

ДУЊА РАНЧИЋ

## ВИДЕТИ ГРАД КАО ЗАЛОГ СМИСЛА

Поглед који гледа у градове у „Сметњама на везама”  
Ивана В. Лалића

*О љубави је дакле реч, и о савршенству  
Недовршеноџ, сјално шћо разара се сјоља,  
А обнавља изнуџра, да невидљиво нешћо  
Видљиво ѿсјане ојей, али обликом новим  
Изрази своју весј.*

Иван В. Лалић, „Римска елегија”

Кључна семантичка оса у синтези поетике Ивана В. Лалића, бином *видљиво–невидљиво*, најпре се читава као однос простора и времена. По речима Александра Јовановића, то су „две стране једне исте појаве”: „у свести песничког субјекта се непрестано укрштају и поистовећују просторне и временске одреднице: оно што се види оком и оно што долази из његовог духа, тачније што допире из дубина индивидуалног и колективног памћења”.<sup>1</sup> Решавање тог система једначина тако што се „мит (...) претвара у географију, географија у историју, историја у културу, а култура у низ симболистичких знакова и слика” упућује тумача да разлиставањем хронотопичности ове поезије као цитата, алузија, културних и текстуалних односа откључа богатство смисаоних слојева у песми. Тако се као слојевито време сагледава простор којим Лалић исписује

---

<sup>1</sup> Александар Јовановић, „Иван В. Лалић или висока мера песничке уметности”, у: Иван В. Лалић, *Време, вајре, врјови*, Дела Ивана В. Лалића, том 1, прир. Александар Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997, 12.

своју поетичку мапу. Тумачења на том трагу – истакнимо она Пре-драга Палавестре, Радивоја Микића и Персиде Лазаревић ди Ђа-комо<sup>2</sup> – уочила су постојања два семантичка поља, тематска циклуса, концептосфере<sup>3</sup> Византије и Медитерана, као два доживљаја простора, између којих се развија широк спектар песничке осећајности.<sup>4</sup> У овим читањима открива се занимљиво преокретање позиција из почетног бинорма: оно што је у стварности невидљиво, време и временитост, у поезији и њеном тумачењу заузима место видљивог, док се други члан, просторност, редукује и повлачи. Све је то разлог што се Лалићева „travel poetry” јасно чита као интимистичка исповедна лирика, у којој јак емотивни набој потискује њен „дескриптивни облик” у позадину значења.<sup>5</sup>

Ипак, ако се сва култура увек дешава *негде*, то јест садржана је у простору па је лако могуће о њој и мислити само кроз време, не може се рећи и обрнуто – просторност је и даље један квалитет више, којим се и поетички бином одржава, остаје коначно непреводив у само једну од величина којима је изражен.<sup>6</sup>

Сме ли се онда рећи да *градови мртвих нису мртви градови*?

У одустајању од тога да се текст започне разлагањем овакве трансформације Лалићевог стиха не лежи само приклањање академском обичају који у говору о изврности не допушта ни нешто тек налик на пародију већ и сазнање о померању у језику које захтева теоријски штим да би се могла изрећи озбиљност оваквог питања. Наизглед слободна трансформација води слободним асоцијацијама, па „градови мртвих” лако заведу на мисао о некрополама, мада и о њима има шта да се каже, у том истом кључу. Ништа боље није ни са појмом „града”, који је оптерећен нашим

<sup>2</sup> Уп.: Предраг Палавестра, „Простор и звук у ’Римском квартету’ Ивана В. Лалића”, *Сјоменица Ивана В. Лалића*, ур. П. Палавестра, САНУ, Научни скупови, књига 100, Одељење језика и књижевности, књига 15, Београд 2003, 129–134; Радивоје Микић, „Слика, убрзање и огледало”, *Иван В. Лалић, ђесник*, ур. Д. Хамовић, Народна библиотека, Краљево 1996, 69–95; Персида Лазаревић ди Ђакомо, „Иван В. Лалић и Италија”, *Компаративне студије: италијанско-српска прожимања у XX веку*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2012, 73–163.

<sup>3</sup> Уп.: Светлана Шеатовић Димитријевић, *Део као целина & целина као део. Сјруктура и семантика циклуса у поезији Васка Поје и Ивана В. Лалића*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2012.

<sup>4</sup> Од „приватне мистерије интимног и личног” у „Римском квартету” (П. Палавестра, нав. текст, 129), до метафизике додиривања „апсолутног простора”, „Acqua alta” (П. Лазаревић ди Ђакомо, нав. текст, 134).

<sup>5</sup> Уп.: П. Палавестра, нав. текст, 130.

<sup>6</sup> Да је тако, говоре топоними у великом броју наслова Лалићевих песама, који откривају увек ширу мапу од њених могућих културолошких типологизација – ту су и Витенберг, и Холандија, и Почитељ, и коначно, Београд, коме је, зачудо, тако мало пажње посвећено у анализама Лалићевог песништва.

оквирима разумевања унутар модерности. Луис Мамфорд у својој студији о градовима (1961), закључујући поглавље у коме је „све најгоре о урбаном Риму”, каже:

Морамо да додамо још нешто: до самог краја људи су га волели, чак и Свети Јероним. Кад је он био тек бледа сенка свог некадашњег сјаја, изобразан и сив као Роденова стара куртизана, они су се још увек сећали велике виталности и шарма његовог зрелог доба, ако не и пустошног жара његове младости. Ништа што су људи једном волели не може да буде сасвим рђаво; а оно што су вековима настављали да воле упркос свему што су видели морало је да буде нешто вредно љубави.<sup>7</sup>

У таласу теоријског уопштавања *чишћања града* које је ова студија покренула, постављајући питање најпре историјски, гласније је одзвањало све осим љубави која искупљује. И томе не помаже ни уочавање да ствари нису сасвим јасне, чим је неопходно означити разлику попут оне између појмова „града-текста” и „архитектуре”<sup>8</sup>, задржавајући за други термин онај вишак који социолозима, антрополозима, политичким и идеолошким тумачима града остаје нечитљив. Шта заиста важно, на крају, „урбани дискурс” може рећи о Троји, чије је тајанствено материјализовано суштаство, Паладион, могло бити пренето другде, па да је са њим и око њега „град као *град* наставио да живи чак и онда кад су грађани напустили зидове”<sup>9</sup>, осим порекла окамењене метафоре *срца града*? А опет, за Троју, као и за Цариград, или Ровињ, или Њујорк, или Токио и даље користимо исту реч, иако су међу свим тим просторима и значењима која могу да понесу разлике толике да је готово немогуће наћи им заједнички именитељ. Митска осовина човек–град–космос на коју су антички градоградитељи рачунали

<sup>7</sup> Луис Мамфорд, *Град у историји: његов постојанак, његово мењање, његови изгледи*, прев. Владимир Ивир, „Book-Marso”, Београд 2001, 253.

<sup>8</sup> Када код наших младих антрополога прочитамо како израелски теоретичар културе Маоз Азарјаху *град-текст* разуме као „систем знакова који званичну историју и идентитет трансферишу у семиосферу града, система који је на првом месту сачињен од имена улица, те других назива у јавном простору који чине репрезентације прошлости и преовлађујућег система вредности у друштву, чиме они сачињавају важну компоненту службених култура”, „док је више инклузиван појам *архитектура*, који уз градско називље обухвата и физичке објекте, места, споменике и осталу урбану иконографију који град трансформишу у простор историјских сећања, културног имагинарија и политичких визија” (Срђан Радовић, *Град као текст*, Библиотека „XX век”, Београд 2013, 12–13), иза теоријског омеђавања и поетичног поигравања терминологијом на делу је идеологија избора начина сагледавања материје која редукује предмет до онога што у њему жели да се види.

<sup>9</sup> Богдан Богдановић, *Urbs & logos*, „Градина”, Ниш 1976, 22.

померила се тако да је упражњен симболички простор могло испунити пресликавање симбологије небеског града, или (пара)историјског сећања, или модерних урбанистичких митологема, али њена неопходност претрајава колико кроз потребу проналажења некаквог трансцендентног упоришта за организацију насељеног простора, толико и кроз именовање људске скупине везане „за тле, за одређену територију (...) која уз то има још стварно и неки свој психизам – извесну свест о постојању, извесно осећање континуитета”<sup>10</sup> као *града*.<sup>11</sup>

Класични појам града подразумевао је мистичко поимање његовог настанка и постојања, у коме историјско сагледавање проблема не социологизује опис промене митске фигуре. И није случајно архитекти Богдану Богдановићу дато да га призове у херменеутички хоризонт овог текста. У време када настају његови есеји фланерске урбанистичке симбологије, с темељним ставом да „има средина чија географска, топографска, еколошка ситуација носи у себи нешто митопоетично”<sup>12</sup>, и у готово исто време када и Мамфорд објављује своју студију, Лалић му посвећује песму „Дунав код Смедерева” из збирке *Чин* (1963), у којој је „нас неколико пријатеља” у Смедеревској тврђави, „љусци од камена”, заузето „игром препознавања” која може да заустави време

*(...) све док њрејознајемо  
Обе њриказе: њу сѡару ваѡру шѡо нам слеће на рамена,  
И ѡебе замишљеноѡ на ѡрозору, (...).*<sup>13</sup>

Оно што време укида и омогућава сусрет са Деспотом заустављеним у вечном ставу посматрања Фисона (Дунава) који истиче из раја, чаролија је препознавања града уместо рушевина међу којима се дозива у јесењој игри. Воља да се град види тамо где он ишчезава тачка је од које полази Лалићев поглед у простор, и она

<sup>10</sup> Б. Богдановић, нав. дело, 18.

<sup>11</sup> Због тога звучи чудно тврдња о модерности Лалићеве поезије која проистиче из њеног *месѡимично* урбаног карактера (Уп.: Слободан Ракић, „Медитерански видици Ивана В. Лалића”, *Савременик*, год. 22, књ. 43, бр. 6, Београд 1976, 553, курзив наш), не толико због тога што се на том месту тражи извор Лалићеве модерности (загледаност у класични мит не значи обавезно и класични поглед; сви су наши градови модерни, можда већ од тренутка када је Елагабалусу било могуће преселити Паладион у свој лични храм), већ због *месѡимичности*, која указује на редукцију појма урбанитета из које приписана модерност долази.

<sup>12</sup> Б. Богдановић, нав. дело, 27.

<sup>13</sup> Сви цитати песама према: Иван В. Лалић, *О делима љубави или Византија*, Дела Ивана В. Лалића, том 2, прир. Александар Јовановић, Завод за уѡбенике и наставна средства, Београд 1997.

је, верујемо, била обликована и у вишегодишњем саговорништву двојице урбофила<sup>14</sup>.

Поглед који гледа у градове мењао се и сам. Јасно је то већ и у стиховима „Места која волимо”, темељна тврдња о простору и времену изложена на почетку овог текста. „Разорен простор само је привид у сталном времену” није исто што и „само време на други начин видљиво”, и у том се померању, од при-виђања до виђења, обликовала не само утеха вољеној жени због напуштања Загреба већ и поетичка линија наука *зледања у зрадове* у Лалићевој поетици.

Преломно место за то сазревање, по нашем мишљењу, има збирка *Смејње на везама* (1976), која је и у другим аспектима, по песниковом сведочењу, представљала тренутак досезања зрелости сопственог песничког гласа, таквог да је за њим уследила потреба за вишегодишњим ћутањем<sup>15</sup>. Она се налази на средини песничког пута који Лалић прелази након сведене суме својих првих збирки. У њој су „Марине” и „Византије” распоређене готово симетрично око централне осе збирке, где се под првима подразумевају и песме под тим насловима, али и више песама пропутовања по Италији, док у византијске спада и циклус „Атос у пет певања”, средишњи од седам одељака збирке. Такође симетрично (као други и шести одељак) распоређене су вишеделне песме-циклуси „Београд са старих фотографија” и „Мнемосина”. Сва ова места представљају дуготрајније песникове опсесивне теме, и *Смејње на везама* повезују са претходним и потоњим збиркама.

Песма „Genius loci” може се убројати у оне које спајају у различите тачке развоја Лалићевог певања. Након уводних „Марина”, то је прва песма која у збирку уноси тему просторности, као неку врсту поетско-путничког кредо од кога почиње да се прилази градовима. *Genius loci*, дух места, пре него што је постао романтичарска идеја особите атмосфере, штимунга поднебља, за класични свет био је „једно ниже и недовољно персонификовано божанство типа *daimon*, односно *agathodaimon*”, које се везује за „дефинисање претпостављене, неухватљиве снаге у односу на одређено место, доба, стране света, на топографске, климатске, односно метеоролошке карактеристике”<sup>16</sup>. У Лалићевој песми неименовано, то је

<sup>14</sup> Захвалност за овај увид дугујем господину Владимиру Кашнару, а потврдно сведочење о понекад напорном дијалогу Лалића и Богдановића на ову тему песниковој супрузи Бранки Лалић.

<sup>15</sup> Уп.: Иван В. Лалић, „Византија је метафора за свест о пореклу, односно поезија као похвала чуду заданог нам света”, у: Александар Јовановић, *Порекло њесме, девет разговора о њезији*, Просвета, Ниш 1995, 15.

<sup>16</sup> Б. Богдановић, нав. дело, 125–126. Када Богдановић примети да је примарни смисао *genius loci*, „ако се тачно схвати”, модернији од романтичарске верзије, разлика између два значења је у коинцидентности, случајности особина

оно што као ударје за верност „ономе што мења се спорије” даје видовитост „у једном самилосном правцу, према сјају слике која те не памти”. Сјај те *и*рајније слике сјај је пуноће прошлости, и он омогућава да се у сасушеној цистерни у којој су „прашина, распуцали зидови / и празна змијска кошуља” чује звук воде и јегуља и зуј инсеката.

Ипак, не памти та слика (а о памћењу ће, као људској задато-сти, бити реч у „Мнемосини”), већ памти предео коме се упорно враћа, и то враћа да би се старило у *сенци*, која је истовремено и заклон од јарког морског сунца призваног претходним песмама, и сенка сјаја слике, кога неповратно нема. Какав је дар те самилосне видовитости?

*Гле, море светлуца кроз смањене њиније –  
једини благослов местиа које волиш.*

Треба уочити кретање светлости кроз песму: море нити сија, нити је у сенци, већ *светлуца*, на тренутке досеже стање сјаја, тако враћајући једноставну лепоту простора као благослов и одговор на љубав. И то је даривање обострано, јер, како се каже у песми „Марина V”, која овој претходи, „без светлости, море је разоружано, / Море нема будућност”. Ако се из песме тешко закључује да је реч о граду, осим по присуству цистерне за воду и насловљавању, аутоцитати („места које волиш”, „верност ономе што мења се спорије”, мотив памћења) упућују на то да је реч о доживљају таквог простора. Недостатак топонимске конкретизације конвергентан је изостављању типичног уписивања културних артефаката и изострава саму просторност као оно са чим песнички глас усавршава вештину разговора.

Такође неименовани, али сасвим јасно конкретизовани град са којим се разговара постоји у песми „Диоклецијанова јутарња шетња” у трећем одељку збирке „Шеснаест кула” које јунак пребројава куле су Диоклецијанове палате у Сплиту, у коју се, недовршену, доминус уселио након абдикације са владарске позиције. Јутарња шетња је самеравање и поистовећивање са простором „руке коју време полако / претвара у мрамор”, а која *и*пак осећа „како се глатки стуб / напио сунца”. У размени топлоте, у којој је камен зидина топлији од руке старца, он одмерава вредност онога

---

простора у новијем схватању, каква у индо-иранској, а нарочито грчкој демонологији, са њеном тежњом да створи „релативно кохерентну митску ’теорију’” и таквом присутношћу у мистичким питагорејским доктринама и Хипократовој теорији средине, не може да постоји. У митском поимању, персонификованост просторног божанства, *genius loci*, обавезује.

што је прошло. „Скројио сам будућност, / исекао је / из камена претећих слика, облик јој дао / моје мудрости”, исповеда Диоклецијан. „Могу да је цртам, склопљених очију, / као мапу, на светлој пољеђини јутра”. Мапу чега? Мапу града изграђеног по његовој замисли, или мапу империје, коју је сам прекројио убеђен да ствара савршенији систем, а који ће убрзано довести до њене пропасти? И којим је са Рима скинуо ореол Урбса, јединог града, чинећи га не више престоницом? У песми се то не каже. Као што се не каже ни чије је „непознато лице, прст на уснама, осмех / око очију старих као море” из понављајућег сна што, насупрот поверењу у мапе, *ишак*, уноси немир на који није могуће одговорити из извесности у коју се може поуздати: „ових шеснаест кула / које на јутарњој шетњи пребројавам / по не знам који пут, и тако знам да јесам”.

Откуд ту Питија, грчка пророчанска фигура, која до Диоклецијановог времена претрајава тек као сиромашна полулуда старица? Не само да призове историјско сећање на хришћанску крв, која се због ћутања пророчишта пролива пре почетка првог стиха. У сну универзални гест ућуткивања, „прст на уснама”, и осмех неке старије мудрости, у стварности груба слика Питијиног *крезубоџ ћућања*, пробијање су свести о *смртии ѓрада*, о знању мора које „би могло да спере / сву крв са прстију целата и опет остане чисто”, наглашавајући тако на горак начин завршну поенту песме: „и тако знам да јесам” – ни мапе, ни људска мудрост која у њима прекраја видљиви свет не могу да пруже утеху. А не може ни камен, иако се о њега мисао упира, колико и сенка према чијој се дужини самерава мисао. Доминус који је по предању одбио повратак на престо аргументом о лепоти купуса посађеног у Салони то зна, па *ишак* своје постојање проверава додирујући град – у јутарњу шетњу није изашао император, већ човек. Питија на то може само да ћути.

Град као утврда смисла, и грађење као потврда и укључивање у космички поредак јавиће се у збирци још једном као тема, у песми „О размерама”, у завршном одељку. Парафраза старозаветне Прве књиге о царевима, каталог поступака изградње Соломоновог храма, додатком „зидови да израсту / у геометрију, довољно пространу / да прими један ветар” уопштава се до градограђења. Прекрет у завршним стиховима

*да осћане један зид, нейоревив,  
Пред којим можеш да клекнеш  
И ѿлачеш ѿраведно*

не поентира песму само тиме што се уздизању велелепног храма супротставља остајање јединог зида, нити легенди о изградњи



божјег станишта која припада прошлости алузија на данашњи остатак Западног зида у Јерусалиму, већ присношћу другог лица једнине презента глагола уводи и људску меру, налик Диоклецијановој, у смисао градње. Клечање и плач, као откриће недовољности људских снага усред *огромног најора* грађења чудесног града, окрет је натраг према људском које стоји насупрот простору, где усред свог делања, којим га мења стварајући/утврђујући нову метафизичку вертикалу, открива и његово продужено постојање у органском „израстању” зидова и бронзи која – безлично – „се лије”. Неспознатљивост космичког смисла за човека, ћутање уместо одговора који се тражи у „геометрији”, праведни плач као једино што преостаје као поуздање пред вишим смислом који се опире мапирању и у том отпору отвара сумњу у смисленост, повезује ову песму са, условно речено, средишњом песмом у збирци *Смеиње на везама*, „Војничким гробљем”.<sup>17</sup>

На други се начин онда у збирци указују градови „путничких песама”, у којима се простор сагледава очима лирског јунака модерности. Он Фиезоле види само као „читки усправни / рукопис вртова на терасама брега” („Фиезоле, киша”). Дуино/Девин као „празну бензинску станицу, истурену / на трећи степеник огуљене падине / над морем које је плаво и бело” и „светлост у ветру, слане морске маказице / сецкају заставу на кули замка, коси пушкомет / далеко од ока” („Бензинска станица”). Мантова је тек зид који носи призор „Пада дивова” („Palazzo del Tè”), а „права слика” Торчела је у летњим хаљинама „пред катедралом, насуканом / у травуљину, труло дрво чамца, честари трске на темељиштима; (да, мирис барске грознице / У мокром разграђивању града, опека клизи са опеке, / муљ у заливу расте као бол у утроби)” („Излет у Торчело”). Таква је и Сентандреја, од које је „седам звоника седам путоказа / промењеног правца сеобе” „са мирисом липе, двобојним цветом кестена / У студеној порти” („Запис у Сентандреји”).

Исто тако и тачке на путу по Атосу: Дафни је „светлост скрочена у камену” која „силази / међу чесмине и ловор / Где отвара се пристан”, прашина на путу, „што светлуца / Зрнцем камена, крљушти рибљом, отиском / Стопе на стопу (овде почињу стазе / угажене кораком исте наде / У памтивек)” („Дафни”), Кареја је „тишина,

<sup>17</sup> Ако насловљене одељке збирке, „Београд са старих фотографија”, „Атос у пет певања” и „Мнемосина”, посматрамо као вишеделне песме, „Војничко гробље” заиста има и геометријски положај средине збирке. У њему се дилема „сумња / У истинитост слике? Или знање / Да ће се друга извршити правда” не разрешава у „геометрији”, већ се из сусрета са њом јавља. Зејтинлик, некропола, исто као и Соломонов храм и Диоклецијанов град, развијају упитаност над утврдом смисла у људским напорима, и онда кад су узлози сасвим различити: обликовање света, стварање савеза са богом, жртве поднете за идеал нације.



опшивена / Крзном ветра у гајевима кестена” на тераси и глатка мраморна плоча у коју је урезан натпис. Ивирон је сцена за „посао мора задан (...) и јасан”: „дробљење дела обале у цвеће” и с друге стране, „одмах иза шљунка, иза бензинске буради и ниског / Појаса првог зеленила” гласови који изражавају вековну верност истом месту. „Пут за Есфигмен” црвена је стаза међу биљем која се разрешава у „чисту црту мора” и, нешто даље, манастир. Ни на једном месту нема препознавања града, готово ни именовања осим у насловљавању, а топографија и просторност стоје сасвим одељене од духовне историје места, према којој се лирски јунак поставља.

Просторност је у Лалићевим путничким песмама фрагментарна, сведена на исечке, заустављене слике у погледу који трага за целином али је не налази. Мотив „ока камере”, који се учестало јавља и атрибутски нијансира у збирци, одговарајући је симбол модерног погледа који у овим призорима тек *ирейознаје* градове, не могавши да их и *види*. Такав је поглед из прве песме „Мнемосине”, који резигнирано констатује да „треба дакле, веровати на реч” да:

*(...) То је дакле град, ша камена соха у равници  
Међу црним кијарисима шћо крцају у вејру  
Као даске брода;*

*И ољодане коси  
Присћанишћиа удављеноџ у мокрој йрави,  
Покисли скакавци, неко дивље цвеће,  
Подни мозаик јучерашњеџ леџа зайрџан озоном  
Под урученим сводом муње; (...).*

Такав поглед види „зарасли ожиљак”, „сасушено осрчје”, „укључен екран, слике нема” од квадрата неба на западу. То што не дозвољава да се именовани градови из наслова Лалићевих песама укажу у целини, поетичка је одлука која даје још једно значење насловних „сметњи на везама”. У „Емисији”, песми с краја збирке у којој се и јавља ова синтагма, том се невиђењу даје виши значај –

*Несћала секвенца узидана у сјај  
Неба зџуснуџоџ у зид;  
ево џлас се враћа  
И свађа се са сликом једноџ града  
Шћо већ расћура се с лева на десно,  
Мрви се као убрзани Вавилон  
У йоразу линија које не издржавају  
Налоџ да осћану усћравне;*

– јер немогућност присећања почетка сметњи на везама оно је што спречава заустављање „врло дуге ноћи без љубави”, развенчавања слика и распадања смисла.

Ипак, Лалић није песник резигнације и модерности као расула. Већ се у другој песми „Мнемосине”, у којој је изложена слика нестајања, „зарастања ожилка”, кроз поређење земље и воде уводи слика оснивача града који „оре бразду / За свечану сетву тргова и кула” и који је због упорне срџбе земље „што једе камен исписан, руби / Коте истурене над њен спори талас” налик „лађару који дрвеним прамцем, пет миља на сат / Воду оре, а бразда му иза крме / У бели коров пене обраста”. Заоравање ритуалне бразде, *poterium*-а, део је митског ритуала заснивања града, у класичном његовом поимању светог геста којим се насељу обезбеђује вечита трајност потврдом и уписивањем унутар осовине човек–град–космос. И када сведочи о неделотворности ритуалне праксе, о „кавзи” насупротив хармонији постојања, уношење ове слике у песму представља сећање на смисао симболичке радње и постављање насупротив тишини на којој (тако банално) „плива историја као уље на води”, памћење онога што је претходило. Јер – „нема чисте будућности: простор остаје заражен / Грозницом знакова, клицом присећања”, рећи ће песник у „Мнемосини 3”, и поновити на почетку четврте песме циклуса као „Заборав [који] једу са хлебом слепци који сањају / Будућност испражњену, пометену као соба / Пре уласка нових станара”. Сећање не пориче пропадљивост:

*Ружа рђе*

*Већ скројена је у челичној ѓреди, залебделој  
Над ѓрадилицијем, киша уциршава врш  
И мрежу улица у љусцињу, буњиције се ѿмера  
Низ реку, храм на ѿадину, друм силази  
Под земљу као змија – ѿокреци су ѿвезани,  
Реч будућности само недовршено означава.*

Ипак, преостаје *сѿрацан најор* „да љубав се препозна / у нестајању”, и „вично око” да „распознаје незацељени хумус”, и заданост „да сећамо се, да задајемо ударце”, једноставно као што „брескви је задано да цвета”. И бресква се, као и љубав тог препознавања које је виђење, јавља и раније у збирци, у песми „Византија VIII или Хиландар”, која завршава циклус „Атос у пет певања”. На крају пута, на коме се сусрећу слике разбијених градова, поглед који види море

(...) удаљено  
и ѿлаво као око камере:  
Ако је снимак усїео, на њему је осїала  
И моја сумња у чудо, ѿмерена у осмех,  
Неошїира, скоро сабласна –

чудо „иза следеће окуке” оставља иза црте која наглашава прекид  
и промену у тону певања:

Чудо је зрад са једном једином кайијом  
Где лозинку ѿреба ѿрећушїаиѿи без ѿзрещке,  
Ући у добар час, и ѿун љубави  
За видљиво:  
                                за камен, ћерїич, олово,  
Куле, доксаїе, кубейїа,  
Фолију сребра ѿїодневног сунца  
На ѿанком сїаклу ѿрозора, за сенку шїїо се ѿење  
Усїравно, као уље уз фїїиљ, уз кїїарис  
У дворишїїу, каменом ѿїлочаном  
И дивљим слезом – (...).

Пуна материјална слика града која израста на крају пута кроз ма-  
слине „старије од понеког града или истине” налик је једној која  
се већ указала у збирци. Прва песма одељка „Београд на старим  
фотографијама” такође се отвара призором у којем камера „глад-  
ним киклопским оком”

Гушїа коров и ѿравуљину, згушїа ћерамиду  
Крова на савској ѿадини, ѿрезїиза реку  
Мало узводно од ушїїа,  
(...)  
Лишїај на мокрим ѿїекама ѿврћаве  
Замишїїа облик врїїова на брисаном ѿросїїору  
(А на глави шешир помодан и бео).

Међутим, ни топографија „рађања геометрије” у именовању град-  
ских места, ни стихови Милана Ракића као призивање претходног  
уписивања града у поезију, ни алузивност културних споменика  
који су памћење историјских догађаја не досежу чудо које пони-  
штава време:

Покушїајїе сада да лисїаїе књигу  
Унаїїраг –  
                                На ѿрсїїима осїаје ѿеїео.

У другој песми циклуса оставља се отворена „могућност / Правог наставка” заменом посматрања укључивањем у живот простора „ситним тегом памћења данас”, сасвим једноставним, свакодневним радњама („попети се на трамвај на Теразијама”, „прећи преко моста”), јер тако

*Та слика живи зајто шћто се враћа  
Слична и никад истовейна, да би  
Познала себе у оку шћто сћари  
Изнућра, као йлод у сенци;*

*Тако*

*Сваким йврайком расће и будућностй.*

Саодношење са простором који се мења, *верносй йределу*, наглашена је и у последњој песми циклуса. У контрасту према непробојној слици, дагеротипу баште која се види са Капетан-Мишиног здања 1865. године, отворен је пролаз на дунавској обали, где се диже Кула Небојша „међу ђубретом, поред шљунчара, поред пруге; / камена стабљика огромне руже ваздуха што се / отвара слој по слој, а мирис је време”. Завршни стихови – „Можда сте тамо разумели, / Можда сте тамо чули: окреће се точак, / Можда сте тамо чули: шуме, шуме крила.” – поновљен су благослов из песме „Genius loci”, али не и именован као чудо, јер се не препознаје и одговор с друге стране, сем као слутња да је у питању „привидна случајност”.

У „Византији VIII или Хиландару” ствари су другачије, „неумитни простор видљивог” потврђује чудо тако што

*Увече, сћакло моје йейролејке има облик срца  
И уз шћај йламен йищем –*

*А йищем о ружи и брескви у дворишћу,  
О милосрдним очима у злайћу,  
И мислим о Пројомајсћору љубави, нагнущом  
Над саврщени црщез чуда.*

Најинтензивнији доживљај простора у збирци, који до јединства у „савршеном цртежу” доводи ружу и брескву, срце и промисао, гледање, мисао и писање, именован је као чудо, јер је љубав, пронађена у размеру „заданого, / Једина могућност да се прерачуна / Недохват, и да се слике развенчане сретну”. Сазревање ока које гледа у градове Ивана В. Лалића освешћење је неумрле љубави градоградитеља, која се рефлектује до поетичког кред *йисања* у з

*йламен срца поновљеног у „Византији X“: „Милост је у задатку, / у могућности / Да усне певају привид, а срце / Верно остане одсутном прволику.”*

На тај начин Лалић доспева до става који ће исповедати својим зрелим врхунцима, збиркама *Ситрасна мера*, *Писмо и Четири канона*, али и до свог одговора на епохалну упитаност о смртним градовима с почетка овог текста. Ту где његовом саговорнику Богдановићу у добром надању остаје само признање да

Ја не умем да видим целину, а једина напоредност коју умем да уочим и поставим и која можда више и није погрешна, то је сличност две разбијене слике. Па ипак, у часу када град излази из нашег не само физичког, већ и менталног и моралног окружја, онако као што престаје да бива део нашег личног интегритета, има у свима нама, чини се, веома јаке воље да га поново успоставимо, да га негде у себи дубоко скривеног ипак пронађемо. Потребно је, за тренутак, још једном се присетити класичног аналошког низа: космос–полис–човек. Ако је град замро на првом и на другом степену свога постојања, ако га нема више ни у слици света ни на површини земље, није ли ипак своје дубоке трагове оставио у човеку?<sup>18</sup>

песник исповеда одговор који као да понавља наставак трансформисаног стиха из „Мелисе”: *Ко их види?* Онај ко у „Римској елегији” полази натраг познајући порекло јаког осећања повезаности са космичким устројством у себи, и знањем да је љубав, не логос, пут којим се доспева до чуда целине, златник за куповину немогућег.

И опет је на делу двосмерна размена: зрелост воље да се у пропадљивости пева непорекнута вредност, да се и у довршивости прочита сведочење савршенства, није само исходиште Лалићевог певања простора већ песникова поетика сама.

---

<sup>18</sup> Б. Богдановић, нав. дело, 75.