни центри.

\*

Поседујем колекцију сатова коју скупљам на оваквим путовањима. У овој колекцији налазе се *карџијеи, ролекси, џаџови, и брајџлинзи.*

Поседујем изванредну колекцију фалсификата, што је и иначе добар начин да се човек ослободи робовању маркама, а мени пружа ситну освету према газдама чије интересе штитим мимо сопствених уверења.

\*

Живим у Бриселу. Радим као адвокат који штити *џрава инџелекџуалне својине.*

За рачун својих клијената путујем по земљама Нове Европе. Неретко, трагови фалсификоване робе, којој покушавам да нађем извор, воде ме до фабрика чији су прикривени власници министри и функционери странака на власти.

\*

Сва та друштва која поново посећујем, после толико година бежања из њих, изгледају ми као системи грађени на сиромаштву, чији је једини циљ да се то сиромаштво продужи и продуби. Оно што је у

тим земљама највидљивије, јер је најшареније и најбучније, јесте да су најживописнији представници тих друштава политичари и криминалци, ма како се представљали: на пример као лажни националисти или као лажни космополити; они су заузели некакве своје нише на тржишту, које су договорно поделили, и јао ономе ко би дирнуо у ове монополе.

А ја сам, у току тих путовања, одједном схватио да на свету има двоструко више људи него што је било у мом детињству.

Својој колекцији почео сам да прикључујем фалсификоване биографије побацаних одливака људи.

\*

У једној причи Ф. К. Дика, у некој неодређеној постиндустријској будућности после Трећег светског рата, постоји машина за копирање ствари, као једини произвођач предмета јер је становништво заборавило да их производи. У току приче машина почиње да штанцује све неквалитетније и краткотрајније производе.

Визија ове будућности: путује се, на веће раздаљине, искључиво једрењацима и електромагнетским возовима. У тој будућности постоји сећање на велике градове који су претворени у брда. Интернет је својевремено смањио потребу за путовањима, а ионако више није било горива за аутомобиле.

\*

У једном тренутку мој посао ми се смучио – постао сам слуга политичке идеје класификовања људи уз помоћ жигова. Цео свет ме је подсећао на управо

освојену земљу, у којој немоћна већина жели да се додвори освајачима кроз намерно невешту мимикрију. Ова мимикрија се састоји у грубом и видљивом фалсификовању нових печата аутентичности – робних марака које носе њихови господари.

И једнима, и другима, савршено је јасно да осим ових видљивих, постоје и невидљиви знакови, читав језик лозинки којима робови никада неће моћи да овладају. Мимикрија би значила превару, а овде не постоји ни могућност да се превара догоди.

\*

Порука која се упућује ношењем имитација је порука верности, позив на самилост. Она каже: „Ја вас признајем, вас и ваш поредак, и желим да, имитирајући вас, покажем да нисам у стању ни да вас опонашам. Ја никада не могу бити као ви, а ви сте, и нико други, мој узор. Јер, постоји само један свет, а у том свету сте ви, а не ја ближи идеалу Доброг и Лепог. Ја само могу да градим играчке, атрапе ствари.“

\*

Шта је прави печат аутентичности, шта један знак чини дуготрајнијим и успешнијим од других? Шта га чини узором? Шта га, у овом свету производње и продаје, лишеном херојских дела чији скраћени описи су се налазили на аристократским грбовима, шта, дакле, један знак приближава идеји ствари коју обежава и чију суштину изражава?

А рекламе које нас у све ово убеђују почивају на „адекватној слици“, којом се силује туђе памћење у које се те слике убацују. Сваки заштићени лого,

наметнут путем рекламе, представља у најмању руку увреду, а засигурно и чин агресије.

\*

Свет ме је све више подсећао на Махабхарату: људи око мене били су копије копија на разним ступњевима изведености. У Махабхарати, шести аватар Бrame ратује против трећег аватара Кришне, који је заправо други аватар Вишнуа, који је четврти аватар Бrame, и тако у недоглед.

Око мене су се тискали одливци идеалних људи. Идеални људи су слике које нам намећу медији. Питао сам се: „А шта се дешава са спринтером који више не може да трчи испод 10 секунди? Да ли он, пошто више није идеалан тип који заслужује да има слику у новинама, престаје и физички да постоји?“

Око мене су улицама ходали бивши и неостварени људи, и имитације људи које као да је створио онај апарат из приче Ф. К. Дика.

У име чега и кога је требало онда да остварујем нечије право на оригиналност?

\*

И уточиште које сам нашао било је у складу са новим мерилима које сам усвојио – будистички манастир у Тајланду, у којем се лече наркомани са Запада. Ту ћу бити окружен копијама копија копија, великим бројевима и трилијардама квинтилиона еона у којима се јављају небројене бодисатве. Што се тиче светих текстова, чије називе једва да набадам, ни ту не видим неки већи проблем; јер ако сам већ у свом претходном животу успео да набифлам гомиле

бесмислених текстова о, на пример, правима индустријске својине и ауторским правима, не видим шта ме спречава да одмрмљам још неколико мантри у које ћу веровати као што сам веровао у оне претходне.

\*

На Косу, док сам испијао кафу на тргу испод цркве Свете Петке, угледао сам жену скоро белих очију. Изгледало је као да је сишла са платна неког од извитоперенијих симболичких сликара. Жеља да јој се обратим била је моје последње искушење.

\*

Истрагу коју сам завршио на Косу, отпочео сам у Бриселу, у крају око јужне станице. Ту сам гледао како се продаје роба фирми које се зову *Zifel* и *Mugor*, ту су на полицама бакалница лежале пластичне боце са соковима *Wim-Bill-Dan* и *Blutana*, на углу се налазило представништво фирме *Wudrog Trade* са огранцима у Алепу и Акри. Преда мном је ницала цела једна невидљива географија сиромаштва, у којој се огледао један свет тек на корак удаљен од беде. Била је то пародијска верзија насмејаног света вечитог распуста који гледамо на телевизији.

\*

У Бриселу сам се запослио пошто је колега који је овај посао радио пре мене нестао. Причало се о могућем убиству. Ја замишљам ту причу о његовом нестанку као кримић који се дешава у антикварним круговима Брисела.



\*

Три кутије нестају из антикварнице. Онда нестаје и антиквар. Онда крај Дама, на десној обали канала који води ка Брижу, налазе тело.

Видим: група пешака хода насипом док лије киша.

Видим: група пешака креће се сеоским путевима Фландрије док лије киша у децембарско преподне. Група бициклиста у кабаницама пресеца им пут. У даљини, воз пролази испод надвожњака. По фармама са обе стране пута пасу стада оваца, фркћу оријашки сиви коњи чији су преци вероватно вукли омнибусе улицама Антверпена.

Видим како ова група пре тога излази из аутобуса, и како им се на паркингу придружује још један члан, који излази из паркираног аутомобила. Дискретно заузима место на средини колоне. Ни са ким не разговара. Никога не претиче, нити заостаје.

Када се, после ужине у Даму, група раздваја на део који наставља пут за Бриж, и део који радије остаје у аутобусу, и док се са сумраком појачавају слапови кише који их терају да свако за себе рамишља како да избегне упалу плућа, нико ни не примећује његов изостанак. Ако и примећује, претпоставља да је остао са оним другим делом групе.

А онда једноставно замишљам да ћу га срести у оном манастиру на крају пута.

Замишљам да је, као и ја, у једном тренутку решио да нестане.

Леш који је нађен крај Дама није имао никакве везе са њим. Он је искористио пешачење да се прошета до кола која су га одвезла на аеродром Схипхол.

\*

Један од предмета, на којем је радио нестали колега, био је случај немих филмова који су се одједном појавили у Прагу, а који су могли бити исто тако оригинали несталих и непознатих ремек-дела из историје кинематографије, као што су могли бити и радови студената филмске академије.

Када је почела пројекција *Симџицисимуса*, ово је било прво што ми је пало на памет. То је, вероватно, био и разлог што сам онако нагло напустио пројекцију.

\*

Шта сам уопште тражио у Прагу у мају 2002. године?

\*

Била је то постаја на једном кружном путовању. Кружно путовање водило ме је трагом пиратске копије игре која се звала „Портал“, коју је неко донео у канцеларију. Пиратска игра је била најављена за ту јесен у Америци, и произвођач је, пошто смо му пријавили да смо на трагу илегалне фабрике (што је у том тренутку било очигледно претеривање) пристао да нам да мандат да случај истражимо.

Игра је била произведена у Русији.

\*

Прва станица на том путовању био је Праг.

Био је Први мај, када у прашким баштама спаљују вештице... Наш прашки представник позвао ме је на забаву код пријатеља.

Био је светао дан. Седели смо у башти подно Вишеграда, изнад реке. Поглед ми је клизио ка сутону,

преко зграде водовода и комплекса базена, ка баран-довском брду. Онда сам ушао у собу, у којој је неко-лико људи седело испред екрана. На екрану је био црно-бели снимак жене која је спорим покретима, као под водом, покушавала нешто да каже. Иза леђа, наслућивао се пар крила.

Излишно је рећи да сам се не мало изненадио ка-да сам овај снимак видео као шпицу фестивала који сам управо напустио.

\*

Чини ми се да је цео фестивал, из ко зна којег раз-лога, замишљен као догађај који ће у памћењу уче-тника остати забележен као сан. Можда сам овај ути-сак стекао зато што су позивнице биле штампане на јефтином папиру и уручиване успут, на журкама и за шанковима неколико одабраних пивница и барова. Копије шпице и *Симџицисимуса* су биле делимично искрзане и лоше реконструисане, а исто тако су мо-гле бити направљене управо за ту прилику.

\*

Било како било, сутрадан сам наставио пут за Москву.

У Москви сам посетио највећу тржницу илегал-них записа на свету. Цео Фиљевски парк био је ис-парцелисан на авеније цеза, алеје класике, улице ига-ра и тргове филмова.

У улици игара, лако сам нашао „Портал“. Нико није могао ништа да ми каже о творцима ове игре, из разумљивих разлога. Онда ме је наш московски представник упутио на складиште у близини Фи-љевског парка. Складиште је било празно.

\*

Следеће две недеље, осећајући се као Остап Бен-дер у потрази за легендарних дванаест столица, ишао сам за траговима који су ме водили све дубље у уну-трашњост Русије.

Једно вече провео сам у хотелу у граду који је мо-жда био исти онај у којем је Остап Бендер организо-вао чувени шаховски турнир.

Једног поподнева, у Волгограду, у „Рејону седам ветрова“, међу оронулим солитерима са наркоман-ским графитима по степеништима од сировог бето-на, гледао сам смотру бизарне омладинске групе која је себе назвала „Беријиним синовима“.

Представљао сам се као велетрговац илегалним верзијама игара који се маскира као трговац кореј-ским телевизорима, што је била легенда која у оба случаја ни на кога није оставила утисак.

Вратио сам се необављена посла, што је било све-једно. Само сам учврстио своју одлуку да напустим свет копија тако што ћу у њега потпуно уронити.

Сутрадан, у Амстердаму, неће бити никаквих же-на провидноплавих очију због којих ћу се поколеба-ти и вратити кући у Брисел, као што је то било на Косу. Онда сам се завараво да ћу само отићи кући, спаковати се, и напустити град. Сутра ћу само про-менити авион.

\*

Али, пре него што завршим ову повест, ред је да забележим крај барменове приче.

## Бармен – крај приче (соба са погледом на улицу)

„Годину дана обилазили смо дворце и замкове, улазили у пећине и тврђаве из 30-их година којима се Чехословачка опасала у нади да ће тако зауставити поход историје која се већ захуктавала.

Шетали смо кроз шуме и паркове. Обилазили смо вртове завејане снегом, и вртове засуте латицама. Пратили смо токове река, безбрижни као вагабунд из филма који је започет пре рата, а завршен у току окупације, и који се звао *Река зове*.

Пролазили смо поред пољана на којима су се одигравале велике битке, а на којима су се сада скупљали статисти који су их понављали. Читали смо записе на споменицима из Тридесетогодишњег рата: „Овде је било село које је до темеља спаљено 1620“, ходали дуж километрима дугих цеви хемијских фабрика од чијег дима се црнело дрвеће. Улазили смо у пивнице, гледали како нам се са обода шуме приближава дворац у којем је Тихо Брахе био склопио своју опсерваторију.

\*

Месецима сам, по спољним ободима земљаних посуда у којима је продавано овчије кисело млеко, по сећању цртао ове пејзаже. То су сада биле слике духовна места, простор претворен у запис у мом памће-

њу. После сам гледао ове слике: изгледале су ми као слике градова на брдима у средњовековним рукописима – испред њих, пристајали су бродови, страшно озбиљна посланства стајала су у церемонијалном реду, св. Ђорђе пробадао је аждају, а бискупи су подигнутих шака благосиљали поворке ходочасника.

\*

Стајали смо на ободу брда изнад парка дворца у Духцову, и гледали дванаест километара дугачку јаму површинског копа кроз коју су тутњали огромни камиони. На њеним ивицама стајале су металне куле и машинерија из снова о некој паралелној историји. Сетио сам се како сам први пут угледао једну слику у београдском Музеју савремене уметности на којој група људи, у жутом пределу испуњеном баруштинама, огромном моторном тестером сече змаја.

Сећам се библиотеке, у којој смо тражили рукописе из 17. века, затрпане негде дубоко у полицама, иза преписа и белешки које је у старости оставио Ђакомо Казанова. Сећам се да је један од рукописа био и путопис по Отоманском царству из прве половине 17. века.

\*

Хтео бих нешто паметно да кажем у вези са Марином, нешто што би објаснило то што оволико времена причам о њој. Могао бих да кажем да је то била веза пуна страсти и обрта, могао бих да кажем да сам од првог тренутка када сам је срео знао да жена која стоји преда мном представља одговор на све оно што нисам у стању да искажем. Могао бих да тврдим како

је она представљала границу моје озбиљности, безу-  
словна као сопствено тело.

\*

Све то нема везе са истином.

Маринин одлазак ме је погодио јер је представљао  
нешто што се већ сада појављивало као матрица мо-  
јих растанака.

\*

Јер, сви ти моји напори да ухватим сопствено се-  
ћање, да се вратим низ време, све те потраге за иде-  
алним местом које треба нешто да ми саопшти, биле  
су само вежбе у којима сам се припремао за скок у  
онај једини моменат до којег ми је заиста стало.

\*

То је моменат у којем је ход времена застао, једно  
поподне које прелази у предвечерје у јулу или авгу-  
сту. У том заустављеном тренутку, у једном стану у  
Улици Виктора Игоа на београдском Сењаку, ја се-  
дим са Марином, оном правом Марином чија ме је  
двојница из Хуста нагнала да кренем у артикулисање  
ове игре сећања. У том заустављеном тренутку, када  
замиру звуци са улице коју крајичком ока видим иза  
Марининих леђа, она ми саопштава, неопозиво, да  
одлази у Париз. У том тренутку, схватам да не желим  
да останем у граду у којем ћу свакодневно тражити  
њену сенку, и одлучујем да прихватим понуду да се  
одселим у Праг.

У том тренутку, један чиновник из *Завода за ма-  
теријале*, који се налази нешто ниже низ улицу, из-

лази на стражња врата и први пут примећује кестен  
који је годинама растао испред прозора његове кан-  
целарије.

У том тренутку, на улици је потпуна тишина.

У том тренутку, време стоји, као љуљашка која се  
клати у равнотежном положају, и интеграл кретања  
који нас све обухвата, као да премишља у ком правцу  
треба да крене.

У том тренутку, размишљам како од нечег што  
управо тада могу да урадим или не урадим, зависи  
даљи ток Историје.

У том тренутку, не могу да се сетим шта је то што  
треба да урадим или не, јер сам заборавио језик ан-  
ђела који једини може да изрази овакве тренутке.

У том тренутку, који траје мимо свих ових мена о  
којима сам вам приповедао, и који ме обухвата поко-  
рицом која ме жуља и изједа и која ми не дâ да се игде  
уклопим у слику и постанем њен део, одлучујем да  
ћу једног дана поново ући у то поподне и изговорити  
те праве речи, и начинити тај прави покрет, и нај-  
зад се, ма колико то глупо и претенциозно и наивно  
звучало, без резерви, и без освртања, помирити са  
собом, са светом, и временом.“

## Марина (мајур, град, дворец)

Баба Марине Несторенко, по којој је добила име, била је мајка њене мајке. Пре него што је умрла, у пролеће 1992, позвала је унуку на разговор. Саопштила јој је да јој се деда звао Јозеф Каливода, и да се у дворишту породичне куће, из које се Маринина мајка средином седамдесетих преселила у центар града, налази закопан пакет са дедином књигом.

У ноћи уочи одласка у Совјетски Савез, у страху да му књига из 17. века не изазове компликације код совјетских власти (као да му и само чехословачко држављанство није било довољно да изазове њихово подозрење), закопао је књигу у дворишту Маринине куће.

\*

Марина је право из болнице отишла на описано место, и по бабиним упутствима откопала књигу, а онда је, кад је мало јаче заграбила да врати откопану земљу, ашовом ударила у још једну кутију, а у тој кутији је била још једна књига.

Ова друга књига била је скоро избледела, на кртом папиру.

Када је прочитала обе, схватила је да се ради о скоро истоветним варијацијама на исти текст. Осим

што су стилски биле скоро истоветне, и што је дедина књига описивала исте призоре као она старија, на маргинама дедине књиге успела је да разабере причу која је ову потоњу књигу описивала, и на неки начин најављивала.

\*

На Маринину одлуку да студира историју уметности утицали су жеља да одгонетне породично наслеђе које јој је овако изненада пало у руке, као и жеља да побегне из географског слепог црева у којем је рођена и одрасла.

Већ је скоро била дигла руке од наума да студије настави у Чешкој, када је испред Удружења за савремену демократију у Љвову, из којег је управо излазила после понижавајућег разговора који јој је пре изгледао као покушај да је натерају да сама одустане од своје намере него интервју, наишла на партијског секретара у очевом предузећу, Ваљеру Петровског.

Ваљера, који је десет година раније напустио Хуст, у међувремену је аванзовао од агитатора за пролетерску до агитатора за савремену демократију.

Позвао ју је на кафу. Следеће недеље од *Удружења* је стигло писмо да је добила стипендију за Праг.

\*

На једној забави упознала је Милана. Милан је за њу био нешто ново, свеже, и растеређујуће. Деловао је као човек који је нашао мир усред катаклизматичног померања светова.

Са њим се осећала лако. Волела је начин на који је слушао и упијао њене приче, волела је његову отво-

реност која се граничила са наивношћу док је упијао сваку њену реч.

Преслишавала се учећи га теоријама које је спре-мала за испите. Вежбали су, заједно, како да памте приче везујући их за просторе.

Ходали су по шумама, обилазили замкове. Онда су, док се спуштала зима, седели у њеној гарсоњери у солитеру крај Будјејовицке станице, а она му је чи-тала из својих књига. Он је гледао како снег пада по Михелској шуми.

\*

А онда је на улици срела Ваљеру. Опет су отишли на кафу.

Тог пролећа, када је са Миланом поново кренула у шетње, више нису шетали по шумама. Сада су оби-лазили дворске библиотеке.

\*

Док је Милану било занимљиво да слуша њене приче из чешке историје, Ваљера је више волео да чита извештаје о садржини библиотека које је после тих шетњи морала да му доставља.

\*

Марина није знала да, неколико недеља после ње, те исте библиотека посећују други Ваљерини прија-тељи, о којима јој он није ништа причао.

Онда је једног дана на вештачење добила рукопис који је неколико месеци пре тога, у једној шетњи са Миланом, пронашла у духцовској библиотеци. То је био путопис из седамнаестог века, који је добро за-

памтила, јер је представљао покушај увођења карто-графских знакова сличних кинеском писму.

\*

Био је почетак јуна, и њена веза са Миланом ула-зила је у другу годину када је Марина схватила да се све више уплиће у једну причу у којој је једини исход којем може да се нада тај да једног дана постане аси-стенткиња у некаквој опскурној антикварници која препродаје крадене рукописе.

Оставила је, на брзину, и Милана, и Праг, и села на авион за Амстердам.

## Владимир на путу (брдо, река, острво, мајур, увала, аеродром, и понеки град)

Док седи у аеродромској чекаоници, пред укрцавање у авион који ће га понети ка Амстердаму, Владимир Каливода дописује сопствене утиске о фестивалу којем је присуствовао. У ову причу, која у тренутку док је сачињава личи на скицу новог романа, уноси елементе из историје своје породице.

У ову скицу уноси и сећања на приче које је слушао од својих пријатеља из Београда, које је упознао осамдесетих година када је почео да се бави књижевним жанром који је у то доба цветао у тадашњој Југославији.

Онда је неке од њих сретао у Прагу деведесетих година, и од њих је тада слушао неке друге, невеселије приче које су у себи носиле исповести и читаве породичне историје, толико сличне његовој.

\*

То што Владимир сада види пред собом је једна паралелна историја Европе, која почиње крајем шеснаестог века.

\*

Пре него што отпочне са бележењем ове приче, поставља себи питање које је увек постављао док би у музеју гледао неку слику: шта се дешава између призора на слици, и њега, који стоји пред сликом и посматра?

\*

Први пут када је поставио себи ово питање, стајао је пред сликом која је представљала сцену на реци, а он је замишљао како брод у средишту слике испловљава и плови крај градова налик онима на слици, мимо предела које је некада видео на неким другим сликама. Замишљао је у даљини, на брдима, градове са ренесанских пејзажа, за које није знао да ли су стварни или измишљени; његово путовање спајало је ове искрзане секвенце виђеног, замишљеног, са сликама запамћеног у једно јединствено путовање, које је за њега представљало пуноћу света, чије одсуство га је, док је стајао први пут пред самом сликом, раздраживало.

\*

Осим ове жеље да време између себе и слике испуни причом о путовању кроз просторе које би било и путовање кроз време, те би тај низ секвенци, тај филм био опис историје, имао је и осећај мучнине који се рађао док је пиљио у заустављену таму времена која га је непоколебљиво и ћутке посматрала са слике.

\*

Владимир прави нацрт једне паралелне историје Европе.

Та историја почиње у освит Новог века, а тај почетак Владимира нападно подсећа на време његове ране младости. Владимир види како се време обожавања свега што има везе са математиком претвара у време којим куљају слике. Сlike се појављују испрва као скраћенице једног урбаног доба, које нема времена за дуга објашњења, већ уместо њих користи слике које се памте. Онда више нема времена ни за тумачење тих слика, које почињу да живе сопственим животом. Електронску музику, последњу математичку утопију двадесетог века, замењују видеоспотови.

Владимиrowa историја Европе почиње крајем шеснаестог века, доласком енглеских магава Џона Дија и Едварда Келија у чешке земље.

\*

Џон Ди, у историји Елизабетанског доба забележен као узорни научник епохе, доктор математичких умећа; и његов помоћник Едвард Кели, у предању забележен као лупеж одсечених ушију, који је више окренут практичној примени науке свог учитеља, припадају средини учених људи која чврсто верује да највеће тајне и најдубље науке не леже у будућности, већ у најдубљој прошлости, те урањајући у ову, хрле ка висовима који леже испред њих.

Они верују да су књиге мудрости наслеђене из старине само бледе и упрошћене копије некадашњих књига Истине. Они такође верују да испод наших градова постоје други, а испод ових можда и неки трећи градови, старији од Египта и Рима, који су само бледе копије ових неименованих праузора. Они

верују да у одређеним ноћима, уз одређене формуле, могу да прекораче праг овог нашег и тог старијег, а преко њега још старијег и, будући савршеног, неуништивног света.

Џон Ди, који засигурно верује у мистичко значење круга и кружног кретања, сигурно се пита да ли свака тачка, која садржи све претходне проласке садржи сећања целе кружнице, или само сећања на непосредно пређени пут.

Едвард Кели верује да ће међу чешким алхемичарима наћи некога ко ће га упутити у тајне добијања злата и вечне младости.

\*

У Владиrowoј причи, двојица магава долазе у Чешку и смештају се код великог мецене алхемичара и познаваоца тајних и магијских вештина, племића Петра Вока, власника дворца у Крумлову.

\*

Док Џон Ди седи у Прагу и тражи улазак у онај други град, који му се једне ноћи указао као визија, Едвард Кели одлази у Требоњ, где заједно са неименованим чешким алхемичаром проналази емулзију која слике ухваћене светлошћу задржава на провидној хартији.

Ту емулзију, којом слике ухваћене светлошћу смештају на хартију, називају „црвени змај“.

Кели и његов сарадник, не знајући шта заправо раде, проналазе филм.

\*



Уз помоћ „црвеног змаја“, Кели, или његов сарадник, снимају прву филмску траку. На траци се налази служавка њиховог домаћина из Требоња.

Онда, нешто касније, налазе начин да те слике истргнуте из времена, врате у време. То су сада сенке на зиду, бледе као сећање.

\*

Кели свом господару измамљује новац потребан за справљање емулзије. Заузврат, обећава му да ће уз помоћ „црвеног змаја“ бити у стању да види анђела, водича у онај други свет за којим његов господар трага. Из једне кутије на столу излази светлост, на супротном, западном зиду, отвара се прозор, на прозору се указује анђео.

Анђео им се јавља на западном прозору. То је зато што је анђео западног прозора, анђео мртве прошлости. А то је зато јер је суштина филма комбиновање већ виђених и снимљених слика, бледа замена за свежину новодоживљеног, лажно враћање у време. Вечито комбиновање истог, један је од описа Смрти.

\*

Прва ролна филма била је плод разраде механичке стране учења Џона Дија, једине коју је његов Калибан био у стању да разуме.

\*

Владимир се загрева, схвата да је на трагу приче у којој се слободно мешају историја, предање и роман Густава Мајринка *Анђео западног прозора*. Креће да разрађује хронологију ове своје историје, коју

преплиће са датумима и сценама из европске историје:

1619, човек којем не знамо ни имена, а који је поменут само као помоћник Едварда Келија, и вероватно стварни творац „црвеног змаја“, бежи из Прага у Хајделберг. Згрожен је вешћу о бици код Биле Хоре, у којој је, уз чешко краљевство, нестао и свет чешке алхемичарске утопије. Описује процес стварања емулзије и склања га у Хајделбершку библиотеку. О рукопису говори свом сину.

1624, пошто пре тога под налетима исте оне војске која је прегазила Праг, падне и Хајделберг, и изгори његова чувена библиотека, рукопис, и син аутора, одлазе за Пољску.

1627, такође у Пољској, Јан Амос Коменски развија, на темељима ренесанских теорија памћења, своје учење о сенкама ствари, памћењу, учењу, и симболима.

\*

Владимир се онда враћа мало дубље у прошлост, да би овом дигресијом поткрепио аутентичност претходне приче. Присећа се да је негде читао да је Џон Ди био ученик великог географа Меркатора.

Стога се Владимиру чини логичним да сада у причу уведе један рукопис везан за географију. Још увек не зна где ће га тај рукопис одвести, али све заинтересованије следи нити сопствене приче.

Творац тог рукописа је ученик Меркаторовог ученика, који није Џон Ди, али који је, у том добу у којем се записи прошлости још увек третирају као јемство истине, фасциниран Паусанијевим *Ојисом Хелаге*.

1630. године, тај неименовани географ путује у Турску.

1634, пише извештај о путовању.

1637, једна верзија овог извештаја се штампа као књига у Амстердаму.

1642, овај радознали путник изучава радионице за склапање пејзажа у Француској, долази на идеју да направи мапу Турске на сличним принципима.

1649, језуита Атанасијус Кирхер, који је важио за највећег свезнадара свога доба, долази на идеју да створи универзално сликовно писмо.

1667, опсада Беча.

1680, Еуген Савојски у свом походу на Балкан напредује по линијама једне мапе.

\*

Владимир схвата да је отишао предалеко у дигресији. Враћа се новоизмишљеном лику, којег види јасно као да је о њему прочитао озбиљне историјске студије. Ово и није толико далеко од истине, пошто скицу такве једне студије управо пише сам Владимир. Да би лакше управљао причом, избацује јасне временске одреднице које је у њу управо обацио.

Ученик Меркаторовог ученика, дакле, ради у новооснованој картографској радионици у Хајделбергу. Одлази на путовање трагом Паусанија.

Измишља сопствени нотни систем мапирања, сличан ономе који је касније стандардизован и постао део наших мапа.

\*

Ту су знакови који означавају увале, рушевине, луке, тврђаве, села и градове, винограде и поља. Ти знакови су изведени из цртежа који су у првој верзији асоцирали на неку од особина предмета који приказују, па су све више скраћивани, како би опис места који се састојао из неколико знакова, био што краћи.

Опис места састојао се из скупа знакова у загради. Опис путовања био је скуп заграда повезан стрелицама на чијем је почетку стајао смер на компасу. Назив места означен је страницом у Паусанијевом *Ойису Хеларе*, издатом 1562. године у Хајделбергу.

То је путопис по Турској царевини која ће кроз неколико деценија опседати Беч.

Дешифровани препис путописа послужио је Евгенију Савојском у походу који је уследио као противудар када је опсада Беча сломљена.

\*

Владимир на маргинама већ написаног текста бележи питања:

Ко је творац рукописа? Колико је страна променио у Тридесетогодишњем рату? Исто или приближно онолико колико и Симплицисимус?

Поново сравњује хронологију, умеће свог јунака у догађаје о којима је читао.

1623. године будући творац географске нотације боравио је у Хајделбергу, чија је чувена библиотека годину дана пре тога спаљена и развучена.

Године 1637, боравио је у Трансилванији. Интересантно, Владимиру ово због нечега одговара, а онда се присећа да је те године у Трансилванији боравио и

Јан Амос Коменски, који је на позив Габора Бетлена или неког другог протестантског велможе радио на реформи школства.

Године 1652, његови списи падају у руке Французима.

Рукопис се, као и његов аутор, појављује на свим странама које су се бориле у Тридесетогодишњем рату. Испада, онда, да га је носио собом као неку врсту препоруке новим послодавцима, као мајстор узорак тканине. Онда се Владимиру, само од себе, намеће питање да ли је његов географски геније стао са вођењем белешки, или их је водио све време, те се негде налази и његов интимни дневник, који није имао коме да преда, у којем су забележена сва његова потоња искуства?

\*

Замишља одломке овог дневника.

Једне вечери, на острву Псеримосу, крај јужних обала Турске, Владимиров путник спавао је на фарми у планини. Домаћин му каже:

„Као и ти, и ја сам у младости пуно путовао. Пореклом сам са суседног острва (Владимир још увек не може да се определи за Кос, Нисирос или Калимнос). На том острву, које је било, када се сада осврнем, као макета оног света који сам касније упознао, била је једна планина, једна лука у ували, и једна равница.

Збунило ме је када сам на суседном, већем острву, на које ме је отац повео када ми је било десет година, видео како се понављају, у незнатно другачијем распореду, иста она планина, лука, и равница које смо оставили код куће.

Пловили смо тада од луке до луке, од увале до увале. Дванаестог дана пловидбе, угледали смо Александрету.

Путовали смо, следећег пролећа, на север, у земљу река и шума звану Србија.“

\*

Владимир онда улази у размишљања о историји модерне науке. Размишља о принципима на којима је његов географ могао да створи своје писмо.

Конкретни пејзажи, који се добијају комбиновањем апстрактних елемената, као на кинеским сликама, које су, као и кинеско писмо, збуњивале и надахњивале духове 17. века.

Симбол из путописа за антички грчки град у ували састојао се из знакова: ▴ (брдо), III (храм), и ▲ (морска увала).

Атанасијус Кирхер је у знаковној комбинаторици видео зачетке европског универзалног писма сличног кинеском, и овоме је посветио књигу, коју је као и већину осталих, издао у Амстердаму – *Prosopographia protoeuropea*.

\*

Владимиру ово није довољно. Схвата да се уплео у једну предугачку дигресију, одвучен сопственом потребом да се преда бујици призора, те решава да се врати на основни ток своје приче.

Уз овај географски рукопис, који не жели да избаци из приче, и који му касније може устребати из ко зна којих разлога, налази се још један, који је залепљен са унутрашње стране корица – то је опис

прављења емулзије, писан замумуљеним алхемичарским шифрама где се помињу једнорози, златни лавови, венере, црвени змајеви и зелени чувари.

Пошто се на овај начин вратио на основни ток своје повести, Владимир наставља:

Овај други рукопис, писмо или мапа у књизи, писан је између 1620. и 1622, и представља препис документа који је написан крајем шеснаестог века. Оригинал је, изгледа био пореклом из Требоња, док је копија била пореклом из библиотеке у Хајделбергу.

\*

Владимир сада замишља како је син творца филма свој изум носио у Трансилванију (сада му је јасно зашто је тамо слао и географа, али му још увек није јасно у каквој су вези ове две приче), не би ли га показао Јану Амосу Коменском, од којег је, као ученог и светог човека, очекивао разумевање.

Упао је усред расправе, која га је одбијала својом апстрактношћу.

У расправи се говорило о свачему: о комбинаторици слика, пророчанствима, природи знања.

У расправи се говорило и о граду изгубљеном у Средњој Азији, (јер, присећа се Владимир, митове о Шамбали и Агартти нису измислили Хитлерови бечки учитељи). Из тог града потичу филмови које „изумитељ“ филма тумачи као визије. Филмови долазе из „Увале“ која је, заправо, документарцац.

У Расправи нико није хтео да да реч обичном механичару.

\*

Те је механичар решио да оде у Праг, непријатељима.

По Владимиру, Атанасијус Кирхер је од његовог изума много касније направио „Латерну магику“.

Све се уклапа: *Laterna magica* настала је 1646.

Пре овога, део рукописа, трећи део пакета, син изумитеља филма похранио је у духцовској библиотеци недељу дана пре него што је кутије приказао Кирхеровом ученику Штенцелу, и неколико дана пре него што су га убили непознати разбојници на улицама Прага.

У библиотеци дворца Духцов – Владимир се нагло присећа, схватајући какву му даљу могућност фбулације нуди овај податак – своје последње године провео је Ђакомо Казанова, још један од оних авантуриста осамнаестог века који је, као и један други лажни племић из његовог доба, гроф Каљостро, кокетирао са алхемијом, розенкројцијанством и масонеријом.

\*

„*Laterna magica*“ представљала је пројектор без филма, јер Кирхер и Штенцел нису разумели, а није их ни занимало, постојање још једног, алхемичарског списка, који је говорио замумуљеним језиком о изради некакве емулзије и траке на коју се бележе светлосни записи.

\*

Кутија са пројектором и мањим кутијама унутар ње у којима су се налазили филмски запис и прах за прављење емулзије остала је да лежи у запећку

Штенцеловог кабинета чудеса. Класификована је као кинеска новотарија не би ли побудила икакво занимање посетилаца збирке. Онда је, заједно са делом колекције, послата у Фландрију, где је завршила на двору у Бриселу.

Одатле је нашла пут ка антикварницама, по којима је овај град постао познат.

Кутије су чамиле у углу антикварнице подно трга Саблон, пошто нико није знао како да дефинише и датира незграпну нараву која се налазила у највећој од њих, а која је подсећала на верзију Лимијерове камере, с тим што су преостале две цифре, 27, упућивале да је направљена знатно касније.

\*

Владимиру остаје да објасни зашто нико, нигде, не помиње те кутије и слике, и да ли је њихово кретање кроз време означило, као боја коју бацају у понорницу, читав један подземни ток кинематографије који води до нас?

\*

На пример:

Спис о емулзији губи се на путу од Прага до Брисела. Налази га Симплицисимус, заједно са оним благом, око чијег налажења се врти заплет пола књиге, па кад изгуби благо, изгуби и спис. Следи прича о лутању кутије са списом по војскама, укључујући и кантину Мајке Храбрости.

\*

Или, а ово се Владимиру чини још интересантнијим: Развија се прича о кутији која се преноси из земље у земљу, из генерације у генерацију. Прича се завршава 1908, када кутију купује отац Јозефа Каливоде у Бриселу, у који свраћа са пута у Париз. У Париз путује као члан клуба љубитеља Ајфелове куле.

\*

Године 1894. у Паризу је живело отприлике 50000 алхемичара. Филм су, 1895, патентирала браћа Лимијер, чије презиме асоцира на алхемичарску досетку. Да ли је ова година, као и људи са овим именима, изабрана да се објави изум настао много раније? Због чега је одлучено да је тада био прави тренутак? Можда да би се успоставила равнотежа са добом бездушне калкулације и машина?

\*

Владимир покушава, као малочас, да се врати на причу тако што ће се ослободити терета научене историјске хронологије.

Размишља о томе да је, заправо, сасвим свеједно да ли је филм настао у 17. или 19. веку, као што су небитна имена мајстора који су га направили.

Сећа се мрзовољне и реакционарне формулације неког од оних умова који је крајем 20. века још увек негирао поставке Просветитељства:

„Заблуда да су имена научника који су открили неко брдо, или биљку битни припада масовном друштву 20. века, као један од начина да се маса одбровољи и подстакне на ред, а не на рушење.“

По овој концепцији историје, по којима она припада великим личностима, владарима, доносиоцима одлука, за слуге, звали се они и научницима, нема места. У њој нема места за Каливоде: ни за Владимира, ни за Павела, ни за Јозефа. Нема места ни за Владимирову причу, коју управо смишља.

Напор генерација заиста вредних људи своди се, на тај начин, на две речи: технички напредак.

\*

Владимир прекида овај неплодни ток мисли који га заводи својом јаловом озлојеђеношћу, и усредсређује се на причу:

То је сада досетка достојна Мајринка, који се толико трудио око Прага, окултизма, и алхемије: криво огледало историје, као зелено огледало из *Анђела за њадној њрозора*, испуњава жељу после неколико векова, те потомак требоњског алхемичара (у складу са још једном теоријом која се пропагира на страницама Мајринкових дела: да се информације преносе кроз крвоток), који живи у Паризу крајем 19. века, објављује проналазак свога претка, који је остао загушен буком епохе. Тако настаје филм.

\*

Владимир сада размишља о последицама ове своје историје:

Развој филма као уметности представља заправо његово допуњавање осталим елементима ренесансне науке Џона Дија: комбинаториком (математиком) – кроз режију и монтажу, и ритуалима – кроз глуму

(сценарио). Механика, математика, ритуал: *Mathesis*, који лежи иза симбола.

Први филмски запис, анђеолок у покрету, онда је савим логично, заштитни знак Жижковског фестивала, и икона на екрану која покреће игру „Портал“. Шпица за фестивал направљена је од филма нађеног у кутији коју је Јозефов отац донео из Париза 1908. године.

А Едвард Кели се умножио у хиљаде копија, и влада нашим добом.

Владимиру пада на памет још једна симетрија: неки од ученика Џона Дија био је, можда, творац макета из француског генералштаба, којима се, док је смишљао картографско писмо, инспирисао ученик Меркаторовог ученика.

\*

Владимир сада скицира след догађаја који описује недостајући низ у путовању филмског записа кроз време:

Расправа у Трансилванији.

Механичар односи кутију у Праг, оцу Штенцелу. Штенцел предаје кутију Кирхеру. Кирхер прави Латерну магику.

Кутија путује у Брисел.

1908, Јозефов отац купује кутију на аукцији.

Густав Мајринк, који ради у банци у којој је Јозефов отац директор, поводом унапређења, долази у посету. Гледају филм.

Јозефов отац је веровао у технички и општи прогрес (био је члан клуба љубитеља Ајфеловог торња), Мајринк је веровао у окултно.

Филм који тог поподнева гледају је филм који је Јозефов отац донео са путовања у Париз и Брисел 1908. Под утицајем овог филма, Мајринк је написао *Анђела зајадној њрозора*.

1927, Мајринк објављује *Анђела зајадној њрозора*.

Копију филма заплењују нацисти.

1945, преузимају је Совјети.

1946, доспева у Уфу.

Отац Мурата Базарова, опчињен снимком, пише сценарио за *Брдо ѿајни*.

2002, први филмски запис у историји, у трајању од 42 секунде, постаје шпица Жижковског фестивала.

\*

Владимиру ово није довољно.

Смишља једну комплетну ревизију сопствене историје, као да ни она није довољно радикална. Престаје да са иронијске дистанце посматра веровања јунака своје повести. Почиње да се уживљава у њихове ликове. Сада дели њихова убеђења. Види сенке далеких кругова прошлости који извирују из света који му промиче пред очима.

\*

По тој новој верзији, филмови на Жижковском фестивалу били су исечци документарних записа из претходног круга историје, који су се делимично, и видно непотпуно, поклапали са нашом.

По тој, најновијој верзији, Јозеф Каливода гробнице није правио, већ проналазио, и у својим белешкама описивао та открића као сопствене изуме.

По тој, најновијој верзији, син изумитеља филма упада у собу у Трансилванији не усред расправе, већ усред пројекције филма из неког другог, паралелног тока историје.

По тој најновијој верзији, пророчке визије нису ништа друго до препричавање филмова. Или из те паралелне историје са муком продиру искривљене, неспретним рукама цртане визије?

По тој најновијој верзији, игра „Портал“, која се појавила у Русији шест месеци пре најављеног објављивања у Америци, представља мапу паралелног света.

\*

Владимир замишља сцену у кући свог прадеде:

После ручка, гледају филмове са путовања, од записа путовања тадашњег престолонаследника Франца Фердинанда у Индију, до анђела из кутије.

Мајринк те ноћи сања анђеле као зле инсекте са друге планете, од чије власти су људи утекли. Ујутро, заборавља сан, и под утиском јучерашњег филма, уз који везује јак утисак заборављеног сна, пише *Анђела зајадној њрозора*.

\*

Владимир је све више убеђен у оно што је управо забележио: „Понекад, у сну, видимо исечке тог другог света који не умемо да препричамо, јер је за нас потпуно нов. Онда га, заједничким трудом, реконструирамо – ето наше науке.“

\*

А Владимиров деда Јозеф, над чијим је макетама измаштао своје прве приче, нашао је град из те паралелне историје док је тражио локације за своје сценографије.

\*

Владимир се замислио над својим белешкама. Размишља:

„Можда постоји још неки низ, ланац преношења знања од ко зна којих времена до нас, о којем само слутимо, а који је неопрезно изашао на површину у периоду који знамо под именом „Ренесанса“, па је онда неко дописао гомилу екстравагантних текстова како би скренуо пажњу са овог излетања?

Могло би се рећи да је историја прича о идејама које се одбачене остварују у времену, са закашњењем, као стрела која плови кроз воду, а не ваздух, како би било очекивано.“

\*

Глас аеродромске службенице која најављује улазак у авион, прекида Владимира у писању бележака. Осврће се по чекаоници.

\*

Види око себе људе који носе симболе једног уминутог доба: лаптопове, палмтопове, мобилне телефоне – знакове оданости религији рачунања, која је, истовремено, религија тржишта. У религији тржишта, свако мора да се намеће, путем *слике* о себи, а те слике се множе, и живе неким својим животом, који гута свет...

\*

Док устаје, бележи на брзину:  
„По завршетку студија Павел је становао у *Друшћиву Идеал*“.

\*

Као режисер који глумцима дели улоге, размишља који би могли да буду ликови који би учествовали у његовој новој причи. Осврће се око себе, док креће ка излазу из чекаонице:

Види средовечног човека који делује као слика пораза. Не изгледа уопште као путник, већ као некакав тихи чистач или послужитељ чији лик сви заборављају кад заврши посао који обавља као да му је удељен.

Види девојку која нервозно уврће увојке, а онда се смирује и лице јој нагло добија ужасно озбиљан израз.

Види другог средовечног човека, који диже поглед са свог портабл-рачунара и лице му прекрива осмех.

Гледа следећег, који дрема у фотељи.

\*

Улази у авион.

Седа.

Онда почиње да записује:

„26. маја 2002. године у Прагу је одржан Жижковски фестивал фантастичног филма...“



## Поговор

## Белешка о писцу

Рођен 1959. у Београду

Објавио:

- прозне целине *Небијина сећања, Маје (Историја јуџојиса, Часовник за Марс, Последња соба),*
- приче *Филмови које сам гледао*
- роман *Албум,*
- књигу путописне прозе *Шестиа клима – белешке о јуџовањима кроз Монјолију*

Живи у Београду

**Владан Матић**  
**СКЛАПАЊЕ ПЕЈЗАЖА**  
(брдо, река, увала и понеки град)

*Издавач*  
КИЗ АЛТЕРА

*За издаваче*  
Милан И. Арнаут

*Припрема*  
СТУДИО АР..Т

*Формат*  
20,5 cm x 13 cm

*Обим*  
11.5 шт. табака

*Штампа*  
КИЗ АЛТЕРА

*Тираж*  
500 примерака

*Штампа завршена*  
јун 2011.

*Пласман*  
КИЗ АЛТЕРА  
Београд, Живојина Жујовића 2  
011/308 72 78  
kizalter@eunet.rs

**ISBN 978-86-6007-067-0**

