

UNIVERZITET U BEOGRADU
FILOLOŠKI FAKULTET

Saša N. Simović

**KNJIŽEVNO – TEORIJSKI POGLEDI
EDGARA ALANA POA**

doktorska disertacija

Beograd, 2013

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Saša N. Simović

**EDGAR ALLAN POE'S LITERARY
THEORY**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2013

Mentor: prof. dr Radojka Vukčević
Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet

Članovi komisije: _____

Datum: _____

Autorica disertacije duguje neizmjernu zahvalnost svojoj mentorki, prof. dr Radojki Vukčević, koja joj je ljubav prema američkoj književnosti prenijela još od studentskih dana i godinama joj pruža nesebičnu podršku i podsticaj.

Književno–teorijski pogledi Edgara Alana Poa

Apstrakt

Cilj ove teze je da ispita književno-teorijske stavove Edgara Alana Poa i formuliše poetiku njegove kritičke misli. Kao urednik brojnih časopisa koji su cirkulisali na američkom tržištu prve polovine XIX vijeka Po je imao mogućnost da se upozna sa aktuelnim književnim trendovima i ukusom čitalačke publike. On je formulisao svoje književno-teorijske stavove u velikoj mjeri zahvaljujući radu u časopisima te je stoga bio upoznat sa idejama njemačkog transcendentalizma, engleskog romantizma, britanske estetike zasnovane na Loku, savremenim dešavanjima na američkoj književnoj sceni. Pomenuti stav potvrđuje i podatak da je sve svoje eseje kao i kritike na račun britanskih i američkih pisaca, „Marginalije“, „Pinakidiju“, „Literature grada Njujorka“, i niz drugih djela, objavio upravo u periodici. Po nije uspio da za života formuliše i sistematizuje poetiku svoje kritičke misli već su njegovi književno-teorijski stavovi rasuti po mnogim književnim kritikama i esejima. Istraživanje će pokazati da je kao književni kritičar, „čovjek sa bojevom sjekiricom“, odlučno zahtijevao kompetentnost i dostojanstvo profesije, zalagao se za objektivnu kritiku književnih djela koja će se zasnivati na serioznosti, posvećenosti i neutralnom stavu kritičara te se s pravom može nazvati prvim američkim profesionalnim kritičarem.

Ključne riječi: teorija, poezija, pjesma, kratka priča, časopisi, kritičar, stvaralački proces, ljepota, zaplet

Naučna oblast: Američka književnost

Uža naučna oblast: Romantizam u američkoj književnosti

UDK _____

Edgar Allan Poe's Literary Theory

Abstract

The aim of the thesis is to examine Edgar Allan Poe's literary theory and to formulate the poetics of his critical thought. As an editor of numerous magazines which circulated through the American market in the first half of the nineteenth century Poe had an opportunity to become acquainted with current literary trends and readers' preferences. He formulated his literary theory in large extent owing to his work in magazines, therefore he was familiar with the ideas of German Transcendentalism, English Romanticism, British aesthetics based on Locke, contemporary events which marked American literary scene. Aforementioned issue is confirmed by the fact that all of his essays, criticism on British and American writers, "Marginalia", "Pinakidia", "The Literati of New York City" as well as a number of other writings, were published in periodicals. Poe did not succeed to formulate and systematize the poetics of his critical thought during his lifetime. The statements of his literary theory are scattered throughout numerous reviews and essays. Our research will show that as a literary critic "the tomahawk man" demanded determinedly competence and dignity of the profession, made an effort toward objective criticism of literary works which would be grounded on seriousness, commitment and critics' neutral attitude which means that he can be rightfully called the first American professional critic.

Key words: theory, poetry, poem, short story, magazines, critic, creative process, beauty, plot

Scientific field: American Literature

Specific scientific field: American Romanticism

UDC _____

Sadržaj:

Uvod	9
I Američka književna scena prve polovine XIX vijeka: trendovi i uticaji	17
1. Opšte karakteristike američke književne scene prve polovine XIX vijeka.....	17
2. Nova Engleska i književni trendovi	21
3. Transcendentalna misao na tlu SAD-a	26
4. Njujorška književna scena i Edgar Alan Po	36
5. Američki romantizam u sjenci njemačke transcendentalne misli	45
6. Britanska estetika zasnovana na Loku i Edgar Alan Po.....	59
II Književno–teorijski pogledi Edgara Alana Poa	73
A. Edgar Alan Po: teorija pjesništva.....	73
1. Rani kritički osvrti i „Pismo za B –“	73
2. „Filozofija kompozicije“	93
3. „Tumačenje stiha“	107
4. „Pjesničko načelo“	124
5. Od teorije ka poeziji	148
B. Edgar Alan Po: teorija kratke priče	188
1. Američka kratka priča do 1820. godine	188
2. Edgar Alan Po i teorija kratke priče	197
3. Gotska tradicija i Edgar Alan Po	236
4. Po, klasična i metafizička detektivska priča	245
5. Klub Folio, groteska i arabeska	259
III Edgar Alan Po kao kritičar	266
1. Blackwood, britanska tradicija i Po	266
2. Američki književni časopisi i Po	270
3. Kritika na djelu: Američki Zoil	278
Zaključak	322
Bibliografija	326
Biografija autorke	333

Uvod

Edgar Alan Po, pjesnik, pisac, kritičar, teoretičar, urednik časopisa, jedan je od najvećih američkih književnika svih vremena. Od polovine XIX vijeka pa do danas objavljen je veliki broj kritičkih članaka i studija posvećenih njegovom stvaralaštvu. Mišljenja o Pou, čovjeku i piscu, često su bila podijeljena – bilo je onih koji su ga anatemisali, ali i istinskih poklonika njegovog djela. Zahvaljujući kritici XX vijeka, ipak, Edgar Alan Po je zauzeo mjesto koje mu po pravu pripada u američkoj i svjetskoj književnosti. Po ovom velikom piscu nazvana je nagrada koju dodjeljuje udruženje Američkih pisaca misterije još od 1946. godine. Prvu nagradu „Edgar“ dobio je Džulijan Fast (Julian Fast) za debitantski roman *Budan noću (Watchful at Night)*¹. Tokom četrdesetih godina prošlog stoljeća čuveni reditelj horor filmova Rodžer Korman (Roger Corman) snimio je niz filmova inspirisanih Poovim djelima poput *Pada kuće Ušera, Ligejinog groba, Maske crvene smrti, Bunara i klatna*, u kojima je glumio poznati glumac Vinsent Prais (Vincent Price) koji je svoj glumački vrhunac ostvario upravo u ovom žanru. Još jedan doajen dramaturgije ozbiljno se zainteresovao za Poovo stvaralaštvo. U pitanju je Alfred Hičkok koji je izjavio da su i jedan i drugi zarobljenici napetosti.² Na omotu albuma koji su Bitlsi objavili 1967. (*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*), u prikazanoj gomili prepoznamo dobro poznati lik, lik Edgara Alana Poa!

Od kolega po peru koji su prepoznali Poov značaj pomenućemo Tenisona za koga je Po bio najoriginalniji američki genije dok mu je Jejts pripisivao obilježja velikog lirskog pjesnika. Francuski simbolisti su u njemu vidjeli velikog književnog „graditelja“. Osamnaestogodišnji Pol Valeri u svom prvom književnom eseju nazvanom „O književnoj tehnici“ odao je počast američkom velikanu rekavši da je Po otkrio čudesno u običnom, novo u starom, čisto u nečistom te da je on u potpunosti biće, a potom je u komentaru o mehanizmu pjesničkog postupka iznesenom u „Filozofiji kompozicije“ istakao: „Nijedno od njegovih dela ne sadrži više oštine u analizi, više strogosti u logičnom razvijanju posmatranjem otkrivenih principa. To je jedna potpuno

¹ Michael Connely (ed), *In the Shadow of the Master*, New York, Harper Collins Publishers, 2009

² Shelley Costa Bloomfield, *The Everything Guide to Edgar Allan Poe*, Avon, Massachusetts, Adams Media, 2007, p. 237

a *posteriori* tehnika, izgrađena na psihologiji *slušaoca*, na poznavanju različitih nota kojima treba proizvesti odjek u drugoj duši.“³ Bodler se upoznao i oduševio Poovim djelima kasnih četrdesetih godina XIX vijeka kada su počeli da se objavljuju prvi prevodi Poovih priča u *La Démocratique Poétique*, a potom i u *Le Journal du Loiret*, da bi 1848. i sam preveo „Mesmeričko otkrovenje“. U pismu Teofilu Toreu (Théophile Thoré) od 20. januara 1864, u kome komentariše napade na Manea povodom navodnog imitiranja Goje, Bodler je između ostalog zapisao sledeće: „Pa, zar mene ne optužuju da imitiram Edgara Alana Poa? I da li znate zašto sam sa tako bezgraničnim strpljenjem prevodio Poa? Zato što je on kao ja! Prvi put kada sam otvorio njegovu knjigu otkrio sam, sa ushićenjem i strahopoštovanjem, ne samo teme koje sam sanjao već i čitave fraze koje sam zamislio, a koje je on napisao dvadeset godina ranije.“⁴

Koliko je bio snažan Poov uticaj na nove generacije pisaca svjedoči i čuveni Borhesov stav da smo svi mi koji čitamo detektivski roman zapravo izum Edgara Alana Poa. Džojks Kerol Outs (Joyce Carol Oates) postavlja pitanje „Na koga to nije uticao Po?“ a svoj omaž ovom piscu ukazala je posebnim peanom u formi priče „Bijela mačka“. „Svako želi djelić Poa“, smatra Lora Lipman (Laura Lippman), a Stiven King (Stephen King) tvrdi da kada god ga upitaju koja su ga književna djela najviše „uplašila“ odgovor je uvijek isti – Goldingov *Gospodar muva* i Poovo „Izdajničko srce“. Zanimljiva je činjenica da je 1949. na zahtjev UNESKO-a Odjeljenje za američku književnost udruženja Modern Language Association sprovelo istraživanje u koje je bilo uključeno dvadeset sedam eksperata. Cilj istraživanja je bio da se utvrdi dvadeset najboljih američkih knjiga. Sa sto šezdeset tri poena, odnosno na drugom mjestu, našao se Po, odmah nakon Hotorna koji je prednjačio sa jednim poenom više.⁵ Kako Džej B. Habel (Jay B. Hubbell) navodi, tek su kritičari na području SAD-a od polovine XX vijeka počeli ponovo da otkrivaju pojedina Poova djela, poput *Eureka* i *Avantura Artura Gordona Pima*, i da obraćaju značajniju pažnju na određene segmente njegovih

³ Pol Valeri, „O književnoj tehnici“ u *Mediterranska nadahnuća: Ogledi i pogledi* (izbor i prevod Kolja Mićević), Beograd, Službeni glasnik, 2010, str. 120.

⁴ “Well! Don’t they accuse me of imitating Edgar Allan Poe? And do you know why, with such infinite patience, I translated Poe? It was because he was like me! The first time I ever opened a book by him I discovered, with rapture and awe, not only subjects which I had dreamt, but whole phrases which I’d conceived, written by him twenty years before“, Charles Baudelaire, “Letter to Théophile Thoré“ in Enid Starkie, *Baudelaire*, New York, Paragon House Publishers, 1988, p. 218

⁵ Jay B. Hubbell, Floyd Stovall and others, *Eight American Authors* (rev. ed), New York, W. W. Norton & Company Inc, 1972, p. 20

književno–teorijskih spisa sa kojima su se evropski, posebno francuski, pisci i kritičari odavno dobro upoznali.

Devetnaestog januara 2009. obilježeno je dvije stotine godina od rođenja Edgara Alana Poa. U tu čast Američki pisci misterije objavili su, a Majkl Koneli (Michael Connelly) uredio, djelo *U sjenci virtuozu (In the Shadow of the Master)*. U pitanju su klasične Poove priče praćene esejima modernih pisaca kratke priče, neki od njih su i dobitnici nagrade „Edgar“, koji svoju inspiraciju crpe upravo iz Poovog djela, među njima uveliko poznati majstor savremene gotike i priče misterije, Stiven King. U njujorškom Symphony Space-u priređeno je književno veče (21. januar 2009.) koje je bilo posvećeno kratkoj priči (dvadeset peta sezona), kojem je prisustvovala i Džojls Kerol Outs. Osim čitanja njene priče „Dan zahvalnosti“ (“Thanksgiving“) i priče „Pčele“ (“Bees“) Dana Čejona (Dan Chaon), glumac Terens Martin, na oduševljenje publike, čitao je Poovo „Izdajničko srce“. Inače, ovjekovječili su Njujorčani ime velikog pisca nazvavši jednu ulicu po njemu (84. zapadna ulica).

Poov književni izraz je prepoznatljiv u američkoj i svjetskoj književnosti, a zaostavština koju je ostavio nama, novim generacijama, ogromna je. Ovaj Bostonjanin, a opet „izdanak“ Ričmonda i južnjačke gospode, bio je i ostao jedna od najkompleksnijih i najkontroverznijih figura američke književnosti. Smatra se utemeljivačem moderne detektivske priče, autorom koji je doprinio razvoju gotske priče i ujedno jednim od najranijih pisaca naučne fantastike. Njegov doprinos razvoju žanra kratke priče u svjetskoj književnosti izuzetan je, a stavovi izneseni i rasuti u brojnim kritikama čine vrlo razrađenu teoriju kratke priče kojom se bavio dugi niz godina. Pojedini stavovi ponuđeni u esejima, pogotovo u „Tumačenju stiha“, katkad nalazili su se na meti moderne kritike. Po je u toku svoje karijere razvijao kritičke teorije i standarde koji su nadasve podrazumijevali književnu izvrsnost, zahtijevao je profesionalne književne kritičare, a ne površne šarlatane, sanjao je o pokretanju elitnog književnog časopisa i kultivisanju ukusa čitalačke publike pa se stoga može smatrati prvim američkim književnim kritičarem i teoretičarem.

Odavno su Poova djela bila predmet brojnih kritika. Neke od najznačajnijih nastale su u drugoj polovini XX stoljeća kada dolazi do ponovnog interesovanja za pojedina, do tada pomalo zaboravljena, djela poput *Eureke* i *Avantura Artura Gordona*

Pima. Izdvojićemo i prokomentarisati one za koje smatramo da imaju krucijalan značaj za proučavanje Poovog kanona, nadasve njegovih književno-teorijskih stavova.

Artur Ransom (Arthur Ransome) u svojoj knjizi *Edgar Allan Poe: A Critical Study* (1910) istakao je da je popularno poimanje Poa tako ograničeno, istovremeno i veoma snažno, da je od njega napravilo legendarnog Fausta. „Tradicionalni“ Po povezaće nam oči, ali tu je i heroj moraliteta nove vrste u kojem je Umjetnost život, Ljepota vrlina, a Javno mnjenje sam Đavo. Za Ransoma Poova kritika je bez šarma; autor više podsjeća na Dionisija koji piše o Hegesiasu nego Dionisija koji citira Homera ili izigrava zabavljača čuvenoj Safo. Ipak, u pojedinim slučajevima Po pokazuje izvrsnost pa shodno tome i čitalac prepoznaje izuzetne spekulacije o načelima književnosti. Naracija, zaplet, inverzija, dužina pjesme, sklad, utisak samo su neki od dominantnih predmeta njegovog ispitivanja, smatra Ransom. Poa nije zanimao pojedinac u tolikoj mjeri koliko su ga interesovala načela i priroda njegove umjetnosti. U savršenim pričama, poput „Maske crvene smrti“ i „Ovalnog portreta“ nema elementa niti pokreta koji ne doprinosi utisku cjeline. Ransom tvrdi da nas Poove priče ostavljaju bogatijim ne u činjenicama već u emocijama. Takođe je mišljenja da je Poova poezija u sjenci pjesničke teorije koju je stvorio, odnosno da ne postoji odlomak u njegovim kritičkim djelima koji bi pokazao da Po nije prepoznao lirsku prirodu umjetnosti.

Šervin Kodi (Sherwyn Cody) započinje svoju čuvenu studiju *Poe – Man, Poet, and Creative Thinker* (1924) stavom da je Po, kao „stvaralački mislilac“ koji se bavio predmetom književne umjetnosti, iznad bilo kojeg drugog američkog pisca, odnosno da je prilično uzak krug pisaca svjetske književnosti koji bi s njim mogli stati rame uz rame. Po strogo i mjerodavno proučava stvaralački proces. Nekoliko njegovih pjesama po svojoj ljepoti mogu se svrstati u istu kategoriju kao Kitsove i Šelijeve, a poseban značaj Po ima u domenu moderne kratke priče. Kodi ističe da je izuzetno uzak dijapazon predmeta Poove umjetničke kreacije. U pjesmama prepoznamo čežnju za čistom, nezemaljskom ljubavlju koja vrlo brzo biva prevladana opčinjenošću smrću. Kao još jedno polje Poovog interesovanja ovaj autor navodi analizu koja se posebno očituje u detektivskim pričama.

Godine 1957. objavljena je jedna od najuticajnijih studija o Pou. U pitanju je *Poe: A Critical Study* Edvarda H. Dejvidsona (Edward H. Davidson) u kojoj se Poovo stvaralaštvo posmatra kroz dvije kritičke teoreme – opšte premise „romantičarskog

idealizma“ od Vordsvorta i Kolridža do Emersona i Poa i filozofije i simbolizma XIX i XX vijeka. Po Dejvidsonu Edgar Alan Po predstavlja oličenje krize romantičarske i simboličke imaginacije, odnosno on se približio kraju idealističkog / romantičarskog izraza i uma. Kao jednu od glavnih premisa na koju su Poov um i umjetnost bili fokusirani ovaj kritičar navodi onu po kojoj umjetnost, prije svega poezija i proza, nijesu „forme“ izraza već predstavljaju drugi život. Dejvidson Poovu slabost vidi u tome što je dramu zbrkanog uma rijetko prikazivao u okvirima običnog svijeta, a njegovu grandioznost prepoznaje u sposobnosti da projekuje sav taj užas u novim terminima. Poove kritike je označio kao žurnalističke i prolaznog značaja ističući nekoliko pažljivo argumentovanih eseja poput onih o Hotornu.

Za Eda Vinfilda Parksa (Edd Winfield Parks) Po je prvi kritičar od značaja koji je razvio, usavršio i dotjerao svoje kritičke teorije upravo kroz brojne kritike i članke objavljene u časopisima. Parks je u studiji *Edgar Allan Poe as Literary Critic* (1964) istakao da je Po uspio da u velikoj mjeri stvori zaokruženu estetičku teoriju, ali i da nije bio rijedak slučaj da su ga smatrali kritičarem koji je insistirao na književnoj teoriji koja se uklapa u njegove okvire. Parks je takođe ukazao na ograničeno književno polje Edgara Alana Poa ističući da je njegovoj viziji falilo širine. Parks insistira na stavu da Poove teorije sužavaju polje književnosti, posebno poezije. Njegov najveći doprinos prepoznaje u kritičkom radu u okviru kojeg se Po uglavnom koncentrisao na stvoreno umjetničko djelo, a ne na umjetnika. Po kao kritičar zahtijevao je sažimanje, kratkoću, jedinstvo efekta i razvio je održivu teoriju u doba časopisa u kojem je živio i stvarao, smatra Parks.

Majkl Alen (Michael Allen) u knjizi *Poe and the British Magazine Tradition* (1969) bavi se Poovim stavom prema britanskim književnim časopisima u periodu 1835. – 1849. Po Alenu početak XIX stoljeća mogao bi se označiti kao „tradicija“ u novinarstvu, a Po bi se u toj tradiciji mogao smatrati „individualnim talentom“. Iste godine pojavila se još jedna nezaobilazna studija u proučavanju Poovog kanona. U pitanju je *Poe: Journalist & Critic* Roberta D. Džejkobsa (Robert D. Jacobs) u kojoj se Poov kritički rad prati hronološki da bi se istakao proces sazrijevanja Poove kritičke misli i izrastanje u profesionalnog kritičara. Džejkobs tvrdi da je Po nastojao da obznanu svoju doktrinu kroz časopise i javna predavanja. Kao književnom kritičaru za njega je od velikog značaja bio jasan i jednostavan psihološki sistem koji bi u okvirima

Prosvjetiteljstva posmatrao kao zakone ljudske prirode, a takav sistem stvorili su škotski filozofi čije ideje Pou nijesu bile strane, smatra Džejkobs.

Danijel Hofman (Daniel Hoffman) u knjizi *PoePoePoePoePoePoePoe* (1972) komentariše Poa kao pjesnika koji je koristio preciznu analizu svakog djelića svog umijeća – strukturu, karakteristike jezika, majstorstvo rime, organsku prilagodljivost metra dok u njegovoj prozi prepoznaje *tableaux vivants* koji se lagano pretvaraju u *tableaux morts*. Čarls E. Mej (Charles E. May) u čuvenoj studiji *Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction* (1991) istražuje kritički kontekst američke književne scene Poovog doba, ali i polazne osnove Poovih djela koje prepoznaje u parodiji, drami, gotici, opsesiji i samorefleksiji. Mej ističe da je zajednički činilac svih Poovih djela koncept jedinstva sam po sebi. Nastala pod značajnim uticajem Augusta Vilhelma Šlegela i Semjuela Tejlora Kolridža Poova teorija je jednostavna i laka za razumijevanje. Značajno je uticala na Poovo djelo, a njeno sazrijevanje i oblikovanje može se pratiti od ranih kritičkih osvrtu sve do *Eureka*, poslednje i najambicioznije pjesme u prozi. Mej je mišljenja da je književno djelo za Poa predstavljalo prvenstveno njegovu tehniku tako da je u mnogim svojim pričama birao teme književno–estetičkog karaktera. R. E. Fust (R. E. Foust) ga je nazvao prvim američkim predstavnikom Nove kritike, a u „Filozofiji kompozicije“ je prepoznao „protostrukturalističku“ analizu umjetničkog djela.

Kenet Silverman (Kenneth Silverman) je u „Uvodu“ zbirke *New Essays on Poe's Major Tales* (1993) istakao Poovu svestranost. Za razliku od mnogih svojih savremenika Po se okušao u pisanju poezije, proze i eseja, a poseban uspjeh ostvario je u kritikama. Komentarišući raznovrsnost Poovih priča Silverman je mišljenja da se one mogu podijeliti u sedam kategorija: gotske priče, ekstravagance, priče o prevari i obmani, post-mortem sanjarenja, imaginarna putovanja, priče raciosinacije i priče o savremenom životu. Godinu dana kasnije Džon T. Irvin (John T. Irwin) objavio je *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story* koja predstavlja ogroman doprinos cjelishodnijem poimanju detektivske priče. Irvin smatra da stvarajući detektivsku priču Po je ponudio priču „opreza“ koja govori o dominciji uma. Oblikujući detektivsku priču Po je proizveo dominantan, moderan žanr doba kojim upravlja nauka i tehnologija. Po već uveliko poznatom scenariju i u liku nadmoćnog intelekta Dipena, Po

nam je dao privlačan format i najglamurozniju masku za umni rad i onoga ko ga sprovodi u djelo.

U studiji *Edgar Allan Poe: A Critical Theory – The Major Documents* (2009) Stjuarta Levina i Suzan F. Levin (Stuart Levine; Susan F. Levine) autori se bave Poovim teorijskim stavovima i kritikom. Poov kritički rad je argumentovan i efektan. Međutim, autori ukazuju i na određene nekonzistentnosti u njegovim stavovima zbog čega smatraju da čitaoci moraju biti oprezni kada govore o pojedinim Poovim ubjeđenjima. Ako na umu imamo činjenicu da je Po bio „a magazinist“, a poznato je da se i u XIX vijeku vodilo računa o efektu i senzaciji u sferi novinarstva, onda nas ne čudi zbog čega je Po želio da svaka njegova pjesma, priča, esej, uređivačka bilješka posluži svrsi. Autori ističu da je Poovo kritičko teoretisanje djelo brilijantnog, ali iscrpljenog umjetnika i uređivača časopisa koji je davao sve od sebe da u svakom pojedinačnom slučaju stvori nešto što je originalno i što će privući pažnju čitalaca. S druge strane, uticaj koji je imao na brojne generacije pisaca, kritičara i teoretičara neosporan je, mišljenja su autori pomenute studije.

Očigledno je da postoji izuzetno interesovanje za Poove književno–teorijske stavove u okvirima angloameričke moderne kritike što pokazuje kvalitet i broj objavljenih studija pogotovo u drugoj polovini XX i početkom XXI vijeka. Edgar Alan Po nije nepoznat našoj publici. Naprotiv. Međutim, dobija se utisak da kada se pomene njegovo ime prva asocijacija je lirska pjesma, gotska priča, „Filozofija kompozicije“. Edgar Alan Po nam nudi mnogo više od toga! Kod nas u novije vrijeme nije urađen sistematizovan prikaz Poovih književno–teorijskih stavova zbog čega smo odlučili da se bavimo istraživanjem ove inspirativne i veoma kompleksne teme. Dosadašnje ispitivanje kritičkih pogleda Edgara Alana Poa pokazalo je da postoji mogućnost da se govori o njegovoj teoriji pjesništva i teoriji kratke priče, ali i značajnoj ulozi koju je imao kao književni kritičar, zbog čega će materijal biti izučavan kroz tri cjeline.

U prvom dijelu bavićemo se američkom književnom scenom prve polovine XIX vijeka, aktuelnim trendovima i uticajima. Literarnu scenu komentarišaćemo sa više aspekata – od opštih karakteristika, književnih trendova Nove Engleske, transcendentalizma, njujorške književne scene do ispitivanja korijena američkog romantizma u njemačkoj transcendentalnoj misli, a posebnu pažnju usredsredićemo na dodirne tačke između britanske estetike bazirane na Loku i Edgara Alana Poa.

U drugom dijelu rada, koji će se sastojati iz dvije cjeline, proučavaćemo Poove književno–teorijske stavove. U prvoj cjelini bavićemo se Poovom teorijom pjesništva i pratiti razvoj njegovih teorijskih postulata od najranijih spisa poput „Pisma za B – “ do „Pjesničkog načela“ i zapisa u „Marginalijama“. U drugoj cjelini bavićemo se Poovom teorijom kratke priče, pratiti Poov doprinos razvoju žanra, posebno gotske priče i komentarisati njegov istorijski značaj kao utemeljivača detektivske priče. Posebnu pažnju posvetićemo i njegovim *Pričama kluba Folio* kao i *Pričama groteske i arabeske*. Od krucijalnog značaja biće ispitivanje najbitnijih Poovih stavova i načela na kojima počiva Poova teorija kratke priče.

U trećem dijelu rada bavićemo se Edgarom Alanom Poom kao književnim kritičarem. Poznata je činjenica da se s pravom smatra prvim američkim profesionalnim kritičarem pa ćemo stoga proučavati uticaj britanske tradicije, posebno časopisa *Blackwood*, pratiti Poovu ulogu u radu i cirkulisanju više eminentnih američkih književnih časopisa, kao i funkcionisanje njegove kritike na djelu. Po je sebe nazivao „a magazinist“, napisao je značajan broj eseja i kritika kojima je udario temelje profesionalne kritike na području SAD-a čime zavređuje posebnu pažnju proučavaoca i poklonika američke književnosti.

Kao što smo istakli, ova tema do sada kod nas nije dovoljno istražena te očekujemo da ćemo njenim istraživanjem doprinijeti boljem i cjelovitijem poimanju Poovih književno–teorijskih stavova, njihovoj sistematizaciji i definisanju poetike njegove kritike s ciljem da se upotpuni slika o Pou kritičaru i piscu.

I Američka književna scena prve polovine XIX vijeka: trendovi i uticaji

1. Opšte karakteristike američke književne scene XIX vijeka

Iako se evropski romantizam, prije svega engleski, vezuje za kraj osamnaestog vijeka, talas novine zapljusnuo je obale Novog svijeta početkom narednog stoljeća. Međutim, te novine osjećale su se na brojnim poljima, ne samo u oblasti književnosti.

Činjenice govore da se populacija Sjedinjenih Američkih Država od 1810. do 1860. povećala četiri i po puta, to jest od sedam miliona na trideset jedan milion. Ovo je vrijeme velikih izazova – zemlja izrasta u urbanog i industrijskog giganta. Američki pioniri osvajaju zapad. Napredak je neminovan. Izgradnja pruga tokom dvadesetih i tridesetih godina omogućila je povezivanje čitave zemlje. U naredne četiri decenije cjelokupna željeznička mreža premašivala je sedamdeset četiri hiljade milja i predstavljala najrazvijeniji željeznički sistem na svijetu. Gradnja željezničkih pruga, uz ostale izume, (parobrod, telegraf i slično) omogućila je komercijalni razvoj i sveopšti progres. Recimo, zahvaljujući ovako razgranatoj željezničkoj mreži Amerika je sada konačno bila „ujedinjena”. Ako bi se neko odlučio da s jednog kraja države putuje u drugi umjesto pet mjeseci, koliko je takvo putovanje trajalo u vrijeme Zlatne groznice, sada mu je bilo potrebno nešto više od četiri dana. Broj stanovništva u gradovima povećava se velikom brzinom. Kao primjer navešćemo Njujork čija se populacija sa sto dvadeset pet hiljada 1820. godine povećala na preko pola miliona u narednih tridesetak godina. U gradovima se stvara i nova čitalačka publika, broj novina i časopisa u prve tri decenije ušestrostručio se. Organizuju se javna predavanja i debate o aktuelnim pitanjima⁶ što je kao rezultat imalo obrazovanje širokih narodnih masa. Naredne decenije donijele su velike pomake u oblasti književnosti i izdavaštva. Cilindrična presa je i te kako ubrzala proces štampanja dok je problem distribucije u velikoj mjeri olakšan razvojem željezničke mreže. S obzirom na činjenicu da je do 1850. godine 90% odraslih bijelaca bilo pismeno, onda nas ne čudi podatak da je u pitanju bila najveća

⁶ Uporedi: Edgar Allan Poe je svojim primjerom dao doprinos trendu vremena. U početku njegova javna predavanja dobro su prolazila kod publike da bi 16. oktobra 1845. u Bostonu doživio fijasko. *The Everything Guide to Edgar Allan Poe*, p. 109

čitalačka publika na svijetu. Zahvaljujući ovoj činjenici izdavačka djelatnost se pretvorila u industriju, a pisac u proizvođača „robe” za književno tržište – sve transakcije, pa i one između pisca i čitaoca, bile su pretvorene u novčane transakcije.⁷ Međutim, većina pisaca ovog perioda, pogotovo onih najznačajnijih, nijesu bez rezervi i kritike prihvatili plodove novog doba. Naprotiv, oni su odbijali da se književno djelo dovede u red „robe” spremne za razmjenu niti su se oduševljavali činjenicom da treba ugađati publici ako želite da vaše djelo ima prođu i bude zapaženo. Pedesete godine devetnaestog stoljeća su označene kao „ženske pedesete” ("feminine fifties"). U ovom periodu pojavili su se mnogi romani koji se tiču doma i kućnog ognjišta, takozvane "domestic novels"⁸ čiji su autori veoma često bile žene i koje su pisane uglavnom po tadašnjem ukusu publike.⁹ Negodujući protiv ovakve popularnosti Nataniel Hotorn je ove spisateljice pogrdno nazvao ženskim škrabalima ("scribbling women") konstatujući da on nema nikakvu šansu za uspjeh dok god vlada ovakav ukus publike te da bi se on i postidio takvog uspjeha. Henri Dejvid Toro ističe da ako zarađujete novac kao pisac ili predavač onda morate biti popularni što znači da morate „pokleknuti”. Mnogi pisci su publiku dijelili na neprosvijećenu (*vulgar*) masu i zahtjevniju publiku. Tako je Melvil pravio razliku između obrazovanih ljudi i „nesenzibilne” publike.¹⁰ Toro je smatrao da je njegov zadatak da bude ne samo pisac već i reformator, odnosno da nasuprot „laganom” čitanju popularne književnosti stoji upravo ovo drugo, angažovano čitanje kao što bi trebalo da bude čitanje *Voldena*. Ipak, da se primijetiti da, ma koliko bio jak „odbrambeni” mehanizam romantičara prema aktuelnim zahtjevima tržišta, mnogi od njih su katkad pravili kompromise.¹¹

⁷ Michael T. Gilmor, *American Romanticism and the Marketplace*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1985, p. 4

⁸ U red ovakvih romana spadaju recimo: *Veliki, veliki svijet* Suzan B. Vorner (Susan B. Warner – *The Wide, Wide World*, 1850), i *Nažigač* Marije Kamins (Maria Cummins – *The Lamplighter*, 1854).

⁹ Koliko su romani ovog tipa bili popularni govori činjenica da se *Veliki, veliki svijet* Suzan B. Vorner prodao u četrdeset hiljada primjeraka za manje od godinu dana. Vidi: *Ibid*, p. 7.

¹⁰ Melvil je u „nesenzibilnoj” publici vidio čudovište sa glavom magarca, tijelom babuna i repom škorpiona.

¹¹ Jedan od takvih kompromisa prepoznamo i u Hotornovoj *Kući sa sedam zabata* (*The House of the Seven Gables*) pogotovo u završetku djela. Kod Emersona se takode primjećuje neka vrsta nekonzistentnosti – od osude do slavljenja moderne ekonomije. U eseju „Bogatstvo” ("Wealth", 1860) on ističe da je ekonomija trgovca grub simbol ekonomije duše. Nasuprot ovome, možemo navesti primjer Torovog djela *A Week on the Concord and Merrimack Rivers* (1849) koje je naišlo na tako loš prijem publike da je sam autor preuzeo 706 primjeraka knjige od ukupno hiljadu koliko ih je bilo u ediciji. Vidi: *American Romanticism and the Marketplace*, p. 50

Kako Majkl T. Gilmore kaže, američki romantizam predstavlja eru tržišta s obzirom na činjenicu da je u periodu od 1832, kada se Emerson formalno povukao iz predikaonice do 1860, kada je Hawthorne objavio svoju najkompleksniju romansu *Mermerni faun (The Marble Faun)*, ekonomska revolucija pretvorila zemlju u društvo tržišta.¹² Ovo je doba velikih promjena. Naime, ove promjene su začete ranije, ali vrhunac doživljavaju upravo u vrijeme objavljivanja onih djela koja se sada smatraju klasikom američke književnosti (*Skerletno slovo*, 1850; *Mobi Dik*, 1851; *Kuća sa sedam zabata*, 1851; *Volden*, 1854.) Prije rata iz 1812. godine problem tržišta nije zadirao duboko u živote Amerikanaca s obzirom na činjenicu da je Amerika do tada uglavnom bila agrarna zemlja čiji su značajan dio stanovništva činili farmeri i zanatlije. Razmjena dobara se najčešće odvijala na lokalnom nivou, u seoskim područjima obično bez upotrebe novca. Međutim, nakon rekonstrukcija zemljanih puteva, izgradnje kanala i željezničkih pruga stvoreni su uslovi za smanjenje troškova transporta, odnosno za stvaranje nacionalnog tržišta. Zahvaljujući dobiti od izvoza, na prvom mjestu pamuka i žitarica, omogućeno je finansiranje ovakvih i sličnih projekata. Povoljna bankovna politika doprinosi tržišnoj „revoluciji” u zemlji, insistira se na mašinskoj proizvodnji robe tako da je ekonomski razvoj bio izuzetan. Javlja se problem otvorenog tržišta rada. Podaci govore da iako je svega 4% američke radne snage bilo zaposleno u fabrikama uoči građanskog rata, sjeveroistočna područja zemlje su bila industrijalizovana kao tvorničke oblasti Velike Britanije. Upravo u ovom periodu Amerika postaje druga vodeća trgovačka i industrijalistička zemlja u svijetu.

S druge strane, progres koji se dešava u zemlji užurbanim korakom ima i drugu stranu medalje – razlike između bogatih i siromašnih postaju ne samo očigledne, već i mnogim slučajevima nepremostive. Krajem tridesetih godina XIX vijeka SAD zapada u ekonomsku krizu velikim dijelom izazvanu riskantnim spekulacijama na zapadu. Ovo je period reformi i utopijskih zajednica koje su naprosto „nicale” po čitavoj Americi ovog doba. Nepovoljni uslovi za život i rad, kao i veliko nezadovoljstvo društvenim prilikama uticali su na to da se mnogi ljudi okreću životu u zajednicama, obično izmaknutih od urbanih uticaja. Tako je, recimo, sveštenik Džordž Ripli (George Ripley) došao na ideju da se utemelji i

¹² *American Romanticism and the Marketplace*, p.1

razvije zajednica (farma Bruk) u kojoj bi se ostvarili i lični i društveni ciljevi. U takvoj zajednici omogućilo bi se jedinstvo umnog i fizičkog rada. Farma Bruk¹³ je osnovana 1841. godine u Vest Roksberiju, Masačusets i jedna je od najznačajnijih utopijskih zajednica koje su nastale u Americi devetnaestog vijeka.

Takođe, tada se dešavaju krupne promjene u oblasti religije koje svoju kulminaciju ostvaruju kroz Drugo veliko buđenje.¹⁴ Bez obzira na razlike između Baptista, Metodista, Mormona i drugih, američki protestantizam je predstavljao izuzetno važan segment u državi. Religija je često tumačena na takav način da opravdava ropstvo i netrpeljivost prema pojedinim nacionalnim grupacijama, prevashodno irskim pridošlicama katoličkog porijekla.

Ono što je takođe označilo ovaj period jeste pitanje ropstva. Upravo ovaj problem podijeliće zemlju i konačno dovesti do građanskog rata (1861 – 1865). Podržavaoci ropstva, uglavnom južnjaci, polazili su od stava da ropstvo postoji od kako je svijeta i vijeka, ropstvo je postojalo u svim drevnim društvima pa je, shodno tome, sasvim opravdano i u Americi, jer je to jedini način da se civilizuju „inferiorni varvari”.¹⁵ Među zastupnicima ropstva bilo je i rasista koji su išli tako daleko u svojim zaključcima da su smatrali da robovi (crnci i ostali „obojeni”) zapravo i nijesu ljudi u pravom smislu riječi, jer su jedino sposobni za aktivnosti poput donošenja vode ili sječe drveta. Međutim, nijesu samo Afro – Amerikanci tražili svoja prava. U američkom društvu devetnaestog stoljeća bilo je mnogo „otvorenih” pitanja, počev od indijanskih plemena, radničkih sindikata i borbe za ženska prava.

¹³ Tu su se okupljali pisci, slikari i filozofi poput Ralfa Valda Emersona, Margaret Fuler (Margaret Fuller) i Nataniijela Hotorna koji je u pomenutoj zajednici boravio od aprila do novembra 1841. godine. Osim umnim radom članovi farme Bruk bavili su se i radovima u polju, izučavanjem biljnog i životinjskog svijeta i mnogim drugim korisnim stvarima. Farma se sastojala iz glavne zgrade zvane „košnica” (Hive), koliba i kuća za hodočasnike (Pilgrim houses). Njeni članovi počinju da podržavaju utopijske stavove i principe francuskog socijaliste Šarla Furijea (Charles Fourier), mada ne uvijek bez rezervi i nekritički. Naravno, farma Bruk bila je samo jedna od brojnih zajednica ovog tipa. Pomenaćemo i Novu harmoniju (New Harmony) u Indijani koju su osnovali Robert Ouen (Robert Owen) i njegov sin Robert Dejl (Robert Dale), Našobu (Nashoba) u Tenesiju čiji je osnivač Frensis Rajt (Frensis Wright) ili pak Onaidu (Oneida), zajednicu u Njujorku koju je zasnovao Džon Hamfri Nojz (John Humphrey Noyes). Vidi: William E. Cain (ed), *Nathaniel Hawthorne: The Blithedale Romance*, Boston, Bedford Books of St. Martin's Press, 1996, pp 3 – 25.

¹⁴ Radojka Vukčević, *A History of American Literature: Then and Now*, Podgorica, Univerzitet Crne Gore, Institut za strane jezike, 2005, p. 106

¹⁵ *Ibid*, p.107

2. Nova Engleska i književni trendovi

Međutim, kada je riječ o razvoju književnosti u doba romantizma na tlu Sjedinjenih Američkih Država možemo istaći da se situacija značajno promijenila u odnosu na prethodni period samim tim što se sada može govoriti o profesionalnim, kreativnim piscima kojima je pisanje predstavljalo glavni izvor prihoda. Pisci su se okušavali u svim književnim žanrovima, ponajmanje u drami. U ovom periodu Boston je prednjačio u kvalitetu objavljenih djela¹⁶ –pisaca poput Emersona, Toroa, Hotorna, Longfeloua (Longfellow), Stouove (Stowe), Vitijera (Whittier). Jedan od najuticajnijih književnih časopisa *Atlantic Monthly* počeo je da cirkuliše 1857. godine. S druge strane, ovo je doba kada se u velikom broju čak i manjih gradova organizuju javna predavanja, čitanja i debate, osnivaju se klubovi poput Bostonskog subotnjeg kluba (Boston's Saturday Club). Do polovine devetnaestog vijeka izdavači iz Njujorka i Filadelfije diktirali su američki književni ukus, ističe Vilijam Čarvat (William Charvat), i dodaje da bostonski izdavači zapravo nijesu bili svjesni da su dio „renesanse” dok se Tiknor i Filds (Ticknor; Fields) nijesu „probudili” kasnih četrdesetih, mada se i tada njihovo djelovanje svodilo više na ugledanje na metode koje su stvorile izdavačke kuće iz Njujorka i Filadelfije. Zanimljivo je primijetiti da je bostonsko izdavaštvo bilo i ostalo prije svega lokalnog karaktera, što je značilo da su mnogi autori koji su željeli da se za njih čuje izvan granica Nove Engleske bili „primorani“ da odu u jedan od pomenutih centara. Ovakva situacija bila je uobičajena sve do 1850. godine.¹⁷ Kada je riječ o objavljivanju kraćih formi i časopisima, onda je njujorški centripetalizam još više dolazio do izražaja. Kako Lorens Bjul ističe, broj slučajeva u kojima pisci iz Nove Engleske potpomažu jedni druge toliko je veliki da skoro može da opravda paranoju Edgara Alana Poa.¹⁸

Ovaj period označili su pjesnici četvrte generacije¹⁹ iz područja Bostona i Kembridža poput Holmsa (Holmes), Longfeloua i Louela (Lowell). Međutim, ovaj

¹⁶ Lawrence Buell, *New England Literary Culture: from Revolution through Renaissance*, Cambridge University Press, 1986, p. 23

¹⁷ *Ibid*, pp 35 – 36.

¹⁸ *Ibid*, p. 37

¹⁹ Bjul smatra da se može izdvojiti pet generacija pisaca koji su označili ovaj period u Americi: pisci revolucionarnog doba koji su dostigli intelektualnu zrelost sredinom osamnaestog stoljeća, pisci

književni krug obuhvatao je i pisce poput Čarlsa Eliota Nortona (Charles Eliot Norton), Ričarda Henrija Dejna mlađeg (Richard Henry Dana), esejistu Tomasa Golda Epltona (Thomas Gold Appleton) i kritičara Edvina Persija Vipla (Edwin Percy Whipple). Uticaj unitarijaništiko–vigovske ortodoksije sa centrom u Bostonu osjećao se širom zemlje sredinom vijeka. Vrlo bliski pomenutim krugovima, ali i na zavidnoj distanci, bili su Nataniel Hotorn i Džon Grinlif Vitijer. I jedan i drugi ostvarili su članstvo u Subotnjem klubu mada su obojica konstantno izbjegavali sastanke.²⁰

U ovom periodu javlja se još jedan književni centar i to u Konkordu. U pitanju su transcendentalisti poput Emersona, Toroa, Bronsona Alkota (Bronson Alcott) i pjesnika od manjeg značaja Eleri Čeninga (Ellery Channing). Njihove ideje su u velikoj mjeri podržavali Margaret Fuller²¹, pjesnici Džouns Veri (Jones Very) i Kristofer Krenč (Christopher Cranch), unitarijaništiki pastori poput Teodora Parkera (Theodore Parker). Transcendentalizam je zapravo bio religiozni pokret tako da je njegova prva aktivnost „Simpozijum” (“Symposium”) ili Trancendentalni klub (Transcendental Club) prvobitno bio namijenjen sveštenicima. Kao što Bjul

federalističkog doba koji su svoju zrelost doživjeli između 1790. i rata 1812. godine, kao i tri generacije romantičara Nove Engleske koji su svojim djelovanjem označili sljedeće periode: 1815. – 1835. Vilijam Kalen Brajant (William Cullen Bryant) i Ričard Henri Dejna stariji; 1830. – 1850. Emerson, Hotorn i Longfelou; 1845. – 1865. Louel, Toro i Dikinsonova (Dickinson), *New England Literary Culture: from Revolution through Renaissance*, p. 24

²⁰ *Ibid.*, p. 46

²¹ Lingvistica, prevodilac, urednica časopisa, spisateljica, feministkinja, Margaret Fuller bila je veoma poznata, ali kako mnogi izvori govore, ne suviše popularna u krugovima u kojima se kretala. Čak je i njeno prijateljstvo sa Emersonom zapadalo u krize. Edgar Alan Po je hvalio njene nesumnjive kvalitete kritičara, ali joj je i zamjerio da prosuđuje o ženi srcem i intelektom gospođice Fuller, dok pod kapom nebeskom ima svega desetak ili dvadesetak žena poput gđice Fuller. Po ju je takođe na vrlo satiričan način prikazao u jednoj od svojih priča, čime Fullerova nije bila oduševljena. Kada je odnos Margaret Fuller – Edgar Alan Po u pitanju, onda možemo navesti veoma zanimljiv biografski podatak. Fullerova je odigrala izuzetno značajnu, ali nikako pozitivnu i časnu ulogu u životu Edgara Alana Poa. Da je Po cijenio Frensis Sardžent Ozgud (Frances Sargent Osgood) i da su bili bliski prijatelji neosporivo je. Frensis je bila pjesnikinja udata za slikara Semjuela Stilmana Ozguda (Samuel Stillman Osgood). U ne baš stabilnom braku sa Ozgudom imala je dvije kćerke. Godine 1846. u vrijeme kada su se supružnici vjerovatno prilično udaljili jedno od drugoga, Frensis je rodila treću kćerku Fani Fej (Fanny Fay) koja je umrla u djetinjstvu. Kružile su glasine da je moguće da je otac ovog djeteta Edgar Alan Po. Iznenađuje činjenica koliko je ljudi bilo „aktivno” po ovom pitanju. Predvođena Margaret Fuller i gospodom Ilet (Ellet), kojoj se Po i te kako zamjerio zbog nepovoljne kritike njenih pjesama, ova grupa „aktivistkinja” preuzela je stvar u svoje ruke. Gđa Ilet je čak slala anonimna pisma Virdžiniji Po, dok je Margaret Fuller dala sve od sebe da Frensis vrati „optužujuća” pisma u to vrijeme srećno oženjenom Pou. Ne može se sa sigurnošću tvrditi kakav je u suštini bio odnos između Poa i Frensis Ozgud čija je pisma otvoreno čitao pred Virdžinijom i tetkom Madi. Međutim, u svakom slučaju zapanjuje uloga koju je intelektualka Margaret Fuller odigrala u pomenutom skandalu, pogotovo ako na umu imamo činjenicu da je ubrzo nakon ovoga otplovila za Italiju gdje je postala ljubavnica jednog italijanskog markiza (Ossoli) sa kojim je dobila sina. Kasnije, par se vjenčao i odlučio da se vrati u Ameriku. Na povratku zadesio ih je brodolom u kojem su Margaret, njen suprug i sin izgubili život. *The Everything Guide to Edgar Allan Poe*, pp 114 – 120.

navodi, neki transcendentalisti (Emerson) u svojoj ideologiji vidjeli su sredstva za naglašavanje unitarijanističke privrženosti umjetničkom izrazu predočavajući kreativni proces, u romantičarskim terminima, kao onaj koji nastaje u trenutku božanske inspiracije. Naravno, nijesu svi transcendentalisti bili ovakvog mišljenja – neki su u ovome vidjeli čist primjer paganizacije, a drugi ga shvatali kao isuviše moralizatorski. Iako su se mnogi od njih okušavali u pjesništvu, ono po čemu se transcendentalisti pamte jesu tekstovi u formi eseja po čemu su posebno prepoznatljivi Emerson i Toro.

Bjul ističe da je period između 1780. i 1860. godine označio povećani profesionalizam na svim nivoima. Recimo, prije 1830. rijetki su bili slučajevi onih koji su mogli izabrati spisateljstvo kao glavno zanimanje, osim ako nijesu pripadali izuzetno bogatoj porodici. Dvadesetak godina kasnije situacija se značajno mijenja.²² Naravno, ove promjene uslovile su niz drugih promjena, pogotovo onih na relaciji autor – čitalac. Po Rejmondu Viliijamsu (Raymond Williams) mogu se izdvojiti četiri tržišne situacije: 1) zanatska (the artisanal) u kojoj nezavisni proizvođač nudi svoj proizvod za direktnu prodaju; 2) postzanatska (the post – artisanal), proizvođač ne prodaje svoj proizvod direktno već distributivnom posredniku koji uglavnom postaje njegov poslodavac; 3) profesionalac na tržištu (the market professional), pisac sa izdavačem pregovara za ugovor koji uključuje zaradu i autorska prava; 4) korporativni profesionalac (the corporate professional), umjetnik postaje zaposleni u nekoj književnoj organizaciji poput časopisa ili novina.²³

Kada je riječ o autorstvu u devetnaestom stoljeću moguće je govoriti o postojanju dvije tendencije. Jedna podrazumijeva stvaranje specijalizovane vokacije, a druga kretanje ka komercijalizaciji. Bjul ističe da je Ameriku uoči građanskog rata karakterisalo polarizovano viđenje književnosti koje je bilo dodatno opterećeno nedostatkom domaće književne tradicije. S druge strane, ne samo u osamnaestom već i početkom devetnaestog stoljeća osjećala se neophodnost „odbrane”

²² Longfelou je od pisanja poezije zaradivao za život, Emerson je dugo vremena zahvaljujući predavanjima uspijevao da izađe na kraj sa svojim troškovima. Časopis *Atlantic* je nudio pedeset dolara za stranicu, što je izuzetan napredak, posebno ako uporedimo sa činjenicom da je *New England Magazine* dvadesetak godina ranije nudio svega dva dolara. *New England Literary Culture: from Revolution through Renaissance*, p. 57

²³ *Ibid*, p. 57

književnosti od skeptičnog potcjenjivanja. I te kako je bilo rasprostranjeno mišljenje da književnost treba shvatiti kao dio retorike, odnosno da je treba opravdati poučnim osnovama. U tom smislu shvatamo i stav Džona Kvinsija Adamsa (John Quincy Adams) da moralni princip treba da bude polazno stanovište kako u poeziji i prozi, tako i u naučnim i književnim tekstovima, bilo u usmenoj ili pisanoj formi. Međutim, ovaj didaktizam je početkom devetnaestog vijeka donekle omekšao.²⁴ U teoriji estetike ipak imamo velike pomake – potpuno distanciranje od moralizatorstva ostvareno je u poovsko – kolridžovskoj estetici. Kako Nina Bejm ističe, u ovom periodu jedino je Po jasno stavio do znanja da ga uopšte ne zanima poučna strana knjiga o kojima piše kritičke osvrte. Međutim, značajno je primijetiti da su kritičari za američku književnost ovog perioda primjenjivali ideal „istinoljubivosti” podjednako koliko i ideal moralizatorstva. Naravno, ovaj ideal istinoljubivosti može se dovesti u vezu sa sklonošću prema romansi.²⁵

Interesantno je primijetiti da se romantizam u Americi rađao u vrijeme kada je evropski bio na zalasku, odnosno da je bio u najvećem jeku upravo onda kada je i domaći književni profesionalizam imao dobre izgleda. Glorifikovanjem kreativne imaginacije kao izvora gotovo božanskog autoriteta, romantizam je umjetnika postavio u centar društva, a njegovu otuđenost od društvenih normi izdigao na pijedestal. Bitna karakteristika romantizma jeste to što je viđenje poezije kao riznice zajedničke mudrosti, a što je predstavljalo praksu karakterističnu za osamnaesti vijek, izmijenio u shvatanje pjesnika kao čuvara kolektivne svijesti i proroka naprednijeg društva. Anglo–američki romantizam zasniva se na razbijanju forme po čemu se značajno razlikuje od neoklasicizma koji je isticao proces potpunjavanja, pravila i prefinjenosti. Dakle, nasuprot ovome romantizam karakteriše „destruktivni” impuls koji se ispoljava prije svega kao slavljenje stvaralačkog procesa, ali i upotrebom ironije.²⁶ S druge strane, američki romantizam je označilo i nastojanje da se ostvari književna samostalnost u odnosu na Evropu i aktuelne trendove.

²⁴ Glavno pitanje koje kritičar postavlja nije više bilo „Da li ova knjiga čini porok privlačnim?” već „Da li ona vrlinu čini lijepom?” Transcendentalisti su moralizatorsku crtu književnosti povezivali sa činom stvaranja što je Emerson vidio kao kvazi – religiozno iskustvo. *New England Literary Culture: Revolution through Renaissance*, p. 65

²⁵ Rodonačelnik romanse kao posebne vrste američkog romana Nataniyel Hotorn svoje viđenje romanse je iznio u predgovorima svojih romansi, prije svega *Kuće sa sedam zabata*.

²⁶ *New England: Literary Culture: from Revolution through Renaissance*, pp 69 – 70.

Romantizam se povezuje sa imaginacijom i bezgraničnošću nasuprot klasicizmu²⁷ koji se dovodi u direktnu vezu sa razumom i ograničenjima. Uticaji koji su doveli do nastajanja romantizma na području Amerike bili su značajno snažniji prije svega zahvaljujući velikim engleskim, francuskim i njemačkim piscima kao i idealističkoj filozofiji Imanuela Kanta. Naravno, uz ove treba pomenuti još neke uticaje koji su dolazili sa raznih strana: politička demokratija, individualizam, „optimizam“ granica, slavljenje divljine, isticanje herojstva prvih Amerikanaca. Kao glavne karakteristike američkog romantizma možemo navesti: sentimentalizam, „primitivizam“ i ideju *Noble Savage*, čovjeka neiskvarenog trendovima modernog vremena, glorifikovanje divljine i jednostavnog načina života, zaokupljenost prošlošću i puritanskim nasljeđem, isticanje individualizma, insistiranje na imaginaciji, „istraživanje“ psihe čovjeka, okupiranost misterijom i dualizmom duševnog i tjelesnog, svjetlosti i tame, ovozemaljskog i onostranog. Kada je riječ o istraživanju mračnog svijeta misterije, melanholije i prije svega problema introspekcije, onda sa sigurnošću možemo tvrditi da Edgar Alan Po zauzima posebno mjesto u američkoj književnosti.

²⁷ Glorifikovanje klasične antičke književnosti datira još iz doba renesanse, ali se i te kako očituje i u doba klasicizma. Može se istaći da su najznamenitiji engleski klasicisti u klasičnoj književnosti starog Rima i Grčke tražili razumnost, uravnoteženost, obrazovanost, prefinjenost, odabran rečnik, odsustvo svakog pretjerivanja dakle, sve ono što bi pristajalo uz jednog „džentlmena“. Uz ove kvalitete takođe se podrazumijeva i prihvatanje moralnih konvencija društva. Smatralo se da je piščev zadatak da istovremeno i zabavi i pouči, odnosno da u svom djelu treba da se bavi nekim opšteljudskim istinama. S obzirom na to da je podijeljenost književnih rodova striktno izdiferencirana, pisac treba da se isključivo pridržava normi odabranog roda. Od njega se takođe očekuje da se ogleda na čuvene klasične uzore – insistira se na originalnosti piščevog izraza, ali ne i same ideje. Naravno, za klasiciste najviši književni rodovi bili su ep i tragedija, mada u ovo doba i te kako cvjetaju satira, esej u stihu, humoristična poezija. U prozi do izražaja dolaze vrste bliske nauci i praktičnoj etici poput eseja i satire. U mnogim djelima, pogotovo u eseju, naglašeno je prisutna moralizatorsko poučna crta. *Istorija engleske književnosti XVIII veka i romantizma (1700 – 1832)* str. 9. – 10.

3. Transcendentalna misao na tlu SAD-a

Unitarijanizam koji je začet krajem osamnaestog vijeka na području Bostona po mnogima je predstavljao cvjetanje arminijanizma (Arminianism), odnosno shvatanje da čovjek može značajno da doprinese sopstvenom spasenju.²⁸ Unitarijanizam je osporavao emocionalnost Drugog velikog buđenja i zagovarao religioznu slobodu i kongregacionalnu autonomiju.²⁹ Ovaj pokret je ponajprije predstavljao novu sintezu određenih postulata – optimizma doba prosvjetiteljstva i aspiracija nove nacije. Uglavnom ga je podržavao značajan dio elite američkog društva. Međutim, već u trećoj deceniji narednog stoljeća unitarijanizam nailazi na prve velike izazove, pogotovo one oličene u Ralfu Valdu Emersonu i transcendentalnoj misli. Kako Donald Janela ističe, idealizam američkih transcendentalista je zapravo bila vrsta hibrida nastalog u najznačajnijoj mjeri pod uticajem Kanta i postkantovaca, kao i engleskih kolega Kolridža i Karlajla. Američki transcendentalisti su osnovali i Transcendentalni klub³⁰ čiji su se članovi prvi put okupili devetnaestog septembra 1836, dakle samo deset dana nakon što je objavljeno Emersonovo djelo *Priroda (Nature)*. Oni su takođe pokrenuli i svoj časopis *The Dial*.³¹

²⁸ Ovo se direktno kosilo sa Kalvinovom doktrinom o predestinaciji koju su puritanci objeručke prihvatili.

²⁹ Donald Yannella, *Ralph Waldo Emerson*, Boston, Twayne Publishers, 1982, p.10

³⁰ Frederik Henri Hedž (Frederic Henry Hedge), Emersonov prijatelj predložio je formiranje kluba za polemisanje. Devetnaestog septembra 1836. organizovan je sastanak društva koje će uskoro svijetu biti poznato kao Transcendentalni klub. Sastanak je organizovan u kući Džordža Riplija u Bostonu. Osim Emersona, Hedža i Riplija sastanku su prisustvovali Konvers Fransis (Convers Francis), Bronson Alkot, Džejms F. Klark (James F. Clarke) i Orestis Braunson (Orestes Brownson). Dakle, osim Alkota svi ostali bili su unitarijanistički sveštenici. Zanimljivo je istaći i to da su čak poslali pismo Karlajlu nadajući se da će doći u Ameriku i pridružiti im se. Među članovima bilo je i žena poput Elizabet Hor (Elizabeth Hoar), Sare Bredford Ripli (Sarah Bradford Ripley), Margaret Fuller. Jedino, i to nepisano pravilo, koje je postojalo u klubu bilo je da se ne poziva niko kome bi zasmetala rasprava o novim i ne baš popularnim idejama. Gay Wilson Allen, *Waldo Emerson*, Middlesex Penguin Books, 1982, pp 284 – 304.

³¹ Naziv časopisa *The Dial* odnosio se na „sunčev sat” (“sun dial”) koji mjeri periode američke kulture. Alkot je predložio ime nadajući se da će časopis „mjeriti” razvoj misli. Nekoliko članova Transcendentalnog kluba najavilo je da će objavljivati tekstove u ovom časopisu. Mnogi smatraju da je Margaret Fuller bila mnogo „strožiji sudija” u ocjenjivanju kvaliteta radova od Emersona koji je ovim časopisom želio da otvori vrata i mladim, neafirmisanim stvaraocima. Zanimljivo je istaći da je Hedž, poučen Emersonovim primjerom nakon obraćanja Teološkom fakultetu, izjavio da ne želi da bude povezan sa pokretanjem ovog časopisa jer se plašio da ga ne označe kao ateistu. Pomenuti časopis se objavljivao skromnim sredstvima svega četiri godine. Margaret Fuller je uređivala časopis prve dvije godine, a preostale dvije Emerson. *The Dial* nikada nije ostvarivao novčanu dobit niti je ikada imao preko tri stotine pretplatnika. Pretplata je iznosila tri dolara, a godišnje su izlazila četiri broja. Časopis je brojao

Poznato je da trancendentalizam nikada nije funkcionisao kao jedinstven pokret upravo „zahvaljujući” jakom individualizmu njegovih predstavnika. Jedan od najznačajnijih poduhvata ove „labave” asocijacije bilo je osnivanje utopijske zajednice farme Bruk. Zajednica se raspala svega nekoliko godina kasnije. Jedan od razloga za neuspjeh, dakle, osim finansijskog i organizacijskog debakla, bila je nezavisnost njenih članova.

Transcendentalisti su opovrgavali „hladni” lokovski racionalizam unitarijanističke misli i oslanjali se na spontano, intuitivno poimanje. Upravo u ovome oni su vidjeli glavno sredstvo koje čovjek ima na raspolaganju da bi dosegao krajnje vrijednosti – istinu, dobrotu i ljepotu. Za razliku od lokovskog senzacionalizma transcendentalisti zagovaraju istinsko oslanjanje na ideje ističući ulogu razuma (Reason) nad umom (Understanding).³² Za transcendentaliste i priroda i univerzum bili su organski, a ne mehanički. Oni su smatrali da fizička, materijalna priroda odgovara svim aspektima duševnog svijeta. Ono što takođe treba napomenuti jeste činjenica da su transcendentalisti izražavali neslaganje sa obredima institucionalizovane religije, kalvinističkim shvatanjima o predodređenosti, neoklasičnim formalizmom. Nasuprot ovome, branili su uzvišenost čovjeka, vjerovali da njegov genij, ukoliko prati razum, može da se uzdigne i „procvjeta” što je u značajnoj mjeri vodilo ka stvaranju individualizma i bacilo dodatnu svjetlost na prava i prednosti svake osobe. Transcendentalisti su zagovarali dostojanstvo, vrijednost, autoritet i odgovornost pojedinca do one mjere koja bi bila nezamisliva njihovim precima puritancima.³³

Većina transcendentalista je rođena u vrijeme unitarijanizma u Novoj Engleskoj. Međutim, očigledno je koliko brzo su se okrenuli protiv racionalizma svojih očeva, pogotovo, kako je Emerson jednom istakao, kao leš hladnog unitarijanizma Harvarda i ulice Bretl (Brattle). U transcendentalistima prepoznamo, Peri Miler (Perry Miller) smatra, prvi istinski „povik” protiv

136 stranica. Perry Miller, *The American Transcendentalists: Their Prose and Poetry*, New York, Doubleday & Company Inc., 1957, p. 138; *Waldo Emerson*, p. 357

³² Razum (Reason) odgovara intuitivnom shvatanju, odnosno Kolridžovoj imaginaciji (imagination). Um (Understanding) predstavlja više logičku, racionalnu stranu i odgovara Kolridžovom drugom tipu mašte (Fancy).

³³ *Ralph Waldo Emerson*, pp 11 – 12.

materijalističkih pritisaka jedne „biznis” civilizacije.³⁴ Iako protestanti u biti, njihov protest je bio uperen protiv „protestantske etike” i ostvaren kroz odbijanje da se bave odgovarajućim zanimanjem, njegovanjem dokolice i izbjegavanjem bogaćenja. Pravi prikaz onoga što transcendentalizam u suštini predstavlja bilo je predočeno u predavanju koje je 4. februara 1880. godine pred Licejem u Konkordu održao najuticajniji i najznačajniji predstavnik američkog transcendentalizma Ralf Valdo Emerson, a koje je zapravo njegovo stoto predavanje pred ovim Licejem i ujedno pretposljednje pojavljivanje pred publikom. U pitanju je predavanje „Istorijski zapisi iz života i književnosti Nove Engleske” (“Historic Notes of Life and Letters in New England”), nastalo još 1867. godine u kome ističe značaj samopouzdanja čovjeka. Emerson ovdje ističe da su oduvijek postojale dvije strane i to strana prošlosti i strana budućnosti, utemeljenje i pokret. Povremeno otpor se oživljava, šizma se događa i manifestuje u književnosti, filozofiji, crkvi, državi, društvenim običajima. Ranije generacije, kaže Emerson, djelovale su u ubjeđenju da je socijalni prosperitet bilo blaženstvo čovjeka i žrtvovala građanina državi dok moderan um vjeruje da nacija postoji zbog pojedinca, odnosno zbog zaštite i obrazovanja svakog čovjeka. Ovo je doba raskida, disocijacije, slobode, suzdržanosti. Svaki čovjek je za sebe i odgovara samo sebi. Javlja se univerzalni otpor vezama koje su nekada bile od esencijalnog značaja za društvo. Nova rasa je žilava i jaka, kaže Emerson. Ljudi su fanatici u slobodi te stoga mrze cestarine, poreze, banke, hijerarhije, guvernera, bune se kako protiv teoloških tako protiv političkih dogmi. Emerson tvrdi da njegovo doba teži samoći. Asocijacija vremena je slučajna, momentalna i licemjerna, odvojenost je suštinska i progresivna. Dioničar je zauzeo mjesto ratobornog barona, a plemići neće više odlučivati o životu i smrti svojih podanika, već će sada, u drugom obliku, kao kapitalisti biti sa njima u ljubavi i „podgrizati” ih kao i ranije. Potom, Emerson ističe zasluge Imanuela Kanta u filozofiji. Po Emersonu upravo je Kant načinio najbolji prikaz ljudskih sposobnosti i najbolje analize uma, baš kao i Hegel. Autoritet u crkvi, na koledžu, u sudnicama jednostavno opada. Eksperiment je vjerodostojan, antika je postala smiješna. Emerson smatra da je upravo moderna nauka vrhovni izvor religiozne revolucije i to još od Kopernika čija su učenja negirala uvreženo mišljenje da je zemlja centar univerzuma. Njemački pjesnik Gete

³⁴ "Foreword" in *The American Transcendentalists: Their Prose and Poetry*, p. x

je izrazio svoj revolt protiv nauke svog doba, pogotovo francuske i engleske nauke, pobunio se protiv Njutna. Ovaj revolt, kaže Emerson, postao je revolucija, naravno uz Šelingu i Okena (Oken) i njihove prirodne filozofije kao i Hegelove metafizike. Rezultat svega ovoga je bio povratak zakonu. Svaka nemoralnost jeste odstupanje od prirode i „kažnjava” se neuspjehom i izobličenošću. Dakle, reformatori su predstavljali novu klasu miroljubivih i blagonaklonih, tako različitu od žestokih puritanaca kojima su vješanje Kveкера, spaljivanje vještica i progon katolika bile poznate metode obračunavanja sa onima koji nijesu prihvatili njihove dogme i poimanje svijeta. Emerson tvrdi da svaka teorija ima tendenciju da zađe u krajnost. Recimo, u slobodnim institucijama američkog društva čovjek ima pravo da bira – svi mogući oblici rada i ostvarivanja dobiti otvoreni su pred njim tako da hiljade ljudi mogu lako steći bogatstvo kao nigdje drugo. Međutim, vlasništvo prijeti da čovjeka od nauke i umjetnika pretvori u egoističnog kućepazitelja koji uživa u vinu, kafi i luksuznom namještaju. Tada čovjek shvata da je otvorio pogrešna vrata i dopustio neprijatelju da uđe u njegov zamak i da je civilizacija greška, odnosno da ništa nije tako prosto kao veliko skladište soba punih namještaja i bezvrijednih stvari. Emerson kao primjer navodi Toroa³⁵ u kome vidi praktičan odgovor teorijama socijalista ističući da njemu nije bila potrebna ni falanga, ni vlada, ni društvo pa gotovo ni sjećanje. Po Emersonu Toro je živio "extempore", od časa do časa. On je bio jedini čovjek od dokolice u gradu zbog čije nezavisnosti drugi su izgledali kao robovi.³⁶ Emersonovo predavanje koje ujedno predstavlja smio izraz i ukorijenjeno transcendentalističko ubjeđenje u slavu „genija” nasuprot prostog „talenta” jeste „Postupak prirode” ("The Method of Nature") koje je održao, mnogo godina ranije, pred Društvom Adelfi (Society of the Adelphi) na Votervil koledžu u

³⁵ Henri Dejvid Toro, Emersonov mlađi savremenik i jedini transcendentalist koji je bio porijekom iz Konkorda. Ovaj „samopostavljeni inspektor sniježnih oluja” živio je velikom jednostavnošću. Duge šetnje po brežuljcima i poljanama. Konkorda bez obzira na vremenske uslove zapravo su predstavljale najbolji primjer transcendentalnog egoizma. Recimo, u svom Dnevniku, pod naslovom „Himna jutru u avgustu” ("Hymn to the August Morn", 12. avgust 1851) on kaže da bez obzira što je čovjekov život trivijalan priroda je sveta i herojska. Međutim, ono po čemu je prije svega ostao poznat jeste njegovo djelo *Volden* (1854) u kome je prikazao svoj odlazak u šume Voldena gdje je sagradio kolibicu i proveo dvije godine. Živeći veoma jednostavnim načinom života u prirodi i sa prirodom, on je želio da svoju životnu teoriju stavi na probu. Po mnogima *Volden* je najznačajniji izraz američke transcendentalne misli. Njegov esej „O građanskoj neposlušnosti” ("On Civil Disobedience") iniciran je stvarnim događajem. Toro je odbio da plati porez u znak protesta protiv rata sa Meksikom. Ovim esejem uticao je na kasnije oblike pasivnog otpora nepravednim zakonima (Mahatma Gandi u Indiji, Martin Luter King u Americi). *The American Transcendentalists: Their Prose and Poetry*, p.70

³⁶ Ralph Waldo Emerson, "Historic Notes of Life and Letters in New England" in *Ibid*, pp 5 – 20.

Mejnu, 11. avgusta 1841. godine. Ovdje Emerson navodi kako voli čuti muziku vodenog točka i cijeni željezničku prugu, odnosno kako je trgovinu i svaku mehaničku vještinu posmatrao kao obrazovanje jer je u svakom od ovih poslova čin invencije, intelektualni korak, a taj čin jeste zapravo spiritualni čin dok je sve ostalo samo puko ponavljanje istoga. To ne znači da će se diviti rutini narodnih rukotvorina i mašina, ma kakvi bili njihovi rezultati, više nego što se divi rutini naučnika i klera. Moć uma je život, a ne poniženje. Po uzvišenom redosljedu intelekt je na prvom mjestu, a priroda na drugom. Ono što je nekada postojalo u intelektu kao zakon, sada je dobilo oblik prirode, tako da mi nikada ne možemo biti „stranci” niti se osjećati inferiorno u prirodi jer je ona meso našeg mesa, kost naše kosti. Veoma je upečatljiv način na koji Emerson doživljava prirodu kao adekvatan standard, odnosno mjerilo našeg uspona i pada. Ona je svjedok i ne može se „pokvariti“ jer i onda kada čovjek proklinje ona i dalje svjedoči istinu i ljubav. Priroda se jedino može shvatiti kao nešto što postoji u univerzalnim okvirima. Međutim, svršetak svijeta u čovjeku, po Emersonu, poslednja je pobjeda uma, univerzalno nas ne privlači dok nije „smješteno” u individuu, jer, kako ističe u ovom tekstu, okean je svuda isti, ali nema nikakvo svojstvo dok se ne gleda sa obale ili nekog broda.³⁷

Međutim, još ranije, u subotu, 15. jula 1838. godine, Emerson je održao čuveno predavanje „Obraćanje Teološkom fakultetu” (“Divinity School Address”) koje je predstavljalo otvoreni sukob sa ortodoksijom bogoslovije na Harvardu. Nakon veoma poetičnog uvoda u kome ističe misteriju prirode, Emerson glorifikuje vrijednost spontane, pojedinačne percepcije. Samim tim što je vjeru povezao sa spontanim i intuitivnim sposobnostima čovjeka, on je povezivao redove „jeretika” i „nevjernika” koji su podrivali crkvene dogme od samih početaka Nove Engleske. Kvekeri, antinomijanci i arminijanci suprotstavljali su se establišmentu kalvinističkih crkava baš kao što su unitarijanci izazivali modernu ortodoksiju.³⁸ Emerson je odbio da prihvati stav da su čudesa, poezija, idealni život, „sveti život” postojali samo u drevnoj istoriji. Emerson kaže da dok je Hrist jedini u istoriji cijenio vrijednost čovjeka, institucionalizovano hrišćanstvo je „iskvarilo” njegovu vjeru tako da izgleda da crkva „tetura” što je posebno primjetno kod propovjednika

³⁷ "The Method of Nature" in *The American Transcendentalists: Their Prose and Poetry*, pp 49 – 68.

³⁸ *Ralph Waldo Emerson*, pp 19 – 20.

formalista koji više nijesu u dodiru sa vjerom, samim sobom i svojom kongregacijom. Njihova propovijed, kaže Emerson, dolazi iz sjećanja, a ne iz duše. Štaviše, Emerson tvrdi da istorijsko hrišćanstvo uništava moć propovijedi onemogućavajući istraživanje moralne prirode čovjeka. „Kada god predikaonicu uzurpira formalista onda je vjernik prevaren i ostavljen bez utjehe.”³⁹ Naravno, njegovo obraćanje je izazvalo veliku polemiku, na prvom mjestu zbog sadržine, ali dijelom i zbog retorike.⁴⁰ Uslijedile su brojne kritike kao i „napadi” u raznim novinama.⁴¹

„Američki učenjak” (“The American Scholar”) i „Obraćanje Teološkom fakultetu” u suštini su predstavljali radikalne stavove koji su Emersona stavili u žižu javnosti i to uz veliku dozu kritike, čak i osude. Kada su ga članovi Fi Beta Kapa društva (Phi Beta Kappa) sa Harvarda pozvali da održi predavanje 31. avgusta 1837. ni slutili nijesu da će u tom Emersonovom predavanju prepoznati klicu sumnje u ozbiljnost njihovog obrazovanja. Pod uticajem putovanja po Evropi, Emerson govori o američkom učenjaku u odnosu na njegovog kolegu iz Evrope. On u svom obraćanju ističe da se školovani ljudi u njegovoj zemlji ne susreću da bi u igrama odmjeravali snagu i vještinu ili da bi recitovali poput starih Grka, ne okupljaju se zbog ljubavi i poezije kao trubaduri niti zbog unaprijeđenja nauke poput njihovih savremenika iz Evrope.⁴² Upravo iz ovih razloga, kaže Emerson, vrijeme je došlo da tromi intelekt skine gvozdene poklopce i da se okonča zavisnost od drugih zemalja. Suština njegovog obraćanja društvu Fi Beta Kapa jeste u tome da Amerikanci treba da se prema svom evropskom nasljeđu odnose seriozno, ali ne treba da dozvole da

³⁹ "Whenever the pulpit is usurped by a formalist, then the worshipper is defrauded and disconsolate", Ralph Waldo Emerson, "The Divinity School Address" in Radojka Vukčević (ed) *An Anthology of American Literature*, vol. 1, Podgorica, Institut za strane jezike, 1998, p. 291

⁴⁰ S obzirom na „skandal” koji je izazvao svojim govorom ne čudi nas činjenica da Emerson nije pozvan na Harvard narednih trideset godina. Međutim, 1866. godine Harvard mu je dodijelio počasno zvanje Doctor of Laws degree.

⁴¹ Naravno, reakcija javnosti bila je izuzetno oštra što je rezultiralo znatno drugačijom porukom samo nedjelju dana kasnije kada je govorio na koledžu Dortmaut (Dartmouth). Ono što je Emerson stvarno osjećao zbog događaja na Harvardu najbolje pokazuje „Jurijel” (“Uriel”), pjesma objavljena u prvoj zbirci poezije 1846. godine. U pjesmi Emerson sebe naziva odbačenim Jurijelom koji zapravo predstavlja arhetipski amblem buntovnog intelekta, miltonovskog arhandela sunca. Ovdje alegorizuje kušnje kojima je podvgnut od strane onih koji su njegov govor ocijenili skandaloznim. Iako je u pjesmi Emerson zadržao svoj stav, ipak se osjeća da je bio duboko zabrinut. On u pjesmi poziva Jurijela da se „obračuna” sa unitarijancima. Iako je u pjesmi uočljiv ironičan ton, ipak se dobija utisak da se Emerson nije baš najbolje osjećao u ulozi podriivača establišmenta. *The American Transcendentalists: Their Prose and Poetry*, p. 218

⁴² Ralph Waldo Emerson, "The American Scholar" in *An Anthology of American Literature*, pp 270 – 271.

im ono bude obavezujuće. Naprotiv, Amerikanci treba da zamijene drevne, zapuštene i oronule amfiteatre, natrane muzeje i čađi prekrivene univerzitetske prostorije za prirodu, ističući da ona stara pouka „Spoznaj sebe” i savremena „Proučavaj prirodu” postaju zapravo jedna maksima.⁴³ Biti učenjak ne znači samo znati šta drugi misle već i šta sam čovjek misli. Knjigu treba pravilno koristiti, u suprotnom umjesto Čovjeka koji misli (The Man Thinking) dobijamo „knjiškog moljca”, nesposobnog da stvori sopstvene principe nego samo da koristi tuđe, već postojeće. Ovdje možemo povući paralelu između Emersona i Poa. Mnogi kritičari navode činjenicu da Dipen, Poov lik iz detektivskih priča, ima „dodirnih tačaka” sa pojedinim transcendentalnim stavovima, koje je Po s prezirom odbacivao. Da bi došao do željenog saznanja Dipen se koristi kompleksnim analizama, istraživanjem, intuicijom te se stoga može shvatiti kao pravi „primjer” Čovjeka koji misli, Emersonovog idealnog učenjaka.⁴⁴

Emerson prihvata i kolridžovsko razlikovanje „Razuma” ("Reason"), neracionalnog, spontanog od „Uma” ("Understanding"), odnosno racionalnog, koje samo registruje rezultate tehničkog i analitičkog mišljenja. On smatra da jedino razumom, dakle neracionalnim i spontanim, čovjek može da pojmi transcendentalno. Međutim, osim prirode i knjiga, treći, veoma važan uticaj na učenjaka jeste „djelovanje” ("action"). Ovi uticaji nijesu bitni samo za pisanje knjiga već da učenjak spozna svoju moć kao „Čovjek koji misli“, označenu kao „Povjerenje u sebe” ("Self – trust"), koja će svega nekoliko godina kasnije zapravo prerasti u „Samopouzdanje” ("Self – reliance"). Ovo "self – trust" jeste oblik intelektualne hrabrosti koju pravi učenjak mora posjedovati. Dakle, po Emersonu, američki učenjaci treba da postanu novi predstavnici misli koji moraju da stvaraju svoju vezu sa prirodom, knjigama i djelovanjem.

Naravno, Emerson je mnoge svoje transcedentalističke stavove iznio u esejima. Recimo, u jednom od najpoznatijih eseja „Samopouzdanje” (1841), on zamjenjuje Sokratovo uvjerenje „Spoznaj sebe” sa „Vjeruj sebi” ("Trust Thyself"), bavi se problemom konformizma, odnosno koliko *Ja* pripada samom čovjeku, a koliko grupi i da li čovjek može tvrditi da je stvorio nešto posve originalno kada je svaka riječ koju izgovori dio istorijskog nasljeđa. Dakle, problem je u tome kako da

⁴³ David Justin Hodge, *On Emerson*, The United States of America, Wadsworth, 2003, pp 29 – 32.

⁴⁴ *The Everything Guide to Edgar Allan Poe*, pp 203 – 204.

budem *Ja* ono što jesam, odnosno da ne budem kao drugi. Zbog toga Emerson i započinje svoj esej latinskom sentencijom *Ne te quaesiveris extra* poručujući čitaocu da ne traži van sebe i da ne oponaša druge.⁴⁵ Emerson također tvrdi da mu nijedan drugi zakon ne može biti svet osim zakona njegove prirode, ali i da ništa nije tako sveto kao integritet sopstvenog uma, odnosno da čovjeku ništa ne može donijeti mir osim njega samog kao i trijumf sopstvenih principa. Zanimljivo je prokomentarisati i Emersonov stav o dosljednosti. Emerson smatra da čak i nedosljednost može sadržati izvjesnu pozitivnu stranu u odnosu na konvencionalnu dosljednost, takozvanu "foolish consistency" koja podrazumijeva da se čvrsto pridržavamo određenog stava samo zato što je od ranije prihvaćen. Dakle, ovdje Emerson preporučuje da se „prevaziđe” navika da se neizostavno bude dosljedan, a samim tim i „vjeran”.⁴⁶

Osnovni principi transcendentalističkih ubjeđenja Emersona dati su u njegovom djelu *Priroda (Nature, 1836)*. Ovdje se o prirodi govori kao glasniku novih ljudskih sposobnosti. S obzirom na to da je sveštenik slijep na prirodu, a naučnik na duh, jedino prirodoslovac može vidjeti optimizam između prirode i duha, odnosno njegovo izučavanje je istovremeno transcendentalno i imanentno. U prvom poglavlju *Prirode* kaže da u šumi čovjek odbaca svoje godine kao zmija košuljicu i da uvijek ostaje dijete, bez obzira na svoje životno doba, jer je upravo u šumi vječna mladost, tamo se vraćamo razumu i vjeri. Takođe poručuje: „Postajem transparentna očna jabučica. Ja sam ništa. Ja vidim sve. Bujice Univerzalnog Bića struje kroz mene. Ja sam dio ili čestica Boga.”⁴⁷

Emersonovo viđenje svijeta je dualističko. Dakle, postoje dva elementa – priroda i duša, odnosno *Ne ja (Not Me)* i *Ja (Me)*, materija i duh. Međutim, ne samo da Emerson preuzima kolridžovsko razlikovanje razuma i uma već se odjek Kolridžovih stavova osjeća i u Emersonovom stavu da pravi zaljubljenik u prirodu jeste onaj koji je sačuvao djetinji duh, čak i u zreloom dobu.⁴⁸ Za Ralfa Valda Emersona možemo reći da je zasigurno najznačajniji predstavnik američkog

⁴⁵ Ralph Waldo Emerson, "Self – Reliance" in *An Anthology of American Literature*, p. 297

⁴⁶ *On Emerson*, pp 53 – 57.

⁴⁷ "I become a transparent eye ball. I am nothing. I see all. The currents of the Universal Being circulate through me; I am part or particle of God," Ralph Waldo Emerson, "Nature" in *An Anthology of American Literature*, p. 297

⁴⁸ *Ibid*, pp 242 – 243.

transcendentalizma. Njegov uticaj na razvoj misli na području SAD-a i stvaralaštvo brojnih pisaca, poput Toroa i Vitmana, bez sumnje je izuzetan.⁴⁹ Pokazalo se da su transcendentalisti ipak bili mnogo više od filozofa zavaljenih u fotelje sa konjakom u ruci, prepuštenih kontemplacijama i nastojanju da „izandala” američka promišljanja i ideje uvedu u novo doba. Kako Blumfildova ističe, oni su željeli više od praktičnog, ličnog napretka i usavršavanja za koje se svesrdno zalagao Otac Jenkija, Bendžamin Frenklin (Benjamin Franklin). S druge strane, insistirali su na svojevrsnoj povezanosti prirode, Boga i ljudske duše naglašavajući da je duša uzvišena i vječna, da su sve duše identične te da je Bog „Nad – duša” (“Over – Soul”) kojoj sve ostale duše pripadaju i kojoj se obraćaju dok je priroda druga strana te Nad – duše. Očigledno je da Emersonu pripada zasluga što je ideje transcendentalizma uveo u liceje, prezentovao ih širokom auditorijumu kroz predavanja i eseje. Da su transcendentalisti sa područja Bostona i Nove Engleske izvršili veliki uticaj na američku književnost i imali značajan broj podržavaoca neosporna je činjenica. Međutim, bilo je i „disidenata” na području sjevera, poput Hotorna i Melvila.

Edgar Alan Po je u svojoj „Ligeji” (“Ligeia”), za koju je dobio 100 dolara od Američkog muzeja za književnost i umjetnosti, zapravo još jednom pokazao i dokazao svoj tvrdokorni stav o transcendentalizmu, ismijavajući transcendentalističko mistično shvatanje volje, jedne od najvećih ljudskih sposobnosti, kao načina da se trijumfuje nad materijom i dokuči uzvišeno. Vanrednim misterijama života i smrti, opisivanjem „vizija“ izazvanih narkoticima, Po na upečatljiv način izvrće poruzi „transcendentalnu misteriju” „Ligeje”.⁵⁰ U svojim satirama „Kako napisati članak u stilu *Blekvuda*” (“How to Write a *Blackwood* Article”) i „Nikad se ne kladite u glavu sa Đavolom” (“Never Bet the Devil Your Head”) koristeći *reductio ad absurdum* Po podrugljivo aludira na „esencijalne” stavove transcendentalizma. Po je bio mišljenja da transcendentalisti imaju takav stil da zalaze u opskurnost opskurnosti radi, odnosno misticizam

⁴⁹ Čuvenog filozofa iz Konkorda uvažavale su mnoge poznate ličnosti poput magnata Henrija Forda (Henry Ford). Ne samo da je Emerson povezivan sa trgovačkim „impulsima“ već su neki njegovi stavovi „pretakani“ u televizijske reklame, kao što je čuvena reklama za *Nike*, sportsku opremu iz 90-tih godina prošlog vijeka. Uz pomenutu reklamu puštan je niz aforizama iz Emersonovog eseja „Samopouzdanje“ što je kulminiralo u samom sloganu “Just do it” („Samo to učini“). Joel Myerson (ed), *A Historical Guide to Ralph Waldo Emerson*, New York, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp 63 – 65.

⁵⁰ *The Everything Guide to Edgar Allan Poe*, pp 150 – 151.

misticizma radi. Zna se da je Po često Boston nazivao Barom (Frogpond), odnosno štabom „Klika ljudskog roda” ("Humanity clique").⁵¹

Činjenica je da transcendentalisti nijesu sa odobravanjem gledali na Edgara Alana Poa kao što ni on sa blagonaklonošću nije ocjenjivao njihove stavove. Prisjetićemo se da je on za Emersona bio samo "jingle man", odnosno „galamdžija”, mada ni epiteti upućivani u suprotnom smjeru, i to ne samo prema Emersonu već i prema drugim članovima i poštovaocima Transcendentalnog kluba, nijesu imali pozitivniju konotaciju. Ipak, dodirne tačke između Emersona i Poa su evidentne. I jedan i drugi „optuživani” su za panteizam. Po mišljenju mnogih Emersonova „prirodna” teologija se katkad graniči sa panteizmom ili čak sa animizmom, shvatanjem da svijest istrajava kroz cjelokupnu prirodu. Naravno, ovakvi stavovi ne obuhvataju najznačajniji aspekt – samog čovjeka, to jest kulturološki aspekt. S druge strane, objavljivanjem *Eureka* (*Eureka*, 1848), pjesme u prozi, Po je potcjenjivan, napadan i nazivan panteistom. Po je odbacivao optužbe, ali ono što nije mogao odbaciti jeste činjenica da se u pojedinim djelovima *Eureka* i te kako približio transcendentalizmu koji je toliko prezirao.

⁵¹ Kent Ljungquist, "The Poet as Critic" in Kevin J. Hayes (ed.), *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2002, p.15

4. Njujorška književna scena i Edgar Alan Po

Nije teško zaključiti da je Amerika XIX vijeka bila preplavljena intelektualnom aktivnošću. Brojni kulturni trendovi „uvozili” su se iz Evrope, neki su stvarani na samom američkom tlu, mnogi od njih su mijenjani, dorađivani, prerađivani i na kraju odbacivani. Vremenom javlja se nekoliko centara, osim Bostona (Nova Engleska) i Ričmonda (Virdžinija) koji će u kulturološkom smislu odigrati izuzetno važnu ulogu za zemlju, ali za koje se istovremeno vezuje život i djelo jednog od najznačajnijih i najuticajnijih američkih pisaca svih vremena Edgara Alana Poa. To su: Baltimor, Filadelfija i Njujork.

Baltimor, u kome je Po ukupno proveo otprilike pet godina i u kome je umro, predstavljao je prije građanskog rata pravi američki svijet u malom, jak trgovački centar sa velikom lukom i prometnim željezničkim prugama. Baltimor je bio i kolijevka jedne nove generacije pisaca poput osiromašenog pjesnika bajronovske tradicije Edvarda Kuta Pinknija (Edward Coote Pinkney) i Džona Pendltona Kenedija (John Pendleton Kennedy) koji će postati Poov prijatelj. Zanimljivo je istaći da je Po, nakon što je napustio Vest Point (West Point) proveo više godina u Filadelfiji (1838 – 1844) nego u bilo kom drugom gradu. Ovaj šestogodišnji period označila je Poova naglašena kreativna aktivnost kao i spokoj samog pisca. Filadelfija je predstavljala ovaploćenje progressa i napretka⁵² i kao takva podstakla Poa da stvori sopstveni identitet. Upravo u ovom periodu Po je izrastao u književnog kritičara, napisao svoju omiljenu priču „Ligeju” i neke od najboljih priča poput „Pada kuće Ušera” (“The Fall of the House of Usher”), razvio modernu detektivsku priču i objavio prvu zbirku priča. Međutim, u Filadelfiji nije bilo dovoljno posla pogotovo kada je riječ o uređivačkoj i izdavačkoj djelatnosti tako da je jedini način da nešto više zaradi i prehrani porodicu bio odlazak u Njujork 1844. godine. A Njujork je već tada vrvio od života, predstavljao lidera američkog preduzetništva, metropolu privlačnu za sve

⁵² Prvi javni park, državne škole, bolnica, Medicinski fakultet, klinika za siromašne, Pravni fakultet, Sjevernoamerička arktička ekspedicija, Udruženje za ukidanje ropstva, Kongres samo su neki od primjera koji pokazuju da je Filadelfija bila pravi vjesnik progressa, *The Everything Guide to Edgar Allan Poe*, pp 64 – 68.

umjetničke ukuse. Njujoršku literarnu scenu prve polovine XIX vijeka označilo je nastojanje da se pokrene ozbiljan književni časopis koji bi mogao biti takmac poznatim engleskim časopisima, ali isto tako i stvaranje pojedinih književnih „klubova“. Po je imao svoje mjesto u književnom životu Njujorka.

Časopis od ogromnog značaja bio je *Knickerbocker*, pokrenut januara 1833. od strane njujorškog ljekara Samjuela Lengtrija (Samuel Langtree) koji je uređivački dio posla povjerio Čarlsu Fenou Hofmanu (Charles Fenno Hoffman). Godinu dana kasnije, u aprilu mjesecu, Luis Gejlord Klark (Lewis Gaylord Clark) uz pomoć brata Vilisa Gejlorda (Willis Gaylord), već afirmisanog u svijetu filadelfijskog novinarstva, kupio je ovaj časopis. Pravi i originalan pečat časopisu dao je upravo Luis Gejlord Klark koji je u *Knickerbocker*-u vidio način da „osvoji“ Njujork i čitavu Ameriku. Iako se kancelarija časopisa nalazila u ulici Neso br. 139 (Nassau Street), Klark je zapravo radio u radnoj sobi svoje kuće, poznatom *Sanctum*-u. Klark je postao javna ličnost, čovjek koji je bio u žiži novinarskih i književnih dešavanja, autoritet čiji je uticaj daleko dosezao. On je i te kako znao da odabere način da se obračuna sa konkurencijom ističući da je *Knickerbocker* originalan američki časopis i da neće koristiti materijal objavljen za druge časopise, iako je nekoliko puta podlegao iskušenju, odnosno da će svojoj publici nuditi ono što je napisano ekskluzivno za *Knickerbocker*. Ovakvom politikom „natjerao“ je druge da preštapavaju tekstove iz njegovog časopisa, doduše potpuno besplatno, što je značilo da je bilo obezbijeđeno cirkulisanje kroz cijelu državu. Klark je u ovom časopisu vidio primjer stila i sofisticiranosti metropole, nešto što je njujorškoj gospodi odavno nedostajalo. S druge strane, pobrinuo se da časopis ima dobru prođu pa je dodao još jedan dio koji se odnosio na tračeve, glasine, skandale i koji je nazvao „Uređivačev kutak“ ("The Editor's Table"). Kada je riječ o religioznim i moralnim temama, onda je uređivačka politika *Knickerbocker*-a bila nepopustljiva. Uvijek je naglašavana nemoralnost francuskih pisaca, ponajprije Madam de Štal, Žorž Sand, Balzaka i Igoa. Tokom 30-tih godina časopis je sadržio značajan element „patriotskog naturalizma“, poput priča o moru. U narednoj deceniji *Knickerbocker* izražava i svoju „netrpeljivost“ i „odbojnost“ prema njemačkim djelima baš kao i prema transcendentalizmu Nove Engleske. Klark se godinama „obračunavao“ sa Emersonom neizostavljajući da istakne kako ovaj nije ni hrišćanin. Koliko god su sa prezirom gledali na

transcendentalizam Nove Engleske, toliko su srdačno prihvatili i one „civilizovane i poštovanja vrijedne” pisce iz ove oblasti poput Longfeloua, Louela i Vitijera koji nijesu potpali pod uticaj Emersonove filozofije.⁵³

Da je *Knickerbocker* sa svojim urednikom i piscima poput Henrija Kerija (Henry Cary) i Čarlsa Frederika Brigsa (Charles Frederick Briggs), koji su redovno opskrbljivali Klarka materijalom za objavljivanje, odigrao izuzetno važnu ulogu za Njujork, a i šire, neosporna je činjenica. Međutim, takođe stoji činjenica da je „tabor” grupe *Knickerbocker* vrlo brzo i veoma lako došao u sukob sa nekim drugim „taborima”. A takav jedan klub koji će takođe odigrati ozbiljnu ulogu na njujorškoj književnoj sceni bio je Tetractys Club.

U proljeće 1836. Evert Ogastus Dajkink (Evert Augustus Duyckinck), Vilijam Alfred Džouns (William Alfred Jones), Džededaja B. Old (Jedediah B. Auld) i Rasel Trivet (Russell Trevett) osnovali su klub, mada se sastancima katkad pridruživao i Dajkinkov mlađi brat Džordž. Ubrzo nakon osnivanja u klub je primljen i Kornilijas Metjuz (Cornelius Mathews). Dajkink, izuzetno edukovani džentlmen, pod utiscima boravka u Evropi izražavao je veću dozu tolerancije prema njemačkoj književnosti – hvalio je Herdera i Getea. On je smatrao da je njegova vizija da kultiviše ukus Amerikanaca, da djela od prave vrijednosti, djela genija treba da budu predstavljena „neprosvijecenoj” Americi. Zanimljivo je istaći da je i Dajkink na sebi svojstven način isticao neprihvatanje onoga što je bilo označeno kao romantičarska doktrina, pogotovo segment koji se odnosio na poimanje prirode ističući da priroda nije dovoljna, da su nam potrebni i ljudi i gradovi i da se moramo osloboditi samoće. Istovjetan stav Dajkink je imao i po pitanju romanse, napominjući da su imitacije Skota „dotrajale”. Treba napomenuti da se upravo za ovaj klub, prije svega za Metjuza, poznatijeg kao „Centurion” (“Centurion”), vezuje ideja o Mladoj Americi (Young America) koja je podrazumijevala potrebu Amerike za stvaranjem nezavisne, potpuno domaće i jedinstvene književnosti. Tako je Metjuz postao iskreni zagovornik književnog nacionalizma. Članovi Mlade Amerike tj. kluba Tetractys pokrenuli su svoj časopis *Arcturus* decembra 1840. godine. Časopis je izlazio do maja 1842. *Arcturus* je bio zamišljen da bude takmac *Knickerbocker*-u. U njemu su bili članci posvećeni umjetnosti, predavanjima, izložbama i aktuelnim dešavanjima. Oponašajući

⁵³ Perry Miller, *The Raven and the Whale – Poe, Melville, and the New York Literary Scene*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1997, pp 1 – 57.

Klarkov „Uređivačev kutak” Dajkink je sličnoj problematici namijenio onaj dio časopisa koji je nazvao „Članak o gradu” (“The City Article”). Edgar Alan Po je u *Arcturus*-u vidio najbolje uređeni časopis koji je ikada postojao u Americi. Činjenice govore da Po sigurno nije iznio ovakav stav da bi se dodvorio Dajkinku, svom dobročinitelju, sa kojim je jedno vrijeme sarađivao.

Dakle, postojala su dva velika, veoma značajna stjecišta obrazovanih ljudi, željnih književne slave, statusa i prestiža. Oba centra su imala svoju viziju američke književnosti, odnosno kojim putem ona treba da se razvija. Često, ta mišljenja nijesu se poklapala i dolazilo je do otvorenih „sukoba”, koji su katkad prelazili granicu dobrog ukusa. Taj otvoreni „rat” literata je trajao skoro deceniju, a jedan od događaja koji je definitivno doprinio raspirivanju vatre jeste objavljivanje Metjuzove *Šarene knjige* (*The Motley Book*, 1838.). Da Metjuz, član Mlade Amerike i Dajkinkov štićenik, nije objavio par eseja u *Knickerbocker*-u na početku svoje karijere, Klark se sigurno ne bi iznenadio njegovom „izdajom” bratstva ovog časopisa i odabirom drugog puta. Ako tome dodamo i činjenicu da Metjuz insistira na crti humora u pomenutoj knjizi, onda nas ne može iznenaditi Klarkov bijes s obzirom na to da su upravo vigovci insistirali da oni imaju „monopol” nad humorom u američkoj književnosti ovog perioda. Klark je otvoreno u *Knickerbocker*-u napadao „međusobne obožavaoce”, kako je nazivao pripadnike Mlade Amerike, ponajviše zbog očigledne pretjerane Dajkinkove podrške Metjuzu. Rat među literatima koji je zapravo počeo od sitnih ličnih razmirica, vremenom pretvorio se u izuzetno dubok, na trenutke nepremostiv, jaz između pripadnika dvije grupe, pogotovo kada su u pitanju bili stavovi o nacionalnoj književnosti, ali i socijalnim i političkim temama. Pogotovo četrdesete godine XIX vijeka označile su njujoršku književnu scenu konstantnim prepirkama, žučnim raspravama, omalovažavanjima, nerijetko bez ikakvog razloga. Akteri su manje više uvijek bili isti.

Pod pseudonimom⁵⁴ „Fulgura Frango” Brigs je javno ismijao Metjuza i njegovu borbu za uvođenje zakona o autorskim pravima. Brigsov prijatelj Klark

⁵⁴ Trend ovog perioda, koji je *Knickerbocker* podržavao, bio je da članci ne budu potpisani pravim imenom autora, već da se koriste pseudonimi. Očigledno se igralo na kartu tajnovitosti – ko je napisao članak koji vam se svidio? Tako je Skot bio „autor *Vejverlija*”, Dickens se pojavljivao kao „Boz”, Tekeri kao „Jelouplaš” (“Yellowplush”) i „Titmarš” (“Titmarsh”), Henri Keri je bio „Džon Voters” (“John Watters”), a Brigs „Hari Franko” (“Harry Franco”), *The Raven and the Whale: Poe, Melville and the New York Literary Scene*, pp 36 – 47.

zalagao se da se to pitanje razumno razriješi u vigovskom maniru, a ne kao neka indijanska koještarija kakvu može smisliti samo Kornilijas Metjuz. Istini na volju, još oktobra 1835. Klark je objavio članak o nacionalnom autorskom pravu, a potom i podržao "The American Copyright Club" koji su organizovali Brajant i Verplank (Verplanck). Dakle, činjenica je da se Klark, na sebi svojstven način bavio ovim problemom mnogo prije Metjuza, a sada se, zajedno sa svojim „bratstvom” prosto nije mogao suzdržati da ne napadne i izvrgne poruzi ono što su na umu imali članovi Mlade Amerike. Ako kažemo da je Klark napadao i neke druge bivše saradnike nećemo se puno iznenaditi. Ovoga puta u pitanju je bio južnjak Vilijam Gilmor Sims (William Gilmore Simms). Jedan od razloga njihovog udaljavanja zasigurno jeste Klarkovo udruživanje snaga sa Brigsom. Podaci govore da je Klark počeo da koristi Brigsa protiv Simsa, ali isto tako da se nije libio ni lično da iskaže svoj stav kao na primjer onda kada je za Simsovog *Karla Venera (Carl Werner)* rekao da je urađen po uzorima njemačke škole. U ovim riječima prepoznajemo veliku dozu ironije pogotovo ako se prisjetimo kakav je Klarkov stav bio o djelima njemačke književne tradicije. Nakon ovoga Sims se značajno približio Mladoj Americi.⁵⁵

S druge strane, Dajkink je u Brigsu prepoznao dovoljno veliki potencijal da je želio da ga „kultiviše” na svoju ruku ili makar odvoji od bratstva *Knickerbocker*-a. Ipak, od njihovog susreta na Stejten Ajlendu nije bilo ništa, jer je Brigs uveliko sanjao o svom časopisu. Istovremeno bio je na oprezu jer je Dajkink bio Simsov prijatelj.

Ni Edgara Alana Poa nije zaobišla „blagonaklonost” *Sanctum*-a. Decembarsko izdanje „Marginalija” ("Marginalia") sadržalo je Poovu ocjenu Simsa kao nadaleko najboljeg pisca u Americi. Ako ovome dodamo činjenicu da je Po na neki način već bio pod „okriljem” Dajkinka i Mlade Amerike⁵⁶ onda je to bilo sasvim

⁵⁵ Sims je smatrao da američka književnost mora biti američka, južnjačka književnost južnjačka i da Amerikanci moraju prezreti Englesku. Nacionalna književnost je od ključnog značaja za patriotizam. Ljudi koji dobijaju književnost iz druge zemlje trpe da ta zemlja njima upravlja, *The Raven and the Whale: Poe, Melville and the New York Literary Scene*, p. 106

⁵⁶ Povezanost sa Dajkinkovim kružokom otvorila je Edgaru Alanu Pou mogućnost da svoje radove objavljuje u časopisima *Democratic Review* i *American Review*, povoljnu ocjenu predavanja „Pjesnici i poezija Amerike” ("The Poets and Poetry of America"). Gotovo sve što je napisao u ovom periodu bilo je pod zaštitom kluba Tetractys. Mnogi kritičari smatraju da je Poa povezivanje sa Mladom Amerikom prilično koštalo njegove kritičke nezavisnosti i da se period od marta 1843. do kraja 1845. može smatrati periodom Poovog konačnog ostvarivanja autorskog identiteta, ali i „predaje” i „žrtvovanja” svog nezavisnog, kritičkog glasa da bi se unaprijedili ciljevi Mlade Amerike. Međutim, mora se naglasiti da Po nikada nije podržavao niti stao u odbranu djela samo zato što se ono bavi isključivo američkim temama.

dovoljno da na sebe navuče srdžbu bratstva *Knickerbocker*-a. Klark je imao razloga da sumnja da je autor članka potpisanog „L” i objavljenog u časopisu *New World* 1843. godine, bio upravo Po. U pitanju je kompromitujući članak u kome autor ističe da Klark ponajviše zaslužuje pažnju zato što je Vilisov brat dok njegov časopis karakteriše kao lijepo uobličen, ali bez duše. Veliko je pitanje da li je Po zaista napisao ovaj tekst. Ono što se može potvrditi jeste činjenica da je Po svojim člankom objavljenim u *Graham's* uvrijedio Tomasa Vorda (Thomas Ward), a samim tim i Klarka s obzirom na to da je Klark ovoga stavio pod svoju „zaštitu”. Uslijedile su sankcije, što će reći da je Po za Klarka postao, u ironičnom smislu, „g. POH” (“Mr. POH”) i česta meta uvreda koje predstavljaju, kako Peri Miler ističe, najniže grane učtivog novinarstva.⁵⁷ Ono što je Poa još više približilo Mladoj Americi bila je njegova lojalnost velikom cilju – nacionalnoj književnosti u pravom smislu riječi. Naravno, treba dodati i činjenicu da je za Dajkinka upravo Po, uprkos određenim osobinama koje su mu zamjerane, ipak bio otjelotvorenje dostojanstva umjetnika.⁵⁸

Nije teško zaključiti da nijesu svi dijelili ovakvo mišljenje. Klark je napravio jeftinu parodiju Poovog „Gavrana” u aprilskom broju *Knickerbocker*-a (1845). Hiram Fuller (Hiram Fuller), Klarkov saradnik i urednik *New York Mirror*-a, izazvan Poovim kritičkim osvrtom na Simsa uzvratio je punom mjerom nazivajući Poove stavove glupošću što je posebno kulminiralo u članku „Po – lemično” (“Poe – lemičal”), objavljenom 11. oktobra u *Weekly Mirror*-u.

Ono čime je Po u ovom periodu i te kako skrenuo pažnju kako čitalaca tako i kritike bilo je objavljivanje „Literata grada Njujorka” (“The Literati of New York City”). Kada je aprila 1846. godine zatražio da mu Dajkink ili Metjuz pošalju vlastite potpise u to doba poznatih pisaca poput Džonsa, Takermana i Henrija Kerija

Štaviše, ismijavao je trend da treba preferirati glupu knjigu samo zato što je u pitanju američka glupost. Po je osuđivao provincijalizam koji je često prepoznavao u književnosti nove republike. On je želio da kultiviše ukus čitalačke publike. Upravo iz tih razloga je i kritikovao „Vakundu” (“Wakondah”) jednog od najžustrijih zastupnika američkog književnog nacionalizma Kornilijasa Metjuza. Ipak, to što je Po makar na neki način kratko vrijeme bio blizak sa Mladom Amerikom dovelo je u opasnost njegovu sopstvenu „autonomiju” onda kada su pripadnici Dajkinkovog kružoka prihvatili njegove principe, kako Meredith Mekgil kaže, pozivajući se na njega kao idealizovanu figuru slobodnog mišljenja u okvirima njihovog diskursa. Izgleda da Po nije u tolikoj mjeri napustio svoje kritičke ideale koliko je izgubio kontrolu nad njima kada su „preneseni” u književni nacionalni idiom, Meredith L. McGill, “Poe, Literary Nationalism, and Authorial Identity” in Shawn Rosenheim and Stephen Rachman, *The American Face of Edgar Allan Poe*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1995, pp 271 – 304.

⁵⁷ *The Raven and the Whale: Poe, Melville and the New York literary scene*, pp 82 – 112.

⁵⁸ *Ibid*, p. 131

niko nije mogao ni da pretpostavi da će ih iskoristiti da bi uljepšao ovo izdanje. Da je u pitanju bila prava senzacija pokazuje podatak da je ovo izdanje ponovo štampano zajedno sa drugim izdanjem u junu. Po mnogima, Poove skice predstavljaju savjestan, ozbiljan i originalan prikaz njujorške književne scene. Usredsređivanje na književnost Njujorka zapravo se može shvatiti kao posmatranje cjelokupne književnosti Amerike. U prvom izdanju Po je dao korektan prikaz Klarkovog brata Vilisa i odao počast doktoru Fransisu (Dr. Francis), ali je vrlo smjelo, uz veliku dozu pretjerivanja, okarakterisao Brigsu naglašavajući da on nikada u životu nije sastavio tri rečenice zaredom pridržavajući se pravila engleske gramatike te da je potpuno neobrazovan. Neće nas iznenaditi ako kažemo da je nakon ovoga odmah uslijedio Klarkov odgovor – nazivajući Poa književnim snobom koji se usudio da iskaže toliko neistina o popularnom Hariju Franku čijem se stilu i Vošington Irving divio.⁵⁹ Koliko na njujorškoj književnoj sceni mnoge stvari nijesu bile stalne niti sigurne pokazuju ovakva i slična prepucavanja.

Zna se da je Brigs angažovao Poa kao saradnika uređivača časopisa *Broadway Journal* marta 1845. godine. Svega par mjeseci kasnije, u julu, Po je postao glavni urednik⁶⁰ ovog časopisa umjesto Brigsu. Kako je došlo do ove smjene bilo je i ostalo misterija. Činjenicu da Brigs nije olako prešao preko ovoga definitivno potkrepljuje podatak da je u svom djelu *Putovanja Toma Pepera* (*The Trippings of Tom Pepper*, 1846), popularnoj satiri dikensovskog manira, kreirao likove po mjeri nekih tadašnjih poznatih imena pa je tako g. Mirtl Pips (Myrtle Pipp) zapravo bio Sims, g. Vuliš (Woolish) Takerman, komični lik g. Feroušas (Ferocious) niko drugi do Metjuz, njegov prijatelj Tibings (Tibbings) je naravno Dajkink dok se iza imena Ostina Viksa (Austin Wicks), navodnog autora metafizičke romanse „Zamak Dantrivel” (“Castle of Duntriewell”) i psihološkog eseja koji se bavi problemom sjenki krije naravno Po.⁶¹

Nije teško zaključiti da je ovaj period bio označen kontroverzama. Jedna od njih, a tiče se Poa, započeta je jula 1846. kada je Po jednu od svojih skica posvetio

⁵⁹ *The Raven and the Whale: Poe, Melville and the New York Literary Scene*, p. 157

⁶⁰ 29. novembra Po je u časopisu *Broadway Journal* objavio „Muziku umjetnosti i muziku srca” (“Art – Music and Heart – Music”) autora Volta Vitmana.

⁶¹ *The Raven and the Whale: Poe, Melville and the New York Literary Scene*, p. 180

Tomasu Danu Englišu⁶² (Thomas Dunn English). Englišu se očigledno nije svidio sadržaj pomenute skice pa je, kako je inače nalagao aktuelni trend, dao svoj odgovor u *Evening Mirror*-u u kome Poa naziva nitkovom, taštom nezalicom i šarlatanom. Međutim, ni ovo izgleda nije bilo dovoljno pa je Engliš nastavio u sličnom maniru objavljujući serijal *1844; ili Moć U. S. (1844; or the Power of the S. F.)*. U pitanju je mračna priča o tajnoj organizaciji „Uplašeni soko” (“Startled Falcon”) koja je trebalo da utiče na izbore 1844. u korist demokrata. Sve ovo poprima drugačiju konotaciju ako u obzir uzmemo činjenicu da je u pitanju bila propaganda vigovaca kao i to da Engliš namjerno priču prekida nekoliko puta da bi se na krajnje satiričan način dotakao Poa predstavljajući ga u liku Marmadjuk Hamerheda (Marmaduke Hammerhead), autora pjesme „Crna vrana” (“Black Crow”) koji je od sedam dana u nedelji pijan pet i koji osim što šiba svoju ženu zapitkuje strance, saplićući jezikom, da li su čitali njegovu kritiku Longfeloua,⁶³ maliciozno aludirajući na ono što je poznato svim poznavateljima američke književnosti kao „rat” sa Longfelouom.

Koliko su zaraćene strane bile stvarno zaraćene pokazuje i sljedeći primjer. Rufus Vilmot Grizvold (Rufus Wilmot Griswold), Poov književni egzektork zahvaljujući kojem godinama je postojala iskrivljena slika o Pou, pišući djelo *Prozni pisci Amerike (The Prose Writers of America)* tražio je od značajnijih pisaca prikaze njihovih života i djela iz prve ruke. S obzirom na njegov blizak odnos sa Klarkom treba li napomenuti da su iz ovoga bili izuzeti pisci Mlade Amerike? Grizvold je bio gotovo siguran da će Mlada Amerika biti bijesna.⁶⁴

Ovakve i slične razmirice, prepucavanja i razračunavanja označile se jednu čitavu deceniju. Vladala je takva atmosfera na njujorškoj književnoj sceni da pripadnost jednoj književnoj grupi neminovno je značila odbacivanje i anatemisanje od strane druge. Međusobni napadi ponekada su bili bezazleni, a mnogo češće veoma

⁶² U julu 1846. Po je u svoje „Literati grada Njujorka” uvrstio Tomasa Dana Engliša i to ne zbog njegove poezije već zbog toga što je nekoliko mjeseci uređivao mjesečnik *The Artistidean*. Po optužuje Engliša za imitiranja, što smatra neoprostivim grijehom, pogotovo u pjesmi „Ezten” (“Azthene”). Potom, on pomenutom piscu ukazuje na neophodnost usavršavanja, jer nema ništa žalosnije od toga da čovjek bez opšteg obrazovanja pokušava da podučava druge ljude književnosti, direktno se dotičući Englišovog „neznanja” gramatike engleskog jezika. Na kraju Po ističe da ove primjedbe nije uputio iz zlobe. Naprotiv, Engliš je još uvijek mlad i može da napreduje, zahvaljujući svom talentu, ali i da niko neće o njemu misliti loše ako bi ga neko privatno podučavao, Edgar Allan Poe, “The Literati of New York City: Thomas Dunn English” in *Essays and Reviews*, New York, The Library of America, 1984, pp 1165 – 1167.

⁶³ *The Raven and the Whale: Poe, Melville and the New York literary scene*, p. 143

⁶⁴ *Ibid*, p. 183

oštri, satirični, katkad se poneko koristio i niskim udarcima, nerijetko bez realnog razloga. Ipak, ovo je bila realnost četrdesetih godina XIX stoljeća u metropoli zvanoj Njujork na čijoj je sceni originalan pečat ostavio Edgar Alan Po, čovjek toliko puta neshvaćen i osporavan od strane jednih, ali isto tako hvaljen i uzdizan od strane drugih. Ovome ide u prilog činjenica da uprkos Grizvoldovim maliciozno iskrivljenim činjenicama i krivotvorinama kult Edgara Alana Poa je jačao, pogotovo nakon njegove smrti, kako u Americi tako i u Evropi, posebno u Engleskoj i Francuskoj.

5. Američki romantizam u sjenci njemačke transcendentalne misli

Američki romantizam koji je označio prvu polovinu devetnaestog stoljeća (1810 – 1865) donio je velike novine. Nastao je pod značajnim uticajem evropskog romantizma, na prvom mjestu engleskog, ali i njemačke idealističke dijalektike, Imanuela Kanta i filozofa postkantovske transcendentalističke tradicije Fihtea, Šelunga i Hegela. Ovo je vrijeme antiracionalističke „revolucije“, doba kada je njutnovski racionalizam oštro napadan i osporavan baš kao i skepticizam Džona Loka⁶⁵.

Kantov kopernikanski preokret u epistemologiji jeste upravo ono iz čega se začelo doba romantizma. Podstaknut skepticizmom Dejvida Hjuma, Imanuel Kant je započeo posve nov sistem filozofskog promišljanja nudeći svojevrsnu sintezu empirizma i racionalizma. Kant je svoju originalnu filozofiju izložio na najbolji način u svojim kritikama: *Kritici čistog uma*, *Kritici praktičnog uma* i *Kritici moći rasuđivanja*. On je od empirizma prihvatio mišljenje da saznanje počinje iskustvom i da realni svijet postoji nezavisno od čovjeka i njegove svijesti. Kant se bavio i problemom antinomija ljudskog uma i zaključio da se jedna forma uma odnosi na prirodni (pojavni) svijet, a druga na noumenalni, natčulni svijet. Međutim, Kant se nije slagao sa stavom empirista da sva čovjekova znanja vode porijeklo samo iz iskustva. S druge strane, od racionalizma Kant je prihvatio značaj uloge razuma, ali je isto tako zamjerao racionalistima to što se nijesu bavili problemom saznanja *a priori* pa stoga kaže: „transcendentalna filozofija izlaže samo naročite radnje i naročita pravila *čistoga* mišljenja, to jest onoga mišljenja kojim se predmeti saznaju potpuno *a priori*.”⁶⁶ Dakle, za razliku od shvatanja empirizma i racionalizma, koje smatra nekritičkim dogmama, on nudi drugačiji stav, takozvani „kopernikanski preokret” u filozofiji – razum treba da

⁶⁵ Gligorije Zaječaranović i Vitimir Stevanović, *Filozofija*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1981, str. 150. – 156.

⁶⁶ Imanuel Kant, *Zasnivanje metafizike morala*, Beograd, Dereta, 2008, str. 11.

sazna nešto o predmetima prije svakog mogućeg iskustva apriorno⁶⁷. Naše saznanje, ističe Kant, počinje sa čulima, ali se ono preko razuma izdiže do uma⁶⁸.

„Ideji korespondencije između subjekta tj. koncepcije slaganja između poretka ideja i poretka stvari, po kojoj moć saznanja nalazi svoj zakon u njoj spoljašnjem predmetu, a ne sebi samoj, Kant suprotstavlja koncepciju po kojoj saznajna moć u sebi samoj, dakle nezavisno od predmeta saznanja, pronalazi svoje zakone po kojima se ravnaju predmeti saznanja [...] Ti zakoni ne proističu ni iz fenomenalnog niti noumenalnog sveta, već su to čisti principi razumske apriorne sinteze čistog transcendentalnog subjekta, zahvaljujući kojima se objekt potčinjava subjektu.”⁶⁹

Kao apriorne forme čulnog saznanja on pominje prostor i vrijeme. Međutim, kako su apriorne forme razuma prije svega logičke kategorije, funkcija saznanja je svedena na subjektivnost što znači da je saznanje *transcendentalno*. Za Imanuela Kanta transcendentalno je svako saznanje koje se ne bavi predmetima već našim saznanjima o predmetima, naravno, ako je ono moguće *a priori*. Upravo zbog ovoga je Kantovo istraživanje saznanja i njegovih granica označeno kao transcendentalna filozofija⁷⁰. Kao esencijalne karakteristike Kantove kritičke filozofije treba istaći: apriorizam, transcendentalizam i agnosticizam⁷¹. Ono u čemu takođe prepoznajemo Kantovu istorijsku zaslugu jeste činjenica da se Kant borio za oslobađanje morala od religije (*Kritika praktičkog uma*). Naime, on je smatrao da je nemoguće bilo kakvo poimanje morala utemeljeno na vjerskoj, hedonističkoj ili utilitarnoj osnovi, tako da je svoju etičku teoriju bazirao upravo na kritici utilitarizma i hedonizma. U svojoj trećoj kritici, *Kritici rasudne moći*, Kant se bavio problemom odnosa prirodne nužnosti i ljudske

⁶⁷ *A priori* za Kanta je ono saznanje koje je prije i nezavisno od iskustva.

⁶⁸ U *Kritici čistog uma* Kant pravi razliku između razuma i uma, odnosno ističe da se za razum vezuje moguće iskustvo, a za um jedinstvo i totalitet. Zanimljivo je istaći da je ovu razliku između razumskog i umskog saznanja prihvatio i još više produbio Georg Vilhelm Fridrih Hegel.

⁶⁹ Slobodan Divjak, „Predgovor” u Slobodan Divjak i Ivan Milenković (ur), *Moderno čitanje Kanta*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2005, str. 9.

⁷⁰ S obzirom na to da je Kant bio svjestan konsekvenci subjektivisanja prostora i vremena, on je ovim kategorijama davao „transcendentalni idealitet” (prostor i vrijeme kao pretpostavke svakog opažanja dati su u samom subjektu) i „empirijski realitet” (prostor i vrijeme važe za sve predmete opažanja). *Filozofija*, str. 182.

⁷¹ Kant ističe: „... izvan nas ima tjelesa, tj. stvari koje mi, premda nama posve nepoznate po onome, što su same o sebi, poznajemo po predodžbama, koje nam pribavlja njihov utjecaj na našu osjetljivost i kojima dajemo naziv tijela ...”, Imanuel Kant, *Dvije rasprave*, Zagreb, Matica hrvatska, 1953, str. 43. – 44. u *Filozofija*, str. 63. Međutim, ono što čovjek saznanje to je pojavna stvar, a ne stvar po sebi. Upravo u ovome se sastoji Kantov agnosticizam, odnosno priznavanje postojanja predmeta nezavisno od subjekta („stidljivi materijalizam”).

slobode. U ovoj kritici Kant ističe da se sjedinjavanje nužnosti i slobode dešava upravo u stvaranju umjetničkog djela. On kaže da umjetnik stvara slobodno prema sopstvenim pravilima, ali da djeluje nužno, kao i priroda.

Postkantovski transcendentalni idealisti (Johan Gotlib Fihte, Fridrih Vilhelm Jozef Šeling i Georg Vilhelm Fridrih Hegel) *Kritiku čistog razuma* nijesu smatrali isuviše inspirativnom jer se u njoj i dalje mogao prepoznati uticaj Njutna, a idealisti nijesu bili zainteresovani ni za Njutna ni za matematičko – deskriptivnu nauku⁷². Čak i onda kada su nova otkrića uticala na njihovo filozofiranje, uglavnom su služila za stvaranje njihovih teorija o dijalektičkim principima na osnovu kojih su, kako Kolridž u *Teoriji života (Theory of Life)* kaže, mogli stvoriti univerzum. Međutim, Kantova druga i treća kritika omogućile su filozofima romantičarskog idealizma⁷³ nova metafizička istraživanja u domenu etike, estetike i teorija istorije.

Kant je putem filozofije transcendentalnog idealizma došao do određenih esencijalnih elemenata dijalektike, i to negativne dijalektike, koju je nešto kasnije, prevladao Fihte. Upravo je Fihte formulisao dijalektiku u obliku teza – antiteza – sinteza. U njegovoj subjektivno – idealističkoj filozofiji veoma značajan momenat predstavlja shvatanje svijesti ili Ja, kao apsolutne svijesti koja je stvaralačka, ali da bi ovo Ja egzistiralo ono mora imati svoju protivtežu Ne-ja kao njegov proizvod. Šeling je dalje razradio idealističku dijalektiku i to kao objektivnu. Njegova filozofija je nazvana filozofijom identiteta. Valja napomenuti da je Šelingova dijalektika apstraktna idealistička, odnosno da je tek Hegel uspio u potpunosti da razvije idealističku dijalektiku u okviru svog apsolutnog idealizma. U svakom slučaju takođe treba istaći da je Kantova treća kritika imala uticaja na Šelunga tako da je za njega čovjek prije svega umjetnik koji nas svojom kreativnom imaginacijom dovodi do shvatanja da je sva

⁷² Peter Thorslev, "German Romantic Idealism" in Stuart Curran (ed) *The Cambridge Companion to British Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 78

⁷³ Neki kritičari ističu da se termin „idealizam” može shvatiti u pogrešnom smislu i dovesti u vezu sa Platonovom statičnom oblasti transcendentnih nepromjenljivih formi ili ideja. Platon, osnivač objektivnog idealizma, smatrao je da su ideje objektivne i nezavisne od čovjeka i njegovog mišljenja. Platon je polazio od ontološkog stava da je jedina prava realnost svijet ideja, dok je spoljašnji svijet odraz ideja, prividan, a ne pravi svijet. Svoje učenje o idejama razvio je u *Gozbi*, a potom u dijalogu *Parmenid* dopunio je svoje stavove rekavši da postoji hijerarhijski poredak ideja na čijem vrhu se nalazi ideja dobra kao stvoritelj svega što postoji. Ovaj stav predstavlja jednu od teškoća u Platonovoj teoriji ideja – kako se onda javlja zlo? Kada je riječ o pomenutom terminu „idealizam” izgleda da ga najbliže određuje Kolridžov termin korišćen u djelu *Književna biografija (Biographia Literaria)* – "Dynamic Philosophy" („dinamična filozofija”) jer za pomenute romantičarske filozofe veliki ideali ne nalaze se u nekoj apstraktnoj oblasti transcendentnog bivstvovanja već su imanentni u progresu uma pojedinca, ali i istoriji čovječanstva.

priroda kao i svi ljudski artifakti zapravo proizvod iste kreativne volje, duše svijeta. Kod Hegela konačno imamo veliku sintezu romantičarske filozofije. Hegel smatra da stvarnost⁷⁴ zapravo predstavlja dijalektički proces i ostvarenje uma⁷⁵ kroz dijalektički samorazvitak duha. Kod Hegela nema ničeg što je statično, već se uvijek razvija od nižeg ka višem i taj razvoj se uvijek odvija kroz suprotnosti. On smatra da: "[m]oralna i stvaralačka volja postaju jedno: apsolutni, svjetski duh, za koji koristi naziv razum – a koji nema ničeg zajedničkog sa 'razumom' filozofije iz doba *prosvjetiteljstva*, 'pukim analitičkim razumijevanjem', kako ga pojednostavljeno Kolridž imenuje."⁷⁶ (prim. Svi prevodi S. Simović ukoliko nije drugačije naznačeno)

I sljedeća generacija velikih njemačkih *Romantiker* umova bila je na ovaj ili onaj način pod uticajem druge i treće Kantove kritike, odnosno reagovala kako na Kanta tako i na pripadnike postkantovske filozofske tradicije. Recimo, Šiler u svom konceptu „divne duše” ("Beautiful Soul") stvara neku vrstu spoja moralizma druge kritike i estetizma treće, dok je na Getea i te kako uticao koncept organske forme predložen u *Kritici moći rasuđivanja*. S druge strane, Novalis razvija teoriju prirode koja ima dosta zajedničkog sa ranim Šelingom. Helderlin nagovještava organsku i estetičku filozofiju prirode i na takav način značajno utiče na Hegela. Filozofija Fridriha Šlegela u velikoj mjeri je zasnovana na Kantovim antinomijama. U svakom slučaju može se reći da je klasična njemačka filozofija odigrala izuzetno važnu ulogu u daljem razvoju filozofske misli i značajno je uticala na drugačije shvatanje svijeta i čovjekovog mjesta u njemu. Uticaj idealističke filozofije vrlo brzo je prešao granice Njemačke, gdje su se te ideje javile i razvile, pa se shodno tome može prepoznati u teorijskoj misli mnogih drugih zemalja.

⁷⁴ Hegel postavlja sebi zadatak da se stvarnost shvati pomoću znanja i da se prevaziđe otuđenost objekta od subjekta. Na takav način bi se došlo do stanja apsolutnog znanja pa je otuda i Hegelov sistem određen kao „apsolutni idealizam”. Njemačka filozofija je u Hegelu dostigla vrhunac razvoja idealističke filozofije koja čini mogućim shvatanje protivrječne suštine pojava i stvarnosti, što se posebno manifestuje u njegovoj filozofiji istorije u kojoj se istorijske pojave tretiraju kao stupnjevi razvoja apsolutne ideje. Inače, Hegel istorijsko zbivanje predstavlja kao stalni sukob između nužnosti i slobode. On smatra da se društvena zbivanja i istorija ne mogu objasniti bez razjašnjenja odnosa svrhovitosti i nužnosti.

⁷⁵ Kod Hegela razlika između razuma i uma bazira se na mišljenju da razumom nije moguće pojmiti promjenu i totalitet, odnosno da um može da shvati protivrječnosti koje koristi kao primarni princip za objašnjavanje procesa i kretanja.

⁷⁶ "The moral and the creative will become one: the Absolute, the World Spirit, for which, he appropriates the name of Reason – having nothing whatever to do with the 'reason' of *Enlightenment philosophy*, the 'mere analytical understanding', as Coleridge also so dismissively names it", "German Romantic Idealism", p. 79

Kada je riječ o engleskim romantičarima onda se može reći da su Kolridž, Dekvinsi (DeQuincey) i Karlajl (Carlyle) bili pod uticajem Imanuela Kanta i postkantovaca. Zanimljivo je primijetiti da Kolridž otvoreno naznačava svoj „dug” prema Kantu što nije slučaj sa njegovim "dugom" prema Šelingu, a koji je u određenim segmentima očigledan. Međutim, kako E. D. Hirsč navodi, očigledne su i dodirne tačke između Šeliga (*Ideen zu einer Philosophie der Natur*, 1797) i Vordsvorta, pogotovo ako na umu imamo period objavljivanja kompletnog *Preludija* (*Prelude*, 1805). Hirsč ističe da Šeling i Vordsvort dijele filozofiju „međusobnog uključivanja”, to jest Ja i Ne-ja fihteovske opozicije postaju paralelni izrazi istog svjetskog duha. Međutim, pojedini kritičari (M. H. Abrams) povlače paralelu između Vordsvortovog *Preludija* i Hegelove *Fenomenologije*,⁷⁷ uočivši da oba djela predstavljaju organski i evolutivni pogled na sam put ljudskog duha. Pol de Man u „Retorici temporalnosti” ističe da su Vordsvort i Kolridž bili krivi za ontološku „lošu vjeru” u okviru svog transcendentnog idealizma.

Za prvu generaciju engleskih romantičara – Vordsvorta, Kolridža, Saudija (Southey) vezuje se viđenje čovjeka u konkretnoj stvarnosti istorije. Ovo doba sigurno nije iznjedrilo osjećaj za istoriju, ali jeste istorizam. Poznato romantičarsko organsko viđenje istorije se i te kako vezuje za dva imena – Johana Gotfrida Herdera (Johann Gottfried Herder) i Edmunda Berka (Edmund Burke) koji nijesu pripadali periodu njemačkog idealizma. Obojica su napadali „apstrakcije” doba prosvjetiteljstva, dok su sa druge strane obojica gajili: „poštovanje prema nacionalnim kulturama i institucijama kao nesvjesnim i organskim izrazima ljudske 'duše'.”⁷⁸ U svakom slučaju može se istaći da je romantičarska ideologija u svojoj biti prije svega konkretna, iskustvena i nacionalna. Međutim, pripadnici druge generacije engleskih romantičara – Bajron (Byron), Šeli (Shelley) i Kits (Keats), odbacili su romantičarsku ideologiju i ustaljenu organsko – istorijsko – idealističku tradiciju misli.⁷⁹

S druge strane, Hegel i Šeling ponudili su prve teorije u periodu romantizma u kome su vidjeli formu modernizma, odnosno u tom modernizmu: „rezultat zamjene

⁷⁷“German Romantic Idealism“, p. 82

⁷⁸ "a reverence for national cultures and institutions as unconscious and organic expressions of a people's 'soul' ", *Ibid*, p. 88

⁷⁹ Dakle, veliki engleski pobornici idealističke tradicije su Vordsvort, Kolridž i Blejk (Blake) kao i Karlajl koji ju je prenio do viktorijskog doba.

klasičnog i paganskog hrišćanskom kulturom.”⁸⁰ Romantizam donosi raznovrsnost, heterogenost, „smirenost” starih Grka je nestala zauvijek. Ovaj pravac podrazumijeva vrlo često i opozicije – dualizam svjetlosti i tame, dobra i zla, vrline i grijeha, duše i tijela.

II

S obzirom na to da se književno – teorijska problematika romantizma najpotpunije ostvarila u domenu njemačke romantike ne može nas iznenaditi činjenica da mnogi kritičari smatraju da su: „uopštavanja i klasifikacije izvršene na tom materijalu u predsudnom broju slučajeva od normativnog značaja za književnu doktrinu romantizma uopšte.”⁸¹ Valja napomenuti da su romantičari i te kako bili svjesni tragova prošlosti i velikih umova koji su označili prethodna stoljeća. Shodno tome Fridrih Šlegel je dao svoje viđenje romantičarske poezije:

„Danteova proročka poema jeste jedini sistem transcendentalne poezije, još uvek najviši u svojoj vrsti. Šekspirov univerzalitet pravo je središte romantične umetnosti. Geteova čisto poetična poezija najsavršenija je poezija poezije. To je veliki trozvuk moderne poezije, najunutarniji i nasvetiji krug.”⁸²

Iako je očigledno da navedena Šlegelova definicija romantizma ne donosi novinu, već ponajprije predstavlja sintezu već postojećih stavova, Šlegel će ipak ponuditi jedno od najznačajnijih viđenja romantizma i romantičarske poezije:

„Romantična poezija je progresivna univerzalna poezija. Njena svrha nije samo u tome da ponovo ujedini sve razdvojene rodove poezije i da dovede u vezu poeziju sa filosofijom i retorikom. Ona hoće i treba da pomeša, a čas da stopi poeziju sa prozom, tvoračku snagu sa kritikom, umetničku poeziju sa prirodnom poezijom; da poeziju učini živom i društvenom, a život i društvo poetičnim, i da forme umetnosti ispuni i

⁸⁰ "the result of the displacement of classical and pagan by Christian culture", David Simpson, "Romanticism, criticism and theory" in *The Cambridge Companion to British Romanticism*, p. 9

⁸¹ Zoran Gluščević, *Romantizam*, Cetinje, Obod, 1967, str. 8.

⁸² *Ibid*, str. 8.

zasiti materijalom pogodnim za obrazovanje svake vrste, oživljujući ga treperenjem humora.“⁸³

Drugi brat, August Vilhelm Šlegel, isticao je naklonjenost romantizma ka emotivnom i nedokučivom. Dakle, nasuprot elementu realnog kod Fridriha Šlegela, August Vilhelm upućuje na posve nove horizonte imaginacije i čežnje. U „Predavanjima iz dramaturgije” on ističe da je poezija Starih bila poezija posjedovanja, dok je romantičarska poezija zapravo poezija čežnje i dok prva čvrsto stoji na tlu sadašnjosti, druga je između uspomena i slutnji.

„Grčki ideal čoveka bio je potpuna usaglašenost i ravnomernost svih snaga, prirodna harmonija. Na suprot tome, Moderni su došli do saznanja o unutrašnjem podvajanju, tako da taj ideal nije više moguć; zato je težnja njihove poezije da se ova dva sveta, između kojih se osećamo podeljeni, umni i čulni, međusobno pomire i nerazdvojivo spoje. Čulni utisci treba tajanstvenim povezivanjem sa višim osećanjima takoreći da se posvete, a duh – na protiv – hoće svoje slutnje ili saznavanje beskonačnog da prikaže simbolično pomoću čulnih pojava.”⁸⁴

U „Istoriji romantične literature” August Vilhelm Šlegel ističe da je poezija tumač čovjekove duše, ogledalo istorije i odsjaj prirode te da u poeziji vidi neku vrstu zajedničkog središta svih umjetnosti u koje se one vraćaju i iz kojeg nanovo izlaze. U njoj je najjasnije izražena svijest o stremljenju svih umjetnosti, odnosno on poeziju shvata kao neku vrstu medijuma u kojem se sve umjetnosti mogu pretapati jedna u drugu.

„Svakako da se prava poezija uvek rađa iz dubine duše: jedino ukoliko želi da se prenese i da se spoljnom formom prikaže, ona se uslovno priključuje već postojećem modelu, koji se već razvio u drugim pesmama ili, u najmanju ruku, u drugim mitologijama i jezicima.”⁸⁵

August Vilhelm Šlegel definiše romantizam kao dinamičan entitet, vječit i nezaustavljiv. Za razliku od klasicizma i insistiranja na razumu i utilitarizmu, Šlegel polazi od posve drugačijih postulata – on ističe slobodu imaginacije kao polazni element stvaranja.

⁸³ *Romantizam*, str. 9.

⁸⁴ August Vilhelm Šlegel, „Predavanja iz dramaturgije” u *Ibid*, str. 84.

⁸⁵ August Vilhelm Šlegel, „Istorija romantične literature” u *Ibid*, str. 87.

Za Žana Paula Rihtera poezija je konstantan stvaralački proces u kome se granice lijepog primiču beskonačnom dok je romantično: „lepo bez ograničenja ili beskrajno lepo, kao što postoji i uzvišeno... [talasasto] odjekivanje strune ili zvona, gde talasi tonu i nestaju u sve većoj daljini i na kraju se gube u nama samima – i mada je spolja već mirno i tiho – u nama se još čuju.”⁸⁶

Na ovakav način istaknuta je fluidnost poetskog stvaranja kako na apstraktan tako i na konkretan način. Sa sličnog aspekta mogu se prokomentarisati i Novalisovi stavovi o onome što on naziva „romantizovanje”. Novalis⁸⁷ u „Literaturi” kaže:

„svet mora biti romantizovan. Tako će se opet pronaći prvobitan smisao. Romantizovanje nije ništa drugo do kvalitativno potenciranje. U toj operaciji se nisko Ja identifikuje sa boljim Ja. [...] Ova operacija je još sasvim nepoznata. Na taj način što prostome pridajem uzvišen smisao, običnome tajanstven izgled, poznatome dostojanstvo nepoznatoga, konačnome beskonačan privid, ja ga romantizujem.”⁸⁸

Za Fridriha Šlegela srž romantičarskog viđenja poezije nalazi se u činjenici da poezija vječno može samo da postaje, a nikada ne može da bude završena. Dakle, pojam dinamičnosti ovdje se povezuje sa terminima specifičnim za romantičarsku terminologiju – beskraj i sloboda. Iz tog pojma beskrajnog, kao najvažnije odrednice poezije, stvara se pojam njene slobode. Na ovakav način Šlegel je pojam beskonačnosti i poezije kao procesa vječnog stvaranja stavio u istu ravan.

Takođe treba napomenuti i takozvanu romantičarsku teoriju fragmenta u kojoj se na specifičan način ostvaruje dijalektički odnos prema završenom djelu. Po Fridrihu Šlegelu fragment može biti izdvojen od cijelog univerzuma koji ga okružava, savršen u sebi samom. U svakom slučaju to konačno u beskonačnom je jedino ostvarivo ako na umu imamo romantičarski koncept o beskrajnosti stvaranja. I kod engleskih romantičara, recimo Persi Biše Šelija, imamo definiciju poezije kao nečeg nezaustavljivog.

Romantičarska poetika predstavlja vrlo karakterističan spoj pojedinačnog i opšteg, konačnog i beskonačnog, individualnog i univerzalnog. Stremljenje ka

⁸⁶ Žan Paul Rihter, „Bitnosti romantične poezije, različitosti između južne i severne“, u *Romantizam*, str. 88. – 89.

⁸⁷ Friedrich von Hardenberg se smatrao, baš kao i Edgar Alan Po, glavnim uzorom poezije simbolizma i ekspresionizma.

⁸⁸ Novalis, „XII fragment” u *Romantizam*, str. 77.

beskonačnom i beskrajnom oduvijek je predstavljalo prepoznatljivu temu romantičarske poezije. Problemom beskonačnog bavio se i Fihte koji je istakao da to „beskonačno” prvenstveno pripada našem biću, a potom mu suprotstavlja drugi termin, „ograničeno”, kao nužan element. Dakle, Fihte beskrajno poima samo kao potrebu da se ograniči, on insistira na „samoograničenju”. Po Šelingovoj estetičkoj formulaciji ljepota predstavlja „konačno prikazivanje beskonačnog.”⁸⁹

Za Augusta Vilhelma Šlegela lijepo je simbolični prikaz beskonačnog. Za romantičarsko viđenje svijeta od izuzetnog je značaja shvatanje muzike, to jest odnos između muzike i svijeta, muzike i stvaranja. August Wilhelm Šlegel je muziku smatrao jednim od tri elementa, pored poezije i plesa, koji čine zajedničko „praishodište“ svake umjetničke aktivnosti. Kolridž po ovom pitanju ima vrlo zanimljiv stav:

„Uživanje u bogatstvu i umilnosti zvuka, čak i do pogrešne preteranosti, ako u tome ima očevodne originalnosti, a nije rezultat lakog mehaničkog podražavanja, ja smatram kao veoma povoljno obećanje u sastavima mladog čoveka. Ko u sebi nema muzike nikad odista ne može biti pravi pesnik. [...] Ali, osećanje muzičke naslade sa sposobnošću da se ona proizvede, dar je uobrazilje; i to zajedno sa sposobnošću svođenja mnoštva na jedinstvo efekata i variranje jednog niza misli na jednu preovlađujuću misao ili osećanja, može se negovati i poboljšati, ali se nikad ne može naučiti. U tom smislu Poeta naccitur non fit.”⁹⁰

Odnos između „pojedinca” i „beskraja” podrazumijeva reflektovanje u odnos „konačnog” i „beskonačnog”, Subjekta i Svemira. Otuda i preokupiranost mnogih romantičara svemirom, univerzumom,⁹¹ razloženim na svoje činioce. U mnogim formulacijama romantičara pojam svemira gubi matematičko – egzaktne osobnosti Herderovog kosmogonizma. Naprotiv, formira se kao stvar subjektive percepcije.

Za doba romantizma vezuje se odnos individue i socijalnog miljea, odnosno ličnost – život.

„Romantika označava društvenu negaciju, još šire negaciju života, a izlaz iz pomenute negacije društva i života predstavlja sama ličnost. Poražena ličnost se povlači u sebe, upravo u onaj prozračni prostor uobrazilje gde

⁸⁹ *Romantizam*, str. 16.

⁹⁰ Semjuel Tejlor Kolridž, „Pesnička snaga” u *Ibid*, str. 145.

⁹¹ Vidi: Edgar Alan Po, *Eureka*.

može da stane sve što ne postoji, koji je spreman da primi i smesti sav psihološki potencijal poraženog romantičarskog mladenca."⁹²

Vrlo često romantičar ne uspijeva da „pronađe” svoje mjesto u društvu, koje mu po zaslugi pripada, jer ga u tome nerijetko sputava njegova neukalupljena ličnost.⁹³ Na margini stvarnosti života i društva on pronalazi rasterećenje u svojoj uobrazilji. Zoran Gluščević ističe da je „romantičar [...] svu tu subjektivnu iluziju svoje svemoći preneo na kreativno i imaginativno područje svoje pesničke ličnosti, izjednačivši u krajnjoj liniji pojam tvoraštva, pesništva i pesnika sa svim tim iluzionističkim moćima svoje prignječene i revoltirane ličnosti."⁹⁴

Tako je, recimo, za Novalisa pravi pjesnik sveznajući, odnosno on je stvarni svijet u malome, uvijek istinit. Za Vordstvolta poezija je prva i posljednja od sveg saznanja. Blejk je u imaginaciji vidio potentnu, nepresušnu stvaralačku moć.

„Ovaj svet imaginacije je beskonačan i večan, dok je svet stvorenja ili rastinja konačan i vremenit... Sve stvari u svojim večnim oblicima uključene su u božansko telo Spasitelja, pravu lozu večnosti, u ljudsku imaginaciju.[...] čovek je sve Imaginacija. Bog je čovek i egzistira u nama i mi u njemu. [...] Imaginacija ili ljudsko Večno Telo u Svakom Čoveku... Imaginacija je Božansko Telo u Svakom Čoveku."⁹⁵

Persi Biše Šeli kaže da pjesništvo predstavlja svojevrstan izraz „stvaralačke mašte” i da u njemu do izražaja dolazi uobličavanje jezika, na prvom mjestu metričkog jezika. Inače, taj pjesnički jezik je uvijek podrazumijevao ujednačeno i skladno ponavljanje zvuka jer, u suprotnom, ne bi se moglo govoriti o pjesništvu. Po Šeliju pjesništvo ojačava duhovnu moć, a njega uvijek prati zadovoljstvo.

„Svi duhovi na koje ono silazi otvaraju se da bi primili mudrost koja je pomešana s uživanjem u njemu. [...] Ono deluje na božanski i neshvatljiv način, preko i iznad svesti; i ostavljeno je budućim pokolenjima da razmatraju i procenjuju taj silni uzrok i dejstvo u punoj snazi i sjaju njihovog jedinstva. [...] Poezija je zaista nešto božansko. Ona je istovremeno i središte i opseg znanja; ona je ono što obuhvata svu nauku, i ono čemu sva nauka mora da se obraća. Ona je u isto vreme koren i

⁹² *Romantizam*, str. 37.

⁹³ Uporedi: Edgar Alan Po, život i djelo.

⁹⁴ *Romantizam*, str. 38.

⁹⁵ *Ibid*, str. 39 – 40.

cvet svih ostalih sistema mišljenja; ona je ono iz čega sve proističe, i ono što uobličava sve [...] Ona je potpuno i savršeno lice i behar svega [...] Poezija nije kao umovanje, moć koja se napreže prema odluci volje. Čovek ne može da kaže: 'Hoću da pišem pesme.' To ne može da kaže ni najveći pesnik; jer duh, kad stvara, liči na ugljevlje koje se gasi, a koje neki nevidljivi uticaj, kao nestalan vetar, raspiruje do prolaznog sjaja. [...] Poezija preobraća sve u ljupkost, ona uzdiže lepotu onoga što je najlepše, i daje lepotu onome što je najunakaženije.”⁹⁶

Šeli je u svojoj „Odrani poezije” istakao da je imaginacija od esencijalnog značaja za pjesničku kreaciju. On u ovom književno – teorijskom djelu, koje u mnogim segmentima ima dodirnih tačaka sa istoimenim djelom elizabetanca Filipa Sidnija (Philip Sidney, *The Defence of Poesie*, 1595), ističe razliku između razuma, koji razmatra i zasebno posmatra stvari, odnosno suštinski predstavlja nabranje znanih veličina, i mašte, koja od tih znanih stvari pravi nova sjedinjenja i procjenjuje sličnosti, a ne razlike između tih stvari te je: „razum prema mašti kao oruđe prema radniku, kao telo prema duhu, kao senka prema stvari.”⁹⁷ Šeli je takođe mišljenja da pjesnik zahvaljujući svojoj izvanrednoj imaginaciji otkriva i poima ono idealno, nedokučivo, beskonačno. Za njega prosto ne postoje nikakve promjenljive kategorije vremena, mjesta i broja. Naprotiv, od suštinskog značaja su trajne zakonitosti i vječite istine pa zbog toga kaže: „Pesma je prava slika života izraženog u njegovoj večnoj istini [...] Pesma je stvaranje radnji prema nepromenljivim oblicima ljudske prirode kakvi postoje u Tvorčevom umu.”⁹⁸ Za njega je pjesnik, između ostalog, tvorac zakona, osnivač civilizovanog društva i učitelj, zakonodavac i prorok, on je dio vječnog, to jest pjesnici su: „žreci neshvaćenog nadahnuća [...], nepriznati zakonodavci sveta.”⁹⁹

Za Semjuela Tejlora Kolridža imaginacija predstavlja vrelo svestremenog stvaranja: „Iskonsku prvobitnu kreaciju smatram za živu Silu i prvobitni pokretač celokupne ljudske Percepcije, a ja sam i egzistiram kao ponavljanje u ograničenom duhu (umu) večnog akta kreacije u beskonačnosti.”¹⁰⁰

⁹⁶ Persi Biše Šeli, „Odrana poezije” u Borivoje Nedić (ur), *O poeziji: izbor engleskih eseja*, Beograd, Prosveta, 1956, str. 116. – 136.

⁹⁷ „Odrana poezije”, str. 109.

⁹⁸ *Ibid*, str. 115.

⁹⁹ *Ibid*, str. 139.

¹⁰⁰ *Romantizam*, str. 40.

Međutim, za Šelija imaginacija poprima i druge dimenzije. On smatra da je uobrazilja veliko oruđe moralnog dobra dok u pjesništvu prepoznaje snagu koja ojačava duhovnu moć, a koja je inače organ čovjekove moralne prirode, onako kako fizička aktivnost osnažuje udove. Romantičari su bili skloni izjednačavanju imaginacije, to jest umjetničke kreacije sa vrhovnim sazajnim procesima. Zbog toga često se ističe da su romantičari zapravo izvršili „racionalizaciju” kreativnog čina čiji je cilj da se obuzda haotičnost i da se kroz destrukciju starih oblika pronadu neki novi. Ti racionalni elementi i racionalni principi su bili prilično intenzivni što se reflektuje u romantičarskom učenju o polaritetu i harmoniji suprotnosti. Dakle, iako se stvara kaos i propadanje uvijek postoji nešto što će da balansira i ostvari tu „harmoniju” suprotnosti. Iako se veliča san i bjekstvo od stvarnosti, utočište od svakodnevice, ipak se u finalnom obliku ostvaruje entitet sačinjen od jave i sna.¹⁰¹

Tako, recimo diskutujući o stvaralačkom postupku Kolridž inkorporira racionalno u okvir imaginacije.

„Pesnik, opisan u idealnom savršenstvu unosi u delovanje celokupnu ljudsku dušu, sa podređivanjem njenih moći jednih drugima, prema njihovoj relativnoj vrednosti i dostojanstvu.[...] Ova snaga, prvi put pokrenuta u dejstvo voljom i umom, i zadržana pod njihovim neumoljivim, premda blagim i neprimetnim nadzorom (laxis effertur habenis) otkriva se u ravnoteži ili pomirenju suprotnih ili neskladnih kvaliteta [...] Konačno, zdrav smisao je telo poetskog genija, mašta njegova draperija, kretanje njegov život, a uobrazilja duša koja je svuda, i u svakom, i uobličava sve u lepu i razumljivu celinu.”¹⁰²

Valja napomenuti da i metar za Kolridža predstavlja sredstvo za obuzdavanje strasti, odnosno on smatra da bi porijeklo metra tražio u ravnoteži duha ostvarenoj samoniklim naporom koji zapravo teži da obuzda djelovanje strasti. On ističe da kako elementi metra postoje zahvaljujući stanju povećanog uzbuđenja onda jezik uzbuđenja treba da prati i metar, odnosno da onako kako se radi stapanja zadovoljstva sa emocijom ti elementi uokviruju u metar voljnim aktom tako i: „tragovi te volje treba da budu srazmjerno uočljivi kroza sav metrički jezik.”¹⁰³ Dalje on kaže da između osjećanja i volje mora postojati unija, uzajamno poimanje. Ako metar djeluje sam za sebe, kaže Kolridž, onda on nastoji da poveća živost i osjetljivost i „opštih osjećanja” i „pažnje”,

¹⁰¹ Uporedi: Kolridžov „Kubla Kan”.

¹⁰² Semjuel Tejlor Kolridž, „Šta je poema, i šta je poezija” u *Romantizam*, str. 142.

¹⁰³ Semjuel Tejlor Kolridž, „Metrički sastavi” u *O poeziji: izbor engleskih eseja*, str. 62.

ali i da „za svaku poetsku svrhu metar liči (ako umesnost poređenja može da opravda njegovu prostotu) na kvasac, bezvredan i neprijatan sam po sebi, ali koji daje živost i previranje tečnosti sa kojom je srazmerno pomešan,”¹⁰⁴ tako da ne čudi što Kolridž tvrdi da piše u metru iz puke želje da upotrebi drugačiji jezik od jezika proze, ali i da je poezija bez metra potpuno nesavršena i defektna. Za imaginaciju i metar pomenuti pjesnik tvrdi da predstavljaju sredstvo za balansiranje i obuzdavanje strasti. Romantičarsko poimanje emocije odražava ambivalentan stav – romantizam kao neobuzdani izvor osjećanja, prepuštanje osjećanjima, odnosno s druge strane potreba da se ta ista osjećanja „ograniče” određenim principima. U okvirima engleske književnosti, kada je riječ o imaginaciji, poseban pečat ostavio je upravo Kolridž. Svoja najznačajnija shvatanja imaginacije iznio je u djelu *Biographia Literaria (Književna biografija)*, u kojoj je vidio sopstveno sazrijevanje. Ovo djelo sastoji se od dvadeset četiri poglavlja. Za kritiku i teoriju književnosti najbitniji djelovi nalaze se od XIII do XX poglavlja. Već u XII poglavlju Kolridž iznosi svoj filozofski stav u cjelini. U suštini to je zapravo Šelingov dijalektički idealizam. Osnovni postulat po Kolridžu je “I am” („Jesam”), u kome su dijalektički spojeni subjekt i objekt.¹⁰⁵ Ipak, ono po čemu se Kolridž posebno pamti kada govorimo o njemu kao književnom kritičaru i teoretičaru, jeste njegovo poimanje mašte. Zapravo, Kolridž razlikuje dvije vrste umjetničke mašte: “Imagination” i “Fancy”. Ovu distinkciju on po prvi put pominje još u IV poglavlju *Književne biografije*, dok u XIII poglavlju obrazlaže svoje stavove. Dakle, postoje tri tipa mašte: “Primary Imagination” (primarna imaginacija), “Secondary Imagination” (sekundarna imaginacija) i “Fancy” (uobrazilja). Prva i druga su iste vrste, ali različitog stepena, dok je treća posebna vrsta. Prva označava „božansku” stvaralačku moć, druga ljudsku moć iste vrste, odnosno umjetničku genijalnost, dok treća predstavlja „običnu” maštu. U pitanju je tip mašte koji posjeduju skoro svi ljudi.

Po Kolridžu poezija ima dvije funkcije: „moć izazivanja simpatije kod čitalaca putem vernog pristajanja uz istinu prirode” i „moć da zainteresuje novošću, menjajući stvar bojama mašte”. On takođe tvrdi da se pjesma sastoji od istih elemenata kao i prozni sastav te da se shodno tome razlika mora sastojati u njihovom različitom kombinovanju uzimajući u obzir različit cilj koji se ima u vidu. Njegova originalnost se

¹⁰⁴ „Metrički sastavi“, str. 64.

¹⁰⁵ Dušan Puhalo, *Istorija engleske književnosti XVIII veka i romantizma (1700 – 1832)*, Beograd, Naučna knjiga, 1966, str. 203.

sastoji upravo u tome što razlikuje neposredni i krajnji cilj poezije. Kolridž smatra da se po neposrednom cilju pjesnička djela razlikuju od nauke, odnosno po krajnjem cilju od čiste zabave.

„‘Pesma je ona vrsta sastava’, kaže Kolridž, ‘koja se razlikuje od naučnih dela time što za svoj neposredni cilj ima uživanje a ne istinu; a od svih drugih vrsta (koje imaju isti cilj kao i ona) odlikuje se time što postavlja sebi za cilj takvo uživanje u celini kako je spojivo sa posebnom prijatnošću svakog posebnog dela’.”¹⁰⁶

Kolridž je i mišljenja da je veliki pjesnik neminovno i veliki filozof, da pjesničke slike imaju svoju pravu vrijednost jedino ako prikazuju pravu duhovnu sadržinu, ali i da je poezija: „cvet i miris sveg ljudskog saznanja, ljudskih misli, ljudskih strasti, osećanja jezika.”¹⁰⁷ Za Kolridža je od velike važnosti i uživanje u „bogatstvu i umilnosti” zvuka jer onaj koji u sebi nema muzike nikada ne može biti pjesnik. Osnovna vrijednost Kolridžove teorije jeste u tome što je ona prije svega klasična, ali u sebi objedinjuje i romantičarsko načelo kao jednu stranu dijalektičkog jedinstva.

¹⁰⁶ *Istorija engleske književnosti XVIII veka i romantizma (1700 – 1832)*, str. 204.

¹⁰⁷ Semjuel Tejlor Kolridž, „Pesnička snaga” u *O poeziji: izbor engleskih eseja*, str. 80.

6. Britanska estetika zasnovana na Loku i Edgar Alan Po

Nazvavši ljudski um „čistom tablom” (*tabula rasa*) i insistirajući na principu da nema ničega u razumu što prethodno nije bilo u čulima (*Nihil est in intellectu, quod ante non fuerit in sensu*) Džon Lok je postavio temelje svoje empirističke teorije saznanja. Osjet dobijen djelovanjem spoljašnjih stvari na čulne organe predstavlja spoljašnje iskustvo, dok unutrašnje iskustvo suštinski funkcioniše kao rezultat samoposmatranja na osnovu kojeg saznajemo o mišljenju i emocijama. Iako Džon Lok tvrdi da sve ideje vode porijeklo iz iskustva, on ne zanemaruje ulogu razuma jer se u njemu otjelovljuju dvije vrste ideja – jednostavne, koje se pasivno primaju iz iskustva i složene koje nastaju aktivnošću uma. Iz ovoga proizilazi konsekvencija da je uloga razuma značajno simplifikovana i sužena.¹⁰⁸ Pažnje vrijedno je Lokovo učenje o primarnim i sekundarnim kvalitetima. Ideje primarnog kvaliteta se ostvaruju posredstvom više čula (veličina, oblik, mirovanje, položaj ...) za razliku od ideja sekundarnog kvaliteta koje se dobijaju na osnovu aktivnosti jednog čula, odnosno:

- „9. Primarni kvaliteti. – Među takve kvalitete u telima spadaju, prvo, oni koji su potpuno neodvojivi od tela, ma u kakvom stanju ono bilo; oni koje ono stalno zadržava, makakve [sic! S. Simović] promene trpelo I makakva [sic! S. Simović] sila delovala na njega; oni koje čula stalno nalaze u svakom deliću materije dovoljno velikom da bismo ih opazili, kao neodvojive od njih.
10. Sekundarni kvaliteti. – Drugo, ima kvaliteta koji u stvari nisu u samim predmetima, ništa do njihove moći u svojim primarnim kvalitetima tj. Masom, oblikom, sastavom i kretanjem svojih neopažljivih delića proizvedu u nama razne osele kao boje, ukuse, zvukove itd., ja ih nazivam sekundarnim kvalitetima .
11. Kako primarni kvaliteti proizvode ideje o sebi. – Sledeću stvar koju treba razmotriti jeste, kako tela proizvode u nama ideje; to se očigledno dešava putem impulsa, jednog načina delovanja tela koji možemo zamisliti.
13. [...] A kako sekundarni. – Možemo zamisliti da se i ideje sekundarnih kvaliteta proizvode u nama na isti način kao i ideje primarnih, tj. delovanjem neprimetnih čestica na naša čula.”¹⁰⁹

Ovakvim stavovima Lok je donekle prevladao shvatanje pasivnog primanja utisaka (kontemplacije). S druge strane Lok je insistirao na stavu da se saznanje poima

¹⁰⁸ *Filozofija*, str. 115. – 116.

¹⁰⁹ Džon Lok, *Ogled o ljudskom razumu I*, Beograd, Kultura, 1962, str. 127. – 129.

kao svojevrsan opažaj između ideja, a kada je riječ o opsegu našeg saznanja tvrdio je da je ono limitirano jer se ne pruža izvan okvira ideja ostvarenih osjetom i refleksijom. Međutim, kao polaznu tačku naučnog istraživanja Lok nikada ne uzima opštu racionalnu istinu već pojedinačni psihološki događaj¹¹⁰ u čemu je imao i svoje sljedbenike poput Adisona¹¹¹ (Addison, 1672 – 1719). Iako je Lokov uticaj na Adisona, Hatčisona, Kejmsa, Hjuma i Berka nedvojben, njihovi estetički sistemi detaljno analizirani ipak ne mogu se otrgnuti od uticaja razuma i neoklasičnog ukusa XVII vijeka, to jest „estetičko verovanje nove škole o ‘unutrašnjem čulu’, nadahnuto Lokom nije [se] nikad ozbiljno razlikovalo od verovanja sledbenika razuma”, odnosno „‘ukus’ koji oni zasnivaju na unutrašnjem čulu, osećanju, strasti ili intuiciji, ima više srodnosti sa Boalovim neoklasičnim pravilima nego sa Ožijeovom relativnošću vremena i mesta.”¹¹²

Filozofija Dejvida Hjuma (David Hume) u svojoj biti predstavlja negaciju empirističke teorije saznanja sa aspekta samog empirizma. Za razliku od Loka koji se bavio problemom izvora, opsega i granica ljudskog saznanja Hjum je u središte svog interesovanja postavio vrijednosti saznanja. Hjum smatra da predmet saznanja obuhvata činjenice i odnose među idejama i tvrdi da se odnosi među idejama otkrivaju lako za razliku od činjenica. Da bismo saznali nešto o činjenicama moramo se baviti naučno – posledičnim vezama.¹¹³

Iako je Dejvid Hjum pridržavajući se postulata novog empirizma insistirao na prirodnom nadahnuću kao i na činjenici da mjerilo ukusa proizlazi iz biološkog sastava, on je u mnogome bio konvencionalan. Poput klasičara prethodnika i on je zastupao aristotelovska jedinstva vremena, mjesta i radnje, doduše na posve originalan način, pokazujući kako ta jedinstva djeluju čime se izdvajao od klasičnih kritičara. Recimo, Hjum je podržavao prvenstvo radnje u Aristotelovim pravilima tragedije, podržavao je miješanje romantičnih i klasičnih elemenata dok je napominjao da između istorije i

¹¹⁰ Katarina Everet i Helmut Kun, *Istorija estetike*, Beograd, Kultura, 1969, str. 169.

¹¹¹ Adison je napisao jedanaest članaka pod nazivom „Uživanja mašte” za *Spectator*.

¹¹² *Istorija estetike*, str. 196. – 197.

¹¹³ Pojam uzročnosti po Hjumu podrazumijeva tri relacije: 1) prostorno-vremenski dodir uzroka i posledice, 2) sukcesiju i 3) nužnu povezanost. Prve dvije relacije svoje impresije pronalaze u iskustvu. Treća relacija koja je najznačajnija za kauzalitet ne može se ni uvidjeti ni dokazati niti se može insistirati na stavu *post hoc, ergo propter hoc* (*Posle toga, dakle usled toga*). Hjum dolazi do zaključka da je izvor pojma kauzaliteta u iracionalnom, u navikama jer se navikavamo na izvjesnu vezu pojava, a potom na osnovu djelovanja mašte i vjerovanja nastaje ideja o nužnoj povezanosti pomenutih pojava. Hjumovo rešenje nije adekvatno jer zanemaruje praksu u kojoj prepoznamo porijeklo pojma kauzalitet, *Filozofija*, str. 118. – 119.

poezije postoji samo razlika u stepenu, ne u vrsti. Zbog svega ovoga može se zaključiti da je: „Lokova škola bila više zainteresovana za to da razbija neoklasični razum na delove da bi videla od čega je sastavljen i kako deluje, nego za to da spori njegovu vrednost”, odnosno da u okviru estetičkih stavova britanske škole susrećemo se s tim da: „ono što na početku izgleda kao ograničena empirijska funkcija, oset ili osećanje, po potrebi [se] širi ili izvlači da bi uključilo matematički zakon, saglasnost sa preovlađujućim moralnim idealom, ili apstraktnu ideju.”¹¹⁴

Prvi britanski pisac i filozof koji je smatrao da je „unutrašnje čulo” zapravo pravo mjerilo, odnosno ono što usmjerava ponašanja bio je treći vojvoda od Šaftsbrija (Shaftsbury). Šaftsbri je smatrao da reakcija na ljepotu jeste zapravo čin moralnog osjećanja te je takvim stavovima gotovo identifikovao dobro i lijepo. Međutim, od Frenisa Hatčisona (Francis Hutcheson), jednog od preteča škotske filozofske misli, pa nadalje, moralni osjećaj i osjećaj za lijepo tretirali su se kao odvojene sposobnosti, mada su se kasnije mnogi filozofi bavili estetskim aspektima onoga što je označeno kao dobro i insistirali na povezanosti između pouke i dobrog ukusa. Tako na primjer, lord Kejms u *Elementima kritike* kaže da ukus u lijepim umjetnostima ide ruku pod ruku sa moralnim osjećajem.

Šaftsbri je prvi primijenio pojam „čulo” za iskustvo vrijednosti da bi ukazao na neposrednost i sigurnost izraza svijesti i ukusa. Očigledno je da je podržavao Lokove stavove. Po Šaftsbriju „duh mora imati svoje oko i uho kojim će razabirati.”¹¹⁵ Za Adisona vid je najsavršenije i najdivnije čulo. On je stava da primarna uživanja mašte potiču od prisutnih vidljivih predmeta za razliku od sekundarnih koja dolaze od odsutnih vidljivih predmeta, onih koja su nam ostala u sjećanju. Po Adisonu postoje tri izvora uživanja mašte te stoga možemo govoriti o širenju pojma čulo. Pomenuto širenje se vrši uz pojmove veliko, novo i lijepo s tim što uvijek moramo imati na umu činjenicu da izvori uživanja se nalaze potpuno u nama, nikako u nekom spoljašnjem odnosu prema nama. Uživanja mašte po Adisonu su po svom porijeklu čulna, misaona i religiozna.

„Intuitivno shvatanje lepote znači da volimo da se osetimo velikim, da volimo promenu, da volimo naše srodnike i da volimo praviti

¹¹⁴ *Istorija estetike*, str. 198. – 199.

¹¹⁵ *Ibid*, str. 199.

upoređenja. A volimo te stvari zato što je takva božja [sic!S. Simović] volja, koja nas navodi da se divimo njemu [sic!] i njegovim [sic!] delima.”¹¹⁶

Kod Šaftsberija proširenje čula za ljepotu u osjećanje prvobitne harmonije je znatno direktnije jer po ovom filozofu vizuelni doživljaj treba da nam omogući da stignemo u područje iza same pojave, do njenog božanskog uzroka. Po Šaftsberiju virtuoz je onaj koji mora da se uspinje estetskim stepenicama formi. Šaftsberijevski platonizam se posebno osjeća u stavovima da virtuoz mora naučiti da voli najniži red ili stepen ljepote, „mrtve forme” koje je napravio čovjek ili priroda, potom forme koje same formiraju, koje posjeduju razum i djelotvornost i u kojima prepoznajemo dvostruku ljepotu i na kraju treći red ljepote koji formira i proste forme i one koje imaju sposobnost da same formiraju. Upravo u ovome Šaftsberi prepoznaje glavni izvor ljepote.¹¹⁷ Na osnovu ovoga možemo reći da Šaftsberijevo čulo za ljepotu ima mnogo manje dodira sa čulima u odnosu na to koliko predstavlja svojevrsnu sveobuhvatnu funkciju. „Ono nas vodi kroz estetski doživljaj, od posledice do uzroka, od spoljašnjeg do unutrašnjeg, i od dela do celine.”¹¹⁸

Po Hatčisonu, Šaftsberijevom učeniku, opažanje ljepote i harmonije može se smatrati čulom jer u njemu nema nikakvog intelektualnog sadržaja. Istinska ljepota predstavlja opažanje koje uzrokuju prijatni formalni odnosi, a takvu prijatnu proporciju prepoznajemo intuitivno u: „svakojakim geometrijskim figurama i u životinjama; isto tako i u teoremama, metafizičkim aksiomima, i opštim istinama.”¹¹⁹ Štaviše, Hatčison u ovome prepoznaje značajan matematički zakon koji određuje prisustvo ljepote u pomenutim situacijama. Esencijalno ovaj postulat podrazumijeva kompleksan srazmjer između jednoobraznosti i raznovrsnosti, odnosno Hatčison kaže da onda kada je jednoobraznost tijela jednaka, ljepota odgovara raznovrsnosti. Jednoobraznost je zastupljena u pravilnim tijelima poput cilindra, piramide, prizme i obeliksa. Za Hatčisona pored istinske ljepote postojala je još i relativna (srazmjerna) ljepota, ona koja nastaje iz zadovoljstva koje pruža sličnost između kopije i originala kao i adekvatnost sredstva za određenu svrhu.

¹¹⁶ *Istorija estetike*, str. 201.

¹¹⁷ Ovakva načela predstavljaju svojevrsnu adaptaciju Platonove *Gozbe*.

¹¹⁸ *Istorija estetike*, str. 203.

¹¹⁹ *Ibid*, str. 203.

Pomenućemo još učenika, ali i kritičara, Lokove filozofije koji je svoju teoriju subjektivnog idealizma razradio u djelu *Rasprava o principima ljudskog saznanja*. Džordž Berkli kritikuje Lokov stav da razum raspolaže sposobnošću da stvara apstraktne ideje, ali i Lokovu podjelu osjeta na primarne i sekundarne kvalitete. Berkli smatra da su ideje suštinski pasivna stanja duha i kao takvim njihovo bivstvovanje se vezuje za opažanje. Po Berkliju „biti“ jednaci se sa „biti opažen“, a ne objektivno „biti“ (esse est percipi), što će reći da ono što se ne može opaziti zapravo ne postoji što bi nas moglo dovesti u krajnji solipsizam.¹²⁰ Berkli je takođe istakao da bez misli ne može postojati nikakav plan ni svrha, bez svrhe nema upotrebe, a bez ove ne može se govoriti o prikladnosti srazmjere iz koje nastaje ljepota. Na isti način: „bez Božijeg Proviđenja koje odražava svu razumnost u svetu ne može biti prvih izvora lepote.“¹²¹

Lord Kejms u *Elementima kritike*¹²² (*Elements of Criticism*) pravi hijerarhiju zadovoljstava nastalih iz duševnih procesa. Na vrhu nalaze se sofisticirana zadovoljstva intelekta, središnji dio zauzimaju zadovoljstva unutrašnjih čula dok se na dnu ljestvice nalaze fizička čula. Po lordu Kejmsu vid je povezan sa ljepotom, a sluh sa harmonijom. Međutim, poput mnogih pripadnika ove filozofske škole i Kejms u svojim stavovima zalazi u „predio“ iza čula, u poimanje božanske svrhe koja se manifestuje kroz dejstvo tih čula. Lord Kejms u *Elementima kritike* kaže da svaka stvar koju percipiramo ili koje smo svjesni bez obzira da li je u pitanju neko svojstvo, strast ili djelanje, označena je kao predmet. Neki od tih predmeta su označeni kao unutrašnji jer se „nalaze“ u domenu uma (strast, mišljenje, volja), a neki kao spoljašnji (koji se mogu čuti, vidjeti, dotaći itd). „Ona moć ili sposobnost iz koje svijest nastaje označena je kao *unutrašnje čulo*. Moć ili sposobnost iz koje nastaje percepcija označena je kao *spoljašnje čulo*. Ova razlika se odnosi na predmete našeg znanja jer su sva čula, bila ona spoljašnja ili unutrašnja, moći ili sposobnosti uma.“¹²³ Percepcija je uopšten termin koji se odnosi na slušanje, gledanje, dodir, ukus, miris i ona kao takva označava svaki unutrašnji čin kojim se upoznajemo sa spoljašnjim objektima dok senzacija označava unutrašnji čin

¹²⁰ Da bi izbjegao takve posledice Berkli uvodi pojam Boga. Na takav način u okvirima objektivnog idealizma Bog opaža stvari, on opaža ideje i izaziva ih u čovjeku, *Filozofija*, str. 116. – 117.

¹²¹ *Istorija estetike*, str. 205.

¹²² Henry Home, of Kames, *Elements of Criticism*, (ed. Rev. James R. Boyd), NY & Chicago, A. S. Barnes & Company, 1870.

¹²³ „The power of faculty from which consciousness proceeds, is termed an *internal sense*. The power of faculty from which perception proceeds, is termed an *external sense*. This distinction refers to the objects of our knowledge; for the senses, whether external or internal, are all of them powers or faculties of the mind“, *Ibid*, p. 9

posredstvom kojeg smo svjesni zadovoljstva ili boli koje osjećamo u organu za čulo. Zbog toga možemo govoriti o senzaciji zadovoljstva koja nastaje zbog toplote, lijepog mirisa ili slatkog ukusa. Kejms smatra da je imaginacija aktivna, a koncepcija pasivna. Zvukovi, ukusi i mirisi se mogu označiti kao sekundarna svojstva. Predmeti jednom percipirani mogu se ponovo „prizvati“ u umu posredstvom moći sjećanja. Nejasna sekundarna percepcija objekta je označena kao ideja. Kejms tvrdi da se sve o čemu imamo određeno saznanje, bilo ono unutrašnje ili spoljašnje, bilo da je u pitanju razmišljanje, volja, strasti, emocije može „povratiti“ posredstvom sjećanja. Spoljašnji predmeti se mogu podijeliti na jednostavne i složene. Ideje se mogu podijeliti u tri grupe: 1) ideje koje su nastale iz originalnih percepcija, označene kao ideje sjećanja, 2) ideje izražene jezikom ili drugim znacima, 3) ideje imaginacije. Ne možemo percipirati predmete indiferentno. Naprotiv, neke ćemo percipirati kao ugodne, a neke kao neugodne. Tako, na primjer, ugodan izgled predmeta označen je kao ljepota, a neugodan prikaz takvog predmeta kao ružnoća, kaže Kejms. Kada govori o ljepoti predmeta koji se mogu vidjeti on zapravo govori o dvije vrste ljepote – suštinskoj ljepoti koja se otkriva u samom predmetu, koji je posmatran zasebno, bez ikakve povezanosti sa drugim predmetima, i relativnoj ljepoti koja se zasniva na povezanosti predmeta. U poglavlju nazvanom „Ljepota“ ovaj filozof ističe: „suštinska ljepota je krajnja; relativna ljepota je ona koja se odnosi na sredstva povezana sa nekim dobrim krajem ili svrhom.“¹²⁴ Ljepota nije prirođena osobina ili svojstvo predmeta, već rezultat slučajnih veza u kojima one mogu ići u okvir našeg iskustva zadovoljstva ili emocija. Po lordu Kejmsu emocije uzvišenog i ljepote nijesu originalne emocije već refleksije ili odraz krajnjih i poznatijih emocija. Moguće je da je najljepši predmet u prirodi lice mlade i lijepe žene, kaže Kejms i dodaje da ono čemu se u tom slučaju divimo nije kombinacija formi i boja već skup znakova određenih mentalnih osjećaja i sklonosti koji se univerzalno prepoznaju kao predmeti ljubavi i saosjećaja. Kada govori o onome što čini žensku ljepotu on preporučuje da se prate znaci dva tipa svojstava – mladost i zdravlje kao i neiskvarenost, osjećajnost, inteligencija, živahnost, nježnost.

Po lordu Kejmsu ukus ima posredničku ulogu. Iako nigdje ne kaže eksplicitno da ukus predstavlja unutrašnje čulo on je ipak mišljenja da se svako rađa sa ukusom za prirodnu ljepotu dok se ukus za „vještačku“ ljepotu stiče. Kejms se vrlo malo bavio

¹²⁴ “intrinsic beauty is ultimate; relative beauty is that of means relating to some good end or purpose“, *Elements of Criticism*, p. 110

muzikom, ali je svakako svojim stavom da muzika stvara osjećanje koje nije ni emocija ni strast predvidio neke Alisonove doktrine i romantičarsku privrženost muzici.

Za Hjuma čula su prvenstveno pasivni prijemnici; ljepota se može izjednačiti sa zadovoljstvom, a zadovoljstvo sa osnovnim postulatom čovjekovog bivstvovanja. Hjum u ljepoti vidi ono osjećanje zbog kojeg uživamo u „čarima skladnog kipa ili simetriji divne građevine“. On je mišljenja da ukus nastaje iz prirodnog, emocionalnog dijela našeg bića. Štaviše, on oštro suprostavlja razum i ukus:

„Prvi [razum] pruža znanje o istini i laži; drugi daje osećanje lepog i ružnog, poroka i vrline. Prvi otkriva predmete kako stvarno stoje u prirodi, bez dodavanja ili oduzimanja; drugi ima stvaralačku sposobnost i, pozlaćujući i bojeći sve prirodne predmete bojama pozajmljenim od unutrašnjeg osećanja na neki način ponovo stvara. Razum, hladan i udaljen, ne pruža nikakvu pobudu na delovanje; ukus pak pruža zadovoljstvo ili bol, pa tako stvara sreću ili nesreću i time postaje pobuda na delovanje.“¹²⁵

I za skeptika Hjuma mjerilo ukusa je Božije djelo. Međutim, kako za Hjuma tako i za ostale pripadnike britanske škole osamnaestog stoljeća, ukus je sposobnost koja se može proučavati i učiti, unutrašnje čulo se može oblikovati samim tim što se i djelovanje spoljašnjih čula može unaprijediti trudom i vježbanjem.

Ne treba zaboraviti činjenicu da su predstavnici britanskog empirizma započinjali svoje teorije protiveći se razumu da bi : „onda malo – po – malo i na razne načine, dopustili živom biću da opet ima razum, da obavlja njegov posao i nosi njegove boje.“¹²⁶ Uz to, imajući na umu Platona ovi filozofi nijesu povlačili jasnu liniju između moralnih i estetskih vrijednosti pa će lord Kejms ustvrditi da:

„[u]kus za lepe umetnosti ide uporedo sa moralnim čulom, sa kojim je u stvari u bliskom srodstvu [...] Ja tvrdim sa potpunom sigurnošću da će negovanje ukusa za lepe umetnosti učiniti čoveka privrženim svojoj dužnosti više nego ikakvo drugo zanimanje: pravo uživanje u onom što je lepo, prikladno, elegantno i ukrasno u pisanju ili slikanju, u arhitekturi ili vrtlarstvu, biće odlična priprema za pravo uživanje u istim tim svojstvima u ljudskom karakteru i ponašanju.“¹²⁷

¹²⁵ David Hume, *Enquiries u Istorija estetike*, str. 206.

¹²⁶ *Ibid*, str. 209.

¹²⁷ Lord Kejms u *Istorija estetike*, str. 209.

Doduše, Šaftsberi je otišao najdalje u povezivanju pomenute dvije kategorije pa je bio mišljenja da samim tim što osjećamo dobrotu sve stvari će biti lijepe i dobre. Škotski filozof „zdravog razuma“ Tomas Rid kritikovao je pojedine Lokove stavove i uticaj koji je izvršio na pripadnike britanske filozofije osamnaestog vijeka, pogotovo one koji su podrazumijevali da doživljaj ljepote počiva na osjećanju koje se može naučno analizirati, ali i da se sama ljepota može izjednačiti sa osjetom. Po Ridu funkcija razuma i razmišljanja jeste da, kada je riječ o spoljašnjim čulima, diferenciramo ono što osjećamo u nama od onoga što uzrokuje to osjećanje spolja. Zbog toga možemo reći da su „članovi škole 'zdravog razuma' odvajali estetski objekt od estetskog subjekta i ukazivali da je Lok u toj stvari bio na pogrešnom putu.“¹²⁸ Edmund Berk je cjelokupan estetski proces redukovao na strast tvrdeći da se ljepota okreće oko društvenog nagona čovječanstva.¹²⁹ „Ljepota – piše on – 'ne zahteva nikakvu pomoć od našeg rasuđivanja; čak ni volja tu ne učestvuje; pojava lepote izaziva u nama neki stepen ljubavi isto onako delotvorno kao što upotreba leda ili vatre izaziva ideje toplote ili hladnoće.“¹³⁰

On naziva ljepotu društvenim nagonom kojeg diferencira na sledeći način: simpatija, podražavanje i ambicija.¹³¹ Vilijam Hogart, estetički naprednjak, izvrnuo je ruglu školu ukusa osamnaestog vijeka naslikavši sliku na kojoj je prikazao dvorac Barlington, sjedište Kraljevske akademije, i Poupu u ulozi majstora šeprtlje, kome moleraj baš ide od ruke da je farba stigla i na kočiju jednog znamenitog vojvode. Nije teško primijetiti da je Hogart ovdje vrlo satiričan prema akademizmu pomenutog perioda. Hogart je ustao i protiv moralizatorstva koje se osjećalo u mnogim estetičkim raspravama. On uvodi „preciznu zmijoliku liniju“, vrhunac ljepote, mada te vijugave linije mogu biti katkad ružne katkad lijepe, zavisno od „dubine krivine i odnosa krivina u idealnoj liniji“. ¹³²

„Linija lepote, kaže on, sastoji se od dve konstantne krivine. Te krivine moraju se ne samo kretati u suprotnim pravcima nego i imati prosečnu dubinu – to jest, ne smeju biti ni suviše izbočene i zaobljene, ni suviše male i oštre. On je nacrtao sedam takvih 'S' – likova, na kojima dubina krivine varira od gotovo prave linije do gotovo kružne. Izabrana linija je

¹²⁸ *Istorija estetike*, str. 212.

¹²⁹ *Ibid*, str. 213.

¹³⁰ *Ibid*, str. 213.

¹³¹ Simpatija obihvata uživanje u tragediji, podražavanje podrazumijeva uživanje u slikarstvu, vajarstvu i poeziji, dok se ambicija (takmičenje) odnosi na uzvišeno.

¹³² *Istorija estetike*, str. 218.

četvrta ili srednja. Pošto je to linija lepote, precizna zmijolika linija je slična njoj, ali još bogatija. To je linija koja bi nastala kad bi se fina žica omotala u jedinstvenoj kontinuiranoj krivini oko kupe, dodirujući na jednom kraju njenu bazu, a na drugom vrh. On je upoređuje sa kupastim kretanjem plamena.¹³³

Rasprave ser Džošue Rejnoldsa pokazuju značajan upliv tradicionalnog razuma. On je zagovarao tradicionalna učenja o podražavanju idealne ljepote polazeći sa osnova asocijacije ideja. Na prilično klasicistički način Rejnolds negira da su pravila okovi genija – ona mogu biti kao takva samo za negenijalne ljude. On je insistirao da se mladi učenici pokoravaju pravilima umjetnosti koje su postavili veliki majstori. Rejnolds je bio i zagovornik mišljenja da su prava pravila utemeljena u prirodi. Naravno, u pitanju je univerzalizovana priroda koja umjetniku treba da bude vodilja i uzor. Zbog toga Rejnolds preporučuje umjetniku da posmatra djela prirode, da odabira, sistematizuje, upoređuje. Od mladog učenika očekuje se da proučava svoje uzore analitički, da pokuša da odgonetne samo zamisli velikih majstora. Na takav način on će postati originalan stvaralac, a ne puki plagijator. Zanimljivo je napomenuti da je Rejnolds kasnije preoblikovao stav o pokoravanju pravilima naglašavajući da za ljude izuzetne genijalnosti kao i za one koji su dugo bili podvrgnuti vježbi, ta pravila ne važe, odnosno istakao je da kada bi se ukus i genijalnost mogli savladati i dokučiti pomoću pravila onda se o ukusu i genijalnosti više ne bi moglo govoriti u pravom smislu riječi.

Hju Bler je u *Predavanjima o retorici i beletristici (Lectures on Rhetoric and Belles Lettres)* govorio o unutrašnjem čulu koje percipira ljepotu i koje je označeno kao ukus, a koje je zajedničko čitavom čovječanstvu, kako seljaku tako filozofu. Ukus je autonoman u svojoj aktivnosti i nema nikakve veze sa razumom mada se razum može uvesti a posteriori da bi objasnio zašto neki predmeti zadovoljavaju, a drugi ne. Bler kaže da se ukus može definisati kao moć primanja zadovoljstva iz ljepota prirode i umjetnosti. Ukus duguje dosta toga prirodi, ali i obrazovanju i kulturi. Bler je mišljenja da je ukus popravljiva i usavršiva sposobnost. Iako se ukus na kraju zasniva na osjećajnosti, nije u pitanju samo instinktivna osjećajnost. Posebno se ističu dva kvaliteta ukusa – delikatnost i pravilnost. Delikatnost naginje više osjećanju, pravilnost razumu i prosuđivanju. Prvi kvalitet je više dar prirode dok je drugi ponajprije proizvod kulture i umjetnosti. Ova dva kvaliteta se međusobno podrazumijevaju. Bler smatra da je ukus

¹³³ *Istorija estetike*, str. 218.

vrsta složene moći u kojoj se „svjetlost razumijevanja uvijek miješa, manje ili više, sa emocionalnim stavovima.“¹³⁴

Mnogi postlokovski teoretičari ukusa susretali su se sa značajnom preprekom – kako definisati osjećaj lijepog. Bilo je i onih, poput Edmunda Berka, koji su jednostavno negirali postojanje unutrašnjeg čula i sva zadovoljstva ukusa pripisali svojstvima predmeta. Po njemu su: „lijepi predmeti bili mali, glatki, blago uvijeni, nježni ili lomljivi, obojeni u pastelne boje. Uzvišeno, izvor značajnijeg zadovoljstva, karakterisao se veličinom, grubošću, moći i tmurnim bojama.“¹³⁵ Naravno, i Berkova teorija izložena u *Filozofskoj analizi porijekla naših ideja uzvišenog i lijepog* (*A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*) imala je manjkavosti jer se ovaj filozof nije puno bavio prethodnim iskustvom, uticajem prethodnih asocijacija niti je u poimanju lijepog uspio da prepozna kognitivan proces koji se nipošto ne može podvesti pod fiziološku reakciju na podsticaj. Dejvid Hartli je recimo, diskreditovao Berkov objektivizam. Hartli poput svojih „naslednika“, jedan od njih je bio i Arčibald Alison, unutrašnje čulo ukusa nije odredio kao cilj svog proučavanja. Arčibald Alison u *Esejima o prirodi i principima ukusa* (*Essays on the Nature and Principles of Taste*) istakao je da se ukus obično smatra sposobnošću uma kojom percipiramo i uživamo u svemu onome što se može označiti kao lijepo u djelima prirode ili umjetnosti. Alison smatra da se može govoriti o emociji uzvišenog i emociji lijepog, a svojstva koja proizvode ove emocije mogu se naći u skoro svakoj vrsti predmeta ljudskog znanja. Same emocije pružaju jedno od najvećih izvora ljudskog ushićenja.

„Sa emocijama ukusa, u gotovo svakom slučaju, mnoge druge, slučajne emocije zadovoljstva se stapaju: razna jednostavna zadovoljstva koja je javljaju iz drugih kvaliteta predmeta; zadovoljstvo dopadljive senzacije, u slučaju materijalnih objekata; i sve u svemu, ono zadovoljstvo koje sastavom naše prirode je pridodato aktivnosti naših sposobnosti.“¹³⁶

¹³⁴ “The light of the understanding always mingles, more or less, with the feelings of sentiment”, Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, NY, Collins & Hannay, Collins & Co, 1826, p. 22

¹³⁵ “Beautiful objects were small, smooth, gently curved, delicate or fragile, and colored in pastel. The sublime, source of more significant pleasure, was characterized by greatness, roughness, power, and somber colors”, Robert D. Jacobson, *Poe: Journalist & Critic*, New York, The Vail-Ballou Press, Inc., 1969, p. 41

¹³⁶ “With the Emotions of Taste, in almost every instance, many other accidental Emotions of Pleasure are united: the various simple pleasures that arise from other qualities of the object; the pleasure of agreeable Sensation, in the case of Material objects; and in all, that pleasure which by Constitution of our Nature is annexed to the Exercise of our Faculties”, Archibald Alison, *Essays on the Nature and Principles of Taste*, Edinburgh, George Ramsay and Company, 1815, p. XVI

Škotski filozofi zdravog razuma nijesu prihvatili Berklijev idealizam, odbacivali su Hjumov skepticizam jer ni jedno ni drugo „metafizičko“ promišljanje ne shvata na ozbiljan i jasan način zakone prirode i sastav ljudskog uma. Vrlo je moguće da se ovako ispoljena netrpeljivost prema metafizici i misticizmu reflektovala u brojnim kritičkim osvrtima američkih kritičara na račun Kolridža. Ovaj uticaj nije zaobišao ni Poa – kao što je ranije već objašnjeno, nakon početnog entuzijazma i oduševljenja Kolridžom, Po je postepeno revidirao svoje stavove, sve veći značaj pridavajući zakonima prirode koje otkriva nauka i interpretira zdrav razum.¹³⁷ Otuda i sve veće Poovo interesovanje za univerzum i njegov nastanak, ali i sastav ljudskog uma, istraživanje svijesti. U ovom posljednjem prepoznajemo najveći značaj škotske filozofije jer je, iako ovako istraživanje svijesti nije imalo ništa zajedničko sa savremenom eksperimentalnom psihologijom, ipak omogućilo neka skorašnja fiziološka ispitivanja, ponajprije zbog negativnog stava prema metafizici i metafizičkom promišljanju. Naravno, tu je i pretpostavka da u ljudskom umu postoje određene prirodne sposobnosti koje su odgovorne za intuitivnu spoznaju.¹³⁸ Dvije osnovne funkcije intuitivnog znanja, odnosno zdravog razuma, koje su bile od posebnog značaja za škotsku filozofiju bile su lijepo i dobro. Po ovoj filozofiji čovjek „nije morao da misli da li je neki predmet lijep ili ružan ili da li je neko djelanje dobro ili loše, on je to *znao* i takvo znanje, pokazalo se da ima neposrednost osjećaja za percepciju.“¹³⁹ Dakle, smatralo se da „unutrašnji“ osjećaji ukusa i moralnog osjećaja funkcionišu slično spoljašnjim čulima s tim što je podsticaj bio drugačiji. Dugo vremena ove sposobnosti su bile predmet empirijskih istraživanja. Mnogi su smatrali da se ove prividno intuitivne sposobnosti mogu njegovati. Recimo, lord Kejms je u *Skicama istorije čovjeka (Sketches of the History of Man)* istakao da je moralni osjećaj urođen, ali da se može usavršiti kroz proces učenja i znatno poboljšati.

Edgar Alan Po se takođe bavio pomenutim problemom. Doduše, on je zamijenio mjesto već postojećim postulatima pa je kod Poa ono što je lijepo moralo biti dobro, odnosno lijepa umjetnost, samim tim što je lijepa mora reflektovati svoj uticaj i na

¹³⁷ *Poe: Journalist and Critic*, pp 22 – 23.

¹³⁸ *Ibid*, p. 23

¹³⁹“One did not have to think about whether an object was beautiful or ugly or whether an action was good or bad; one just *knew*, and such knowledge appeared to have the immediacy of sense perception”, *Ibid*, pp 23 – 24.

ponašanje čovjeka. U duhu lorda Kejmisa Po je vršio distinkciju između ukusa i moralnog osjećaja tvrdeći da ako osjećaj za lijepo rukovodi obrazovanjem čovjeka, on će biti i bolji i srećniji.¹⁴⁰ Muzika po Kejmsu predstavlja osjećanje koje se ne vezuje za misao. Ona prvenstveno predstavlja stimulans bez određenog uzroka ili predmeta i mora se povezati sa određenom idejom da bi jedna pjesma mogla da nastane. Ovdje primjećujemo očiglednu sličnost sa Poom. Bler je nastavio dalje u istom pravcu ono što je Kejms inicirao. On je izjavio da muzika pojačava osjećanje, ali i da se pod uticajem jakih osjećanja predmeti ne pokazuju onakvim kakvi jesu već onakvim kakvim ih strast čini da ih mi vidimo. Blerova sklonost ka lirskoj poeziji je nešto što ga je izdvajalo od tadašnje književne kritike u Britaniji. Po je istakao da je muzika od esencijalne važnosti za dopadljivi efekat koji se ostvaruje u pjesmi. Ovu ideju razvio je prilično rano u „Pismu za B -“.

Iako je napadao jeres didaktike Po ipak nije u potpunosti uklonio moralno i kreposno iz domena poezije već je prvenstveno nastojao da ograniči tematski izraz. Vrlina se može opisati u poeziji, ali se ne može razvijati kao teza. Tokom četvrte decenije devetnaestog stoljeća Po je izražavao nedvojben prezir prema metafizičkim spekulacijama poput čuvenih Škota tog vremena. Sve više kod Poa razum ima ulogu posrednika između imaginacije i umjetničkog djela, sve više on pribjegava racionalnim objašnjenjima kako mentalnog tako i emocionalnog fenomena umjetničke kreacije. Kako Džejkobson navodi, ovakva objašnjenja bi mu dozvolila da kontroliše kreativno iskustvo i potvrdi sopstvene književne sudove na naučnoj osnovi. Po je kao književni kritičar našao uporište u pojedinim stavovima škotskih filozofa poput Dugalda Stjuarta pogotovo onim iznesenim u *Elementima filozofije ljudskog uma* (*Elements of the Philosophy of the Human Mind*). Stjuart je smatrao da bi adekvatne vaspitne metode eliminisale mogućnost pre naglašavanja određenog talenta nad ostalim. Na takav način čovjek bi bio kompletna ličnost, a ne unesrećeni genij izvanredan u matematici, ali bez imaginacije i ukusa. Dugald Stjuart u pomenutom djelu kaže da su sve nauke kao i cjelokupno ljudsko angažovanje povezane sa naukom o umu. Ističući značaj i svrhu obrazovanja on navodi dva predmeta obrazovanja od suštinske važnosti – kultivisati sve postojeće raznovrsne principe naše prirode, spekulativne i aktivne, i dovesti ih do najveće perfekcije na koju su osjetljivi; posmatranjem impresija i asocijacija koje um

¹⁴⁰ Poe: *Journalist and Critic*, p. 26

prima u ranom stadijumu života zaštititi ga od uticaja najčešćih grešaka. Stjuart govori o štetnim efektima isključivosti i usresređenosti na jedan posao ili zanimanje. „Stoga, ako želimo da se bavimo umom do granica njegovih mogućnosti, ne smijemo ostati zadovoljni sa angažovanjem koji svoje sposobnosti prima iz određene životne situacije.“¹⁴¹

Savršenstvo uma je bilo značajno i za Poa. U tom savršenstvu on je prepoznao razmjernan razvoj moći uma pa je stoga u „Pedeset predloga“ („Fifty Suggestions“) istakao da je najveći genij zapravo rezultat uopštene, ogromne mentalne snage koja postoji u stanju apsolutne proporcije gdje su sve sposobnosti podjednako zastupljene. Kod Poa je evidentan i stav da insistiranje na razumu kao praktičnom znanju, a ne na ukusu, estetskoj sposobnosti ne donosi dobro svijetu. Pjesničke sposobnosti nijesu u suprotnosti od matematičkih. Pravi genij će to uspjeti da dokaže i pokaže. Ima mnogo ljudi genijalnih sposobnosti, kaže Po, onih koji su sa tim darom rođeni, ali je malo genijalnih djela jer ona zahtijevaju adekvatnu upotrebu mentalnih sposobnosti. Koristiti razum i moralni osjećaj u onim mentalnim aktivnostima koje odgovaraju estetskom osjećaju značilo bi ogriješiti se o poeziju, mada bi podjednako bilo neadekvatno koristiti osjećajnost za ona djelanja koja se po prirodi stvari pripisuju razumu.¹⁴² Po je bio mišljenja da najveća umjetnička dostignuća može ostvariti onaj umjetnik čije sposobnosti su proporcionalne i izbalansirane, ali koga su osim imaginacije i ukusa krasili i drugi kvaliteti poput razuma i prosuđivanja. Dakle, ne može nas začuditi činjenica da je Poova kritička teorija davala odsjaj doba britanskog prosvjetiteljstva, pogotovo ideja škotskih filozofa. Shodno tome, mentalna aktivnost je podrazumijevala svjesnu kontrolu. Inspiracijom se Po nije puno bavio. Zalazeći u domen psihološkog pristupa Po se zanimao za „nauku o umu“, poznatiju kao frenologija, koja je u Americi postala popularna zahvaljujući Škotu Džordžu Koumu. Pouzdano se može tvrditi da je Po još u mladosti čitao neka Koumova djela. On je i te kako vjerovao u moć i potencijal frenoloških metoda. Ako su škotski filozofi u svojim ispitivanjima zanemarili domen fiziologije, to nije bio slučaj sa frenolozima koji su sve mentalne aktivnosti pripisali određenim „organima“ uma i shodno tome bili sposobni da analiziraju karakter čovjeka

¹⁴¹“If we wish, therefore, to cultivate the mind to the extent of its capacity, we must not rest satisfied with that employment which its faculties receive from our particular situation in life”, Dugald Stewart, *Elements of the Philosophy of the Human Mind*, (ed. Francis Bowen), Boston and Cambridge, James Munroe and Company, 1859, p. 15

¹⁴² *Poe: Journalist and Critic*, p. 30

premjeravajući djelove ljudske lobanje.¹⁴³ Frenologiju treba takođe posmatrati kao izdanak doba prosvetiteljstva, a za oduševljenog Poa, s pravom ukazuje Džejkobs, ona je značila potvrdu teleoloških rasprava preciznim i detaljnim dokazima poput onih koji se koriste u prirodnim naukama. Posebno se interesantnom činila sposobnost frenologa da „lociraju“ organ za estetski osjećaj. Kasnije Po je počeo da pronalazi zamjerke frenološkom metodu, insistirajući posebno na a priori pretpostavkama.

Govoriti o Pou kao pripadniku neke kritičke škole ili sljedbeniku određenog kritičara pogrešno je. Nemoguće je tvrditi da Po pripada samo kantovskoj tradiciji ili pak aristotelovskoj doktrini mimezisa. Zahvaljujući njegovom neumornom nastojanju da dosegne „univerzalno“ znanje, i bude oličenje čovjeka renesanse, poznavanje brojnih klasičnih i savremenih djela i časopisa, kako britanskih i evropskih tako i američkih, interesovanje za najraznovrsnije oblasti nauke, umjetnosti, filozofije i istorije, koliko zapadne toliko i istočne kulture i tradicije, ukazuju na to da moguće izvore njegovih stavova tražimo u obilju književno – teorijskih rasprava i filozofskih doktrina.

¹⁴³ *Poe: Journalist and Critic*, p. 32

II Književno–teorijski pogledi Edgara Alana Poa

A. Edgar Alan Po: Teorija pjesništva

1. Rani kritički osvrti i „Pismo za B –“

Kao što je već naglašeno, veza između Kanta i Kolridža je direktna i očigledna. Za Kanta um je i činilac i stvaralac. On je razlikovao tri elementa mentalne aktivnosti: senzibilitet, zahvaljujući kojem smo svjesni prostornih i temporalnih objekata, imaginaciju i razumijevanje. S obzirom na to da imaginacija i razumijevanje sežu izvan granica ljudskog znanja ove dvije kategorije su označene kao transcendentalne. U djelu *Književna biografija* Kolridž je „preuzeo“ pomenute tri funkcije mentalne aktivnosti stavljajući u fokus interesovanja imaginaciju i istražujući koja je zapravo njena funkcija kada stvara pjesmu, odnosno umjetničko djelo. Još 1804. godine Kolridž se u pismu Ričardu Šarpu (Richard Sharp) doticao distinkcije imaginacija / uobrazilja istakavši da je „[i]maginacija ili *modifikujuća* moć, u tom najvišem smislu riječi, u kojem [...] se usuđujem da je suprotstavim uobrazilji ili sveukupnoj moći.”¹⁴⁴ Postoje dva aspekta distinkcije imaginacija / uobrazilja. Prva je distinkcija vrijednosti jer imaginacija predstavlja onu moć zahvaljujući kojoj se pišu dobre pjesme, dakle pod dejstvom uobrazilje nastaju one nižeg reda.¹⁴⁵ To je Kolridžov čvrst stav jer je nemoguće govoriti o lošoj imaginativnoj pjesmi. Drugi aspekt ove distinkcije odnosi se na istorijsku ravan, to jest „proizlazi iz viđenja cjelokupne prošlosti engleske poezije. To je odlučna inovacija romantičarskog pjesnika da piše imaginativne pjesme prije nego one kojima dominira uobrazilja baš kao što je to bila karakteristična uloga avgustanske književnosti da osudi sebe na poeziju ‘koja se obraća uobrazilji ili intelektu’”.¹⁴⁶ U prethodnom poglavlju smo

¹⁴⁴ “Imagination, or the *modifying* power in that highest sense of the word, in which I have ventured to oppose it to Fancy, or the aggregating power”, Samuel Taylor Coleridge, *Collected Letters* in George Watson, *Coleridge the Poet*, New York, Barnes & Noble, Inc, 1966, p. 125

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 126

¹⁴⁶ “derives from a view of the whole past of English poetry. It is the decisive innovation of the romantic poet to write imaginative poems rather than fanciful ones, just as it was the characteristic role of the

naglasili da je po Kolridžu imaginacija po svojoj prirodi dualna. Primarna imaginacija je prva faza perceptualnog uvida, najkompletnije djelovanje percepcije. Ona se može shvatiti kao neka vrsta čovjekovog instinkta, njegov pokušaj da shvati sebe kao dio božanskog plana. S ovog aspekta gledano, poezija se ne razlikuje od drugih vrsta saznanja što će reći da je poezija kao izraz primarne imaginacije dio istog traganja za razumijevanjem baš kao nauka ili filozofija. Međutim, u okviru Kolridžove sekundarne imaginacije zapravo zalazimo u poseban domen poezije. Sekundarna imaginacija je po svojoj prirodi destruktivna, predstavlja djelovanje uma koje prethodi pjesničkom stvaranju. Ona predstavlja kako remećenje tako i ponovno stavljanje u red onoga što jeste poznati svijet, ali i svijet ideja. Dakle, ona predstavlja obrnut proces od onoga u kojem je um dostigao primarnu svijest o nečemu. Ona se i te kako može povezati sa rastapanjem onoga što je poznato i stvaranjem posve novog područja ideja.

Kroz uticaj Semjuela Tejlora Kolridža na Poa ostvarivao se, doduše indirektno, i uticaj Augusta Vilhema Šlegela i Šelinga. Po je svoju teoriju o imaginaciji izveo upravo iz Kolridžovih stavova iznesenih u *Književnoj biografiji*. Očigledno je da se Poovi stavovi suštinski podudaraju u većini slučajeva sa Kolridžovim, iako je on u nekim kasnijim ogledima izražavao i jasna neslaganja sa Kolridžom. Recimo, u kritičkom osvrtu objavljenom u *Southern Literary Messenger* aprila 1836, a koji se tiče američkih pjesnika Džozefa Rodmana Drejka (Joseph Rodman Drake) i Fic-Grina Haleka (Fitz-Greene Halleck) Po ukazuje prvi put na postojanje razlike između pjesničkog osjećaja i pjesme. Tvrdeći da nam je Bog „usadio“ određene sposobnosti Po kaže da je svim ljudima svojstvena dispozicija da sa dubokim poštovanjem posmatraju ono što im je superiorno. U pitanju je primitivan osjećaj kojem su frenolozi nadjenuli naziv „divljenje“ (Veneration), instinkt koji je Bog darivao čovjeku da bi ga obožavao. Veoma slično ovom osjećanju jeste „idealno“, odnosno pjesnički osjećaj. Ono što božanstvo (Deity) zamišlja jeste, ali nije bilo ranije, ono što čovjek zamišlja jeste, ali je bilo i prije jer čovjekov um ne može zamisliti ono što nije, tvrdi Po. On pjesnički osjećaj (the sentiment of Poesy) izjednačava sa „idealnim“ i kaže da je to zapravo: „osjećaj za

Augustans to condemn themselves, to a poetry ‘addressed to the fancy or the intellect’, *Coleridge the Poet*, p. 126

lijepo, uzvišeno i mistično” te da je „imaginacija njegova duša”.¹⁴⁷ Upravo odavde proizlazi ta ogromna žeđ za saznanjem. „Poezija je osjećaj Intelektualne sreće na ovom svijetu, a Nada Intelektualne sreće višeg reda na onom,”¹⁴⁸ kaže Po, direktno se ovdje pozivajući na Šelija i njegovu „Himnu intelektualnoj ljepoti” (“Hymn to Intellectual Beauty”). Po je takođe mišljenja da osim što se o poeziji može govoriti apstraktno, poezija takođe može da predstavlja praktični rezultat pomenutog osjećaja odakle proizlazi sljedeći zaključak:

„I sada se pokazuje očiglednim da pošto Poezija, u ovom posve novom smislu, *jeste* praktični rezultat Pjesničkog osjećaja kod određenih ljudi, izražen u jeziku, jedini adekvatan metod provjere vrijednosti jedne pjesme jeste mjerenje njene sposobnosti da izazove pjesnički osjećaj u drugima [...] Otuda *Poeta nascitur*, što je neosporno tačno ako u obzir uzmemo pjesnički osjećaj, postaje puki apsurd kada ga posmatramo u odnosu na praktični rezultat. [...] Pjesma ne predstavlja pjesničku sposobnost već *sredstvo* njenog pobuđivanja kod ljudi.”¹⁴⁹

Ovdje primjećujemo razlaz sa romantičarskim postulatima. Po pjesmu doživljava kao praktičan rezultat pjesničkog osjećaja izražen riječima, a ne sredstvo izražavanja svoje ličnosti. Dotičući se Kolridža u ovom kritičkom osvrtu Po ističe da je on pisao pjesme koje na najčistiji, ali istovremeno i najsnažniji mogući način uzdižu imaginativne sposobnosti čovjeka i da je ovu, hvale vrijednu, izuzetnu sposobnost dugovao „moćima” koje bi se prije odredile kao metafizičke negoli pjesničke. Inače „njegova glava, ako ne griješimo u procjeni njenih osobina, nije pokazivala velike frenološke znakove idealnog, dok organi koji ukazuju na uzročnost i poređenje bili su razvijeni na najjedinstveniji mogući način.”¹⁵⁰

Pored opštih osvrtu na poeziju kao i komentara koji se odnosio na pomenutog velikana engleskog pjesništva kome je toliko toga „dugovao”, glavni predmet ove

¹⁴⁷ “Sense of the beautiful, of the sublime and of the mystical. [...] Imagination is its Soul“, Edgar Allan Poe, “Joseph Rodman Drake – Fitz-Greene Halleck“ in *Essays and Reviews*, pp 510 – 511.

¹⁴⁸ “Poesy is the sentiment of intellectual Happiness here, and the Hope of a higher Intellectual Happiness hereafter”, “Joseph Rodman Drake – Fitz-Greene Halleck“, p. 510

¹⁴⁹ “And now it appears evident, that since Poetry, in this new sense, *is* the practical result, expressed in language of this Poetic Sentiment in certain individuals, the only proper method of testing the merits of a poem is by measuring its capabilities of exciting the Poetic Sentiment in others. [...] Hence the *Poeta nascitur*, which is undisputably true if we consider the Poetic Sentiment, becomes the merest of absurdities when we regard it in reference to the practical result. [...] [A] poem is not the Poetic faculty, but the *means* of exciting it in mankind”, *Ibid*, p. 511

¹⁵⁰ “whose head, if we mistake not its character, gave no great phrenological tokens of Ideality, while the organs of causality and Comparison were most singularly developed”, *Ibid*, p. 512

kritike ipak su bile pjesme, u to vrijeme izuzetno cijenjene, za Poa neukusno precijenjene, a koje su proizašle iz pera američkih pjesnika Drejka i Haleka. Ovdje je Po „prešao granice podsmijeha na račun ove dvojice pjesnika i iskazao potpuniji prikaz sopstvenih misli o idealnim oblicima ljepote i pjesničkog osjećaja.”¹⁵¹ Posebno je „zanimljiv” način na koji Po potcjenjuje apsurd Drejkovih vila i vilenjaka. Po je bio mišljenja da jedino što je neophodno za stihove u kojima je ovako opjevana priroda jeste: „prilično poznavanje kvaliteta predmeta koje treba detaljno prikazati i veoma umjerena nadarenost kad je riječ o sposobnosti poređenja [...] koja predstavlja glavni sastavni dio uobrazilje ili moći kombinovanja. Hiljadu takvih stihova se može ispjevati bez najmanjeg stepena Pjesničkog osjećaja, koji je savršenstvo, Imaginacija ili kreativna sposobnost.”¹⁵² Dakle, Drejk poput ostalih drugorazrednih pjesnika zapliće se u poređenju, mehaničkom procesu povezanom sa uobraziljom. I ovdje, baš kao u „Pismu za B –” doza drskosti i satire podjednako dolaze do izražaja kao i Poovo poimanje prave poezije koja treba da dosegne nezemaljsko i mistično jer u imaginaciji prepoznajemo pravu dušu poezije koja se rađa iz uzvišenog i idealnog. Našu pažnju najviše privlači Poov komentar Drejkovog „Okrivljenog vilenjaka”. Komentarišući strukturu pjesme, metrički sistem i prateći detaljno nit radnje Po ipak zaključuje da je u pitanju „fina” pjesma u kojoj se prepoznaje skromna obdarenost sposobnošću poređenja kojom se inače ponajviše odlikuje uobrazilja ili moć kombinovanja. Po objektivno ističe činjenicu da u pjesmi postoje odlomci koje karakteriše određena doza imaginacije, poput uvodnih stihova pjesme u kojima prepoznaje neku vrstu idealnog, sigurno ne onu najvišeg reda, ili pak par kraćih odlomaka u kojima identifikuje idealno u pravom smislu riječi. Po ukazuje na neke, po njegovom sudu dobro osmišljene i uklopljene komentare u pjesmi, ali i one druge, ne baš uspjele momente te će stoga izjaviti da je u „Okrivljenom vilenjaku” sveprisutna ideja smiješnog, pogotovo ako u obzir uzmemo da čitalac treba da zamisli svijet vila u neposrednoj blizini Vest Pointa, gdje je Po inače pohađao Vojnu akademiju, da je njihov čuvar obični krpelj kao i da je vilenjak, koji je prekršio sve

¹⁵¹ “beyond derision of the two poets to a fuller expression of his thoughts on ideal form of beauty and the poetic sentiment”, Kent Ljungquist, “The Poet as Critic” in *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, p. 10

¹⁵² “a tolerable acquaintance with the qualities of the objects to be detailed, and a very moderate endowment of the Faculty of Comparison – which is the chief constituent of *Fancy* or the powers of combination. A thousand such lines may be composed without exercising the least degree the Poetic Sentiment, which is Ideality, Imagination, or the creative ability”, “Joseph Rodman Drake – Fitz-Greene Halleck”, p. 520

vilinske zakone zaljubivši se u smrtnicu, visok svega jedan inč dok izabranica njegovog srca vrlo vjerovatno ima: „šest stopa u čarapama.”¹⁵³ Po se ovdje ne zaustavlja, već još detaljnije komentariše segmente pjesme u kojima prepoznaje groteskno ili pak za koje tvrdi da su takvi da ih je nemoguće pročitati, a da se dobro ne nasmijemo.

Međutim, još ranije, u zbirci *Pesme: drugo izdanje* (1831) Po je objavio svoj kritički prikaz pod nazivom „Pismo za g. –” koji predstavlja očigledan napad na sljedbenike britanske Jezerske škole. Ovakav napad je u velikoj mjeri podsjećao na onaj uperen protiv američke „Jezerske” škole na čijem čelu je bio Brajant, „američki Vordsvort”. Pet godina kasnije, u julu 1836, „Pismo za g. –” je ponovo objavljeno u časopisu *Southern Literary Messenger* i to kao „Pismo za B –” i zasigurno je predstavljalo, kako je već naznačeno, prve prikaze njegove poetike, pogotovo one koji se tiču razlike između poezije i drugih književnih formi, kao i nauke. Još 1829. u „Sonetu nauci“, nazivajući nauku kćerkom starog doba „što srce pesnika lovi [njena] zloba“, Po ističe da činjenice kvare misteriju, ograničavaju pjesničku kreativnost i maštovitost. Ovaj stav doradio je u „Pismu za B –“ tvrdeći da učenost ima malo toga zajedničkog sa imaginacijom, intelekt sa strastima, vrijeme sa poezijom. Po započinje „Pismo za B –“ nastojeći da sebe označi kao eksperta za poznavanje poezije stoga tvrdi da biti dobar pjesnik podrazumijeva i biti dobar kritičar.¹⁵⁴ Kultivisanje ukusa u poovskom smislu značilo je prije svega doživljavanje ljepote u prirodi i umjetnosti. Delikatnost i prefinjenost ukusa se stiču. To se posebno vidi u sledećoj rečenici¹⁵⁵ koju je Po izostavio u verziji objavljenoj u *Messenger*-u 1836. godine:

„Poezija je, iznad svega, lijepa slika čiji tonovi detaljnim pregledom predstavljaju veoma neuspjelu zbrku, ali koja smjelo iskrsava ka letimičnom pogledu dobrog poznavaoa.”¹⁵⁶

¹⁵³ “six-feet in her stockings”, “Joseph Rodman Drake – Fitz-Greene Halleck”, p. 521

¹⁵⁴ Naravno, ovakvih ideja je bilo i ranije. Po Kejmsu i Bleru dobar pjesnik mora imati kultivisan ukus profilisan i rafiniran iskustvom koje pružaju umjetnička djela. Ser Frensis Džefri komentarišući Skotovu *Damu jezera* (*The Lady of the Lake*) je ustvrdio kao i Po da je dobar pjesnik istovremeno i dobar sudija jer osim prirodne senzibilnosti on ima i kultivisan ukus. *Poe: Journalist & Critic*, p. 51

¹⁵⁵ Ova rečenica je izostavljena u *Messenger*-u (1836) vrlo vjerovatno jer se Po „vratio“ romantičarskoj doktrini da je poezija poput muzike kada se govori o izražavanju osjećanja. Dakle, nespretno sročena analogija između poezije i slike je modifikovana. Kasnije će Po reći da kratka priča može biti kao slika, ali ne i pjesma.

¹⁵⁶ “Poetry, above all things, is a beautiful painting whose tints, to minute inspection, are confusion worse confounded, but start boldly out to the cursory glance of the connoisseur”, Edgar Allan Poe, “Letter to B –” in Stuart Levin and Susan F. Levin, *Edgar Allan Poe – Critical Theory: Major Documents*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2009, p. 12

Termin „poznavalac“ (connoisseur) aludira na kultivisani ukus. Za Poa „ukus“ je uvijek bio na prvom mjestu što će posebno doći do izražaja u „Pjesničkom načelu“ gdje je ustvrdio da ukus služi vrlini tako što opisuje njenu ljepotu.

U Poovoj definiciji poezije odzvanjaju riječi Semjuela Tejlora Kolridža. Za razliku od poštovanja ukazanog Kolridžu i Saudiju, Vordsvort u Poovim očima nije mogao zavrijediti sličan stav iz prostog razloga jer je insistirao na tome da je krajnji cilj poezije da pouči u čemu je Po vidio svojevrstu „jeres“ Jezerske škole. Kakav je bio Poov stav prema Vordsvortu najbolje pokazuje onaj dio „Pisma za B –“ gdje otvoreno kaže da nema vjere u njega i da su se kod njega u mladosti vjerovatno mogle prepoznati naznake dobrog pjesnika, mada su sada te naznake jedva vidljive, odnosno da je još Aristotel izjavio da je poezija u najvećoj mjeri filozofska od svih djela: „ali, trebalo je jednom Vordsvortu da je nazove djelom što u najvećoj mjeri posjeduje metafizičko.“¹⁵⁷ Poova interpretacija Aristotela zavređuje posebnu pažnju. Opšte je poznato da Aristotel u djelu *O pjesničkoj umjetnosti* govori o pjesništvu kao vještini čije se zakonitosti mogu shvatiti i savladati, a pjesnik se doživljava kao virtuoz svoje profesije. Pjesnika ne inspirišu muze i bogovi već se bavi mimezom, podražavanjem, koje mu je urođeno. Umjetničko djelo je rezultat mimezisa. Kako Petar Milosavljević¹⁵⁸ ističe, po Aristotelu umjetnost i poezija imanentni su čovjeku, a ono što ih izdvaja od ostalih vidova ljudskog stvaranja jeste upravo mimezis. Poezija ima svoje autonomne norme na kojima se zasniva, što će reći da se sredstva kojima podražava čine distinkciju u odnosu na ostale umjetnosti. Ono što je za nas bitno jeste da Aristotel jasno kaže da se poezija razlikuje od istorije po tome što zadatak pjesnika nije da prikazuje ono što se zaista desilo već što se moglo desiti i to po zakonima vjerovatnosti i nužnosti. Pjesništvo ne spada u domen filozofskog i istoriografskog¹⁵⁹ jer ono prikazuje ono što je opšte, a

¹⁵⁷ “but it required a Wordsworth to pronounce it the most metaphysical”, *Ibid*, p. 7

¹⁵⁸ Petar Milosavljević, *Metodologija proučavanja književnosti*, Novi Sad, Književna zadruga Novog Sada, 1985, str. 176. – 177.

¹⁵⁹ Izdvajanje praxisa poezije od ostalih vidova ljudske prakse kao i zasnivanje logosa književnosti započeto je još od Homera. Stari Grci su vjerovali u Kalon, ideal koji je označavao jedno – vrhovnu ljepotu, istinu i dobrotu i insistirali na vaspitanju u duhu kalokagateje. Raspadom pomenutog jedinstva došlo je do ostvarivanja autonomnosti različitih praxisa – religije, filozofije, umjetnosti. Diferenciranje poezije od filozofije nije moglo proći bez sukoba pjesnika i filozofa, a sve je počelo od Ksenofanovog napada na znamenite pjesnike Homera i Hezioda, *Ibid*, str. 150. – 155.

istorija više ono što je pojedinačno, pojedine istorijske događaje.¹⁶⁰ Očigledno je da je Po pogrešno interpretirao Aristotelovu ideju.

Međutim, za nas je zanimljivo da primijetimo i sledeće – Vordsvort u „Predgovoru“ *Lirskim baladama* zapisao je:

„Čuo sam da je Aristotel rekao da je pesništvo najviše filozofsko od svih književnih dela; *i ono to jeste* (kurziv S. Simović). Njegov cilj je istina, ne individualna i lokalna, već opšta, i delotvorna; ona ne počiva na spoljašnjem dokazivanju, već nju strast nosi živu pravo u srce; to je istina koja je svoje sopstveno svedočanstvo, koja daje nadležnost i poverenje sudu kojem se obraća, i prima ih od istog suda.“¹⁶¹

Očigledno je, a to mišljenje dijeli i moderna kritika, da Po prati Vordsvorta u neadekvatnom poimanju Aristotela. U ovom slučaju vrlo je vjerovatno da je Po imao namjeru:

„da ne ponavlja Vordsvortove iskrivljene stavove već da ih ispravi jer, u ovom kontekstu, Aristotelova distinkcija ima dosta zajedničkog sa Poovim ubjeđenjem. Aristotel povezuje poeziju sa temeljnom istinom i znanjem. To čini i Po, konzistentno i sistematično.“¹⁶²

To posebno dolazi do izražaja u *Eureci* gdje ističe da je pjesnički intelekt zapravo „istinska krstionica naučnih istina“ hvaleći naučnike koji su sposobni da, poput Aleksandra von Humbolta, dosegnu „gotovo instinktivno najopštije istine koje leže u osnovi vidljivih pojava.“¹⁶³

Da je Po već uveliko bio u svijetu novinarstva, pisanja za magazine, uređivanja nekih vrlo popularnih časopisa reflektuje se i u Poovom nastojanju da ostvari „senzaciju“, upečatljiv dojam o kritikama i esejima koje je pisao. Upravo zbog toga nije rijedak slučaj da se Po poigrava riječima, prilagođava interpunkciju originalnog teksta

¹⁶⁰ Ovdje se Platon značajno razlikuje od Aristotela jer je smatrao da pjesnikov rad predstavlja približavanje filozofskom razmišljanju, a ne ropskom podražavanju stvari oko nas. Platon je smatrao da se poezija zaniva na transcendentnim osnovama i zalagao se za ukidanje autonomnosti poezije jer se to nije uklapalo u okvir jedinstvenog, nezavisnog praksisa.

¹⁶¹ Vilijam Vordsvort, „Poezija i poetska dikcija“ u *O poeziji*, str. 16.

¹⁶² “not to repeat Wordsworth’s distortion but rather to correct it, for in context, Aristotle’s distinction is akin to Poe’s belief. Aristotle links poetry to underlying truth and knowledge. So does Poe, consistently and systematically,” Stuart Levine and Susan F. Levine (eds), *Edgar Allan Poe – Critical Theory: Major Documents*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2009, p. 13

¹⁶³ “the true font of scientific truths“ [...] almost instinctively the most general truths that underlie visible phenomena“, *Ibid*, p. 13

svojim potrebama, odnosno potrebama eseja i kritičkih osvrtâ na kojima je radio da bi ostvario adekvatan efekat. Tako na primjer, u dijelu „Pisma za B –“ gdje komentariše Vordsvortove stavove Po ističe:

„Duge, rastegnute diskusije kojima on nastoji da nas uvjeri u obožavanje njegove poezije govore veoma malo u njegovu korist: pune su takvih tvrdnji kao što je ova – (otvorio sam jednu od njegovih svezaka nasumice) *'Za genija jedini dokaz je čin da se radi dobro ono što je vrijedno da se uradi, i ono što se nikada ranije nije uradilo* (kurziv S. Simović) – kako da ne! Onda odatle slijedi da ako se čini ono što *nije* vrijedno da se učini ili ono što je već *učinjeno*, nijedan genij se ne može prepoznati.“¹⁶⁴

Po ovdje citira odlomak Vordsvortovog „Dodatka Predgovoru“ („Essay Supplementary to the Preface“). Da budemo precizniji, u pitanju je zapravo samo polovina rečenice koja se u originalu završava sa dvotačkom i iza koje slijedi riječ koja počinje velikim slovom.¹⁶⁵ Po je namjerno „prilagodio“ original svojoj rečenici i komičnom komentaru, što se ne može okarakterisati korektnim činom. Navodimo Vordsvortove riječi:

„Ako svaki veliki pjesnik čija su djela poznata ljudima, u najvećem napreguću svog genija, prije nego što se u njemu može u potpunosti uživati, mora da podstakne i izrazi *moć*, ova funkcija se u još većoj mjeri odnosi na originalnog pisca, na njegovu pojavu u svijetu. – Za genija jedini dokaz je, čin da se radi dobro ono što je vrijedno da se uradi i što se nikada ranije nije uradilo: Za genija, u lijepim umjetnostima, jedini nepogrešivi znak je proširivanje sfere ljudskog senzibiliteta zarad ushićenja, časti i dobrobiti prirode i čovjeka. Genij predstavlja uvođenje novog elementa u intelektualni univerzum: ili, ako se to ne može dozvoliti, on predstavlja primjenu moći na predmete na koje ranije nijesu primjenjivane, ili njihovo korišćenje na takav način da proizvedu efekte dosada nepoznate. Šta je sve ovo ako ne napredak, ili osvajanje koje čini duša pjesnika? [...] Stoga, stvoriti ukus znači podstaći i darivati moć čija posljedica je znanje; i u tome leži prava teškoća.“¹⁶⁶

¹⁶⁴ “The long wordly discussions by which he tries to reason us into admiration of his poetry, speak very little in his favor: they are full of such assertions as this – (I have opened one of his volumes at random) ‘Of genius the only proof is the act of doing well what is worthy to be done, and what was never done before’ – indeed! then it follows that in doing what is *unworthy* to be done, or what *has* been done before, no genius can be evonced”, “Letter to B –“, p. 9

¹⁶⁵ *Edgar Allan Poe – Critical Theory: Major Documents*, p. 15

¹⁶⁶ “If every great poet with whose writings men are familiar in the highest exercise of his genius, before he can be thoroughly enjoyed, has to call forth and to communicate *power*, this service in a still greater

U sličnom maniru, šaljivom, ali i zajedljivom, reklo bi se i ne baš naivnom, Po komentariše Vordsvortovo negativno viđenje pjesama Osijana, odnosno Mekfirsona, izneseno na „više stranica“ pomenutog „Dodatka Predgovoru“, iako je zapravo Vordsvort pomenutoj problematici posvetio tek dva razrađena pasusa. Potom, mladi Po kao predmet svog kritičkog razmatranja uzima Vordvortove pjesme „Dječak idiot“ (“The Idiot Boy“, 1798) i „Jagnješce: Pastoral“ (“The Pet Lamb: A Pastoral“, 1800). Ono što se ovdje da primijetiti jeste tipično „poigravanje“ – neke stihove Po navodi unatrag, neke izostavlja, sažima strofe, katkad „dorađuje“ i interpunkciju.

U pjesmi „Dječak idiot“ majka u gluvo doba noći šalje svog retardiranog sina da dovede ljekara ne bi li spasio život njihovom susjedu. Pošto se ne vraća već duže vrijeme ona počinje da traži dječaka. Po „navodi“ onaj dio pjesme koji opisuje susret majke i sina:

<i>Vilijam Vordsvort</i>	<i>Edgar Alan Po</i>
<p><i>And now she's at the Pony's tail, And now is at the Pony's head, – On that side now, and now on this; And, almost stifled with her bliss, A few sad tears does Betty shed.</i></p> <p>—</p> <p>She kisses o'er and o'er again Him whom she loves, her Idiot Boy; She's happy here, is happy there, She is uneasy every where; Her limbs are all alive with joy.</p> <p>—</p>	<p><i>And now she's at the pony's head, And now she's at the pony's tail, On that side now, and now on this, And almost stifled her with bliss – A few sad tears does Betty shed, She pats the pony where or when She knows not: happy Betty Foy! O Johnny! never mind the Doctor!</i>¹⁶⁸</p>

degree, falls upon an original writer, at his appearance in the world. – Of genius the only proof is, the act of doing well what is worthy to be done, and what was never done before: Of genius, in the fine arts, the only infallible sign is the widening the sphere of human sensibility, for the delight, honour, and benefit of human nature. Genius is the introduction of a new element into the intellectual universe: or, if that be not allowed, it is the application of powers to objects on which they had not before been exercised, or the employment of them in such a manner as to produce effects hither to unknown. What is all this but an advance, or a conquest, made by the soul of the poet? [...] Therefore to create taste is to call forth and bestow power, of which knowledge is the effect; and there lies the true difficulty“, William Wordsworth, “Supplement to the Preface“ in *The Poetical Works of William Wordsworth*, (prev. S. Simović) vol. III, London, Bradbury and Evans, MDCCCXXXVII, pp 347 – 348.

¹⁶⁸ “Letter to B –“, pp. 9 – 10.

<p><i>She pats the Pony, where or when She knows not, happy Betty Foy! The little Pony glad may be, But he is milder far then she, You hardly can perceive his joy.</i></p> <p style="text-align: center;">—</p> <p><i>„Oh! Johny, never mind the Doctor; You’ve done your best, and that is all.“ She took the reins, when this was said, And gently turned the Pony’s head From the loud waterfall.¹⁶⁷</i></p> <p>(* kurziv S. Simović)</p>	<p>(* kurziv S. Simović)</p>
--	------------------------------

Vrlo je moguće da je Po bio upoznat sa Saudijevim ne pretjerano pozitivnim osvrtom na ovu pjesmu.¹⁶⁹ Sličan način citiranja prepoznamo i u sledećoj Vordsvortovoj pjesmi („Jagnješce: Pastoral“):

<p><i>Vilijam Vordsvort</i></p>
<p><i>The dew was falling, the stars began to blink; I heard a voice; it said, “Drink, pretty Creature, drink!” And, looking o’er the hedge, before me I espied A snow-white mountain-tomb with a Maiden at its side.</i></p> <p><i>Nor a sheep nor kine were near; the Lamb was all alone, And by a slender cord was tethered to a stone; With one knee on the grass did the little Maiden kneel, While to that Mountain – Lamb she gave its evening meal.¹⁷⁰</i></p> <p>(* kurziv S. Simović)</p>
<p><i>Edgar Alan Po</i></p>
<p><i>The dew was falling fast, the – stars began to blink, I heard a voice, it said – drink, pretty creature, drink,</i></p>

¹⁶⁷ William Wordsworth, “The Idiot Boy” in *The Poetical Works of William Wordsworth*, London, Longman, Rees, Orme, Brown, Green & Longman, 1832, pp 171 – 172.

¹⁶⁹ *Edgar Allan Poe – Critical Theory: Major Documents*, p. 17

¹⁷⁰ William Wordsworth, “The Pet Lamb: A Pastoral” in *The Poetical Works of William Wordsworth*, p. 19

*And looking o'er the hedge, be – fore me I espied
A snow-white mountain lamb with a – maiden at its side,
No other sheep were near, the lamb was all alone,
And by a slender cord was – tether'd to a stone.*¹⁷¹

(* kurziv S. Simović)

Od Vordsvordova dva katrena i shemom rime (aabb) dobijamo Poov (sekstet aabbcc) koji se od svog originala „razlikuje“ značajno po interpunkciji – svojevrijedno umetanje zarez umjesto tačka zarez kao što to čini u prvom stihu, korišćenje zarez umjesto znaka uzvika u drugom stihu, nepoštovanje strukture pjesme i njene izdiferenciranosti na strofe pa je shodno tome prvi stih druge strofe postao peti stih Poove jedinstvene strofe koju završava zapravo Vordsvortovim stihom druge strofe. „Uljepšavanje“ pjesme crticama u sredini većine stihova ne može ostati neprimijećeno. Uz to, Poovu šalu na račun Vordsvorta sigurno upotpunjava i njegov komentar nakon „citiranog“ odlomka pjesme „Jagnješce: Pastoral“ u kome kaže: „Nemamo sada sumnje da je sve ovo istina; mi ćemo u to povjerovati, nego šta, zaista hoćemo, g. V. Je li saosjećanje ono što želite da pobudite prema ovoj ovci? Ja volim ovcu od sveg srca.“¹⁷²

Po „dorađuje“ i odlomak iz Vordsvortovog „Predgovora“ drugom izdanju *Lirskih balada*. Vordsvort je napisao sledeće:

“They who have been accustomed to the gaudiness and inane phraseology of many modern writers, if they persist in reading this book to its conclusion, will no doubt, frequently have to struggle with feelings of strangeness and awkwardness: they will look round for poetry, and will be induced to inquire by what species of courtesy these attempts can be permitted to assume that title.”¹⁷³

„Oni koji su navikli na gizdavost i šuplju frazeologiju mnogih modernih pisaca, ako se reše da pročitaju ovu knjigu do kraja, moraće nesumnjivo da se često bore sa osećanjima čudnog i neobičnog; tražiće da u njoj nađu poeziju, i biće prinuđeni da se pitaju na osnovu kakvih ljubaznosti može se dopustiti ovim pokušajima da prisvajaju sebi tu titulu.“¹⁷⁴

Ovaj odlomak u Poovoj „interpretaciji“ predloženoj u „Pismu za B –“ zvuči ovako:

¹⁷¹ “Letter to B –“, p. 10

¹⁷² “Now we have no doubt this is all true; we will believe it, indeed we will, Mr. W. Is it sympathy for the sheep you want to excite? I love a sheep from the bottom of my heart”, *Ibid*, p. 10

¹⁷³ William Wordsworth, “Preface to the Second Edition of Lyrical Ballads“ in *Edgar Allan Poe – Critical Theory: Major Documents*, p. 17

¹⁷⁴ Vilijam Vordsvort, „Poezija i dikcija“ u *O poeziji*, str. 6.

<p>“Those who have been accustomed to the phraseology of modern writers, if they persist in reading this book to conclusion (<i>impossible!</i>) will, no doubt have to struggle with feelings of awkwardness; (<i>ha! ha! ha!</i>) they will look round for poetry (<i>ha! ha! ha!</i>) and will be induced to inquire by what species of courtesy these attempts have been permitted to assume that title.“ <i>Ha! ha! ha! ha! ha!</i>“¹⁷⁵</p> <p>*(kurziv S. Simović)</p>	<p>„Oni koji su navikli na frazeologiju mnogih modernih pisaca, ako i dalje nastave da čitaju ovu knjigu do kraja (<i>nemoguće!</i>) moraće, bez sumnje, da se bave sa osjećanjima neobičnog; (<i>ha! ha! ha!</i>) tražiće poeziju (<i>ha! ha! ha!</i>) i biće natjerani da se zapitaju kakvom ljubaznošću je ovakvim pokušajima dozvoljeno da prigrle takav naziv.“<i>Ha! ha! ha! ha! ha!</i>“¹⁷⁶</p> <p>*(kurziv S. Simović)</p>
---	---

Kada govori o „svom“ viđenju poezije, koje je izrekao pod neospornim uticajem velikog Kolridža, ne možemo a da ne primijetimo koliko po ovom pitanju ima zajedničkog i sa Vordsvortom. U „Predgovoru“ *Lirskim baladama* Vordsvort je zapisao sledeće:

„Ovde upotrebljavam reč 'poezija' (iako protiv sopstvenih uverenja) kao suprotan reči 'proza', a kao sinonim za metričku kompoziciju. Međutim ova oprečna definicija poezije i proze, umesto više filozofska definicija poezije, i činjenica ili nauke, stvorila je veliku zabunu u kritici. Jedina tačna antiteza prozi jeste metar; pa i ovo nije, uistini, *strogo određena* antiteza, jer se stihovi i metrički odlomci tako prirodno pojavljuju i u pisanoj prozi, da bi ih s mukom bilo moguće izbeći, čak i kad bi se to želelo.“¹⁷⁷

Mnogi kritičari, poput Kenta Ldžankvista (Kent Ljungquist), odavno su primijetili da je upravo određena doza drskosti i sarkazma, primijenjena na raznorazna filozofska i estetička pitanja, zapravo predstavljala neke od glavnih osobnosti Poove kritike. Govoreći o tome ko ima prava da sa autoritetom može komentarisati jednu pjesmu Po ističe da se ne može složiti sa uvreženim mišljenjem da dobru kritiku može napisati samo onaj ko nije pjesnik. Naprotiv, kaže Po, dobar pjesnik kao pravi znalac svog zanata, sigurno će dati valjan sud o nekom književnom djelu. Da bi istakao pravog pjesnika Po kao primjer navodi Šekspira kome kontrastira slonovski golemog dr Džonsona. Stoga on g. B kaže da razmisli dobro o poeziji pa mu preporučuje:

¹⁷⁵ “Letter to B –“, p. 10

¹⁷⁶ Prev. S. Simović

¹⁷⁷ “Poezija i poetska dikcija“, str. 13.

„ Misli o poeziji dragi B – razmišljaj o poeziji, a onda misli o – dr Semjuelu Džonsonu! Misli o svemu što je lagano, bestjelesno i bajkovito, a onda o svemu što je odbojno i nezgrapno; misli o ogromnoj masi, tog slona! A onda – a onda misli o Buri – Snu ljetnje noći – Prosperu – Oberonu – i Titaniji.“¹⁷⁸

U „Pismu za B –“ u kome, osim hvalospjeva Kolridžu, o čijoj sposobnosti i intelektu ne može drugačije govoriti do s velikim poštovanjem, jer čitajući njegovu poeziju on jednostavno drhti poput čovjeka koji stoji na vrhu vulkana, Po dodaje da je prosto za žaljenje i sama pomisao da jedan takav um treba da bude „zakopan“ u carstvu metafizike. Inače, metafizički pjesnici zavređuju jedino najveći mogući prezir, a to što imaju sljedbenike ne znači baš ništa.

U ovom eseju Po daje „svoje“ viđenje poezije, odnosno pjesme:

„Pjesma, po mom mišljenju, razlikuje se od naučnog djela po tome što za svoj *neposredni* objekat ima zadovoljstvo, a ne istinu; od romanse je razlikuje to što za svoj objekat nema određeno, već *neodređeno* zadovoljstvo [...] Muzika kombinovana sa dopadljivom idejom jeste poezija, muzika bez ideje je jednostavno muzika; ideja bez muzike je proza iz svoje prave određenosti.“¹⁷⁹

Upravo u „Pismu za B –“¹⁸⁰ Po obznanjuje svoj stav o kritičkoj tvrdnji da je zadovoljstvo, a ne istina svrha poezije. Iako je često bio kritičan, nerijetko i ironičan na račun američkih kulturoloških ambicija, on se nije libio da osudi snobizam koji bi katkad prepoznao sa druge strane Atlantika, a još manje američku servilnost kontinentalnom književnom ukusu. U „Pismu za B –“ je istakao:

¹⁷⁸ “Think of poetry, dear B –, think of poetry, and then think of – Dr. Samuel Johnson! Think of all that is airy and fairy-like, and then of all that is hideous and unwieldy; think of his huge bulk, the Elephant! And then – and then think of the Tempest – the Midsummer’s Night Dream – Prospero – Oberon – and Titania“, “Letter to B –“ (prev. S. Simović), p. 11

¹⁷⁹ “A poem, in my opinion, is opposed to a work of science by having, for its *immediate* object, pleasure, not truth; to romance, by having for its object an *indefinite* instead of a definite pleasure. [...] Music, when combined with a pleasurable idea, is poetry; music without the idea is simply music; the idea without the music is prose from its very definitiveness,” *Ibid*, p. 11

¹⁸⁰ Kritika još nije utvrdila kome je ovo pismo upućeno. Postojale su mnoge teorije čije ime bi se moglo kriti iza ovoga B. Bilo je mišljenja da bi to mogao biti Edvard Bulver – Liton, književnik ili Ilam Blis, izdavač. Treća mogućnost je bila Vilijam Kalen Brajant. Čak i u XXI vijeku sve je još uvijek u domenu hipoteza.

„Svjestan si velike barijere na putu jednog američkog pisca. Njega čitaju, ako ga uopšte čitaju, u poređenju sa udruženim i dokazanim umom svijeta. Kažem, dokazanim jer je i u književnosti kao u zakonu ili carstvu – dokazano ime imetak koji imaš ili tron koji posjeduješ. Osim toga, neko može pomisliti da se knjige, kao njihovi autori, poboljšavaju putovanjem – to što pređu more za nas je tako velika razlika. Naši proučavaoci starina se odriču vremena zarad udaljenosti, naši gizdelini gledaju od poveza do dna naslovne strane, gdje su mistična slova koja čine riječ London, Pariz ili Đenova, zapravo nebrojene preporuke.“¹⁸¹

U „Pismu za B – “ Po napada pripadnike „Jezerske škole“, kao i mnoge druge, posebno Vordsvorta mada postoje stavovi sa kojima se slaže sa pomenutim velikanom engleskog romantizma. To što pogrešno citira Vordsvorta jeste donekle smiješno, istovremeno i nekorektno, mada takva vrsta humora i poigravanje riječima i interpunkcijom predstavljaju vrlo bitna obilježja Poove karijere književnog kritičara. „Pismu za B –“ fali ozbiljne organizovanosti, detaljnije analize pojedinih tek ovlaš dotaknutih problema te se stoga teško može smatrati ozbiljnijim književno – teorijskim spisom, ali i te kako se može reći da ovaj esej najavljuje pisca, kritičara i polemičara koji će za pet godina tako oštro napasti kliku njujorškog književnog establišmenta i uskoro nakon toga postati poznat kao „čovjek sa bojevom sjekiricom“.

Međutim, četiri godine kasnije, u kritičkom osvrtu na pjesme Tomasa Mura (Thomas Moore), objavljenom u *Burton's Gentleman's Magazine* januara 1840. Po pokazuje prva neslaganja sa Kolridžom. Ovdje prepoznajemo i mnoge stavove ranije iznesene u kritici Drejka i Haleka. Poznato je da je Po pod Kolridžovim uticajem davao uobrazilji sekundarnu poziciju u odnosu na imaginaciju insistirajući na tome da prva kombinuje dok druga stvara. Međutim, u kritici *Alcifrona* on zaključuje da se razlika između uobrazilje i imaginacije može izraziti u stepenu ističući da uobrazilja stvara koliko i imaginacija i obratno, da nijedna ne stvara.

" 'Uobrazilja', kaže autor 'Starog mornara' u svojoj *Književnoj biografiji*, 'uobrazilja kombinuje, imaginacija stvara.' Namjera je bila da se ovo prihvati, što je i učinjeno, kao distinkcija. Ako je tako, to je distinkcija

¹⁸¹ “You are aware of the great barrier in the path of an American writer. He is read, if at all, in preference to the combined and established wit of the world. I say established; for it is with literature as with law or empire – an established name is an estate in tenure, or a throne in possession. Besides, one might suppose that books, like their authors, improve by travel – their having crossed the sea is, with us, so great a distinction. Our antiquaries abandon time for distance; our very fops glance from the binding to the bottom of the title–page, where the mystic characters which spell London, Paris, or Genoa, are precisely so many letters of recommendation,“ “Letter to B –“, pp 5 – 6.

bez razlike; čak bez razlike u *stepenu*. [...] Uobrazilja stvara skoro kao i imaginacija; odnosno nijedna ne stvara ni u kom slučaju. Sve nove koncepcije su zapravo neobične kombinacije. Um čovjeka ne može zamisliti ništa što već nije postojalo, a ovo je podložno najpozitivnijoj demonstraciji – pogledajte barona de Bilfela u njegovim *Premiers Traits de L'Erudition Universelle*, 1767."¹⁸²

Preoblikovane termine kolridžovske poetike Po primjenjuje na američku književnu scenu i to ponovo na Drejka i njegovu pjesmu „Osuđeni vilenjak” za koga tvrdi da je svoj zadatak doveo samo do puke uobrazilje i da mu uopšte nije pošlo za rukom da napiše idealnu ili imaginativnu pjesmu. Štaviše, nema nijednog djelića istinskog ποιησις u ovoj pjesmi, tvrdi Po, i zaključuje da se Drejk ovdje prepustio uobrazilji i ništa više. Za razliku od Drejkovih usiljenih, izvještačenih poređenja, u opisu kraljice vile Oblakinje (*The Sylphid Queen*), u deskripciji vile u Šelijevoj¹⁸³ *Kraljici Mab (Queen Mab)* zapravo imamo biće u čijoj prirodi prepoznajemo pojedine fizičke elemente koji su upotrebljeni usput kao dodaci dok glavna koncepcija izvire iz: „uma pjesnika zaogrnutu moralnim osjećajem gracioznosti, boje, pokreta – lijepog, *mističnog* i veličanstvenog – ukratko idealnog.”¹⁸⁴ Prava distinkcija između uobrazilje i imaginacije, koja je i dalje izražena samo u stepenu, uključena je u razmatranje *mističnog*. Dakle, Po uz termine lijepo i idealno uvodi novi termin preuzet iz književne filozofske misli. On insistira na eventualnoj razlici u stepenu između uobrazilje i imaginacije zasnovanoj na *mističnom*, direktno se pozivajući na Augusta Vilhelma Šlegela. „Termin *mističan* ovdje se koristi u skladu sa shvatanjima Augusta Vilhelma Šlegela i mnogih drugih njemačkih kritičara. Oni ga koriste da označe onu vrstu sastava u kojoj ispod površinske, jasne bujice značenja nalazi se ono drugo, *sugestivno*.”¹⁸⁵

¹⁸²“ ‘The fancy’, says the author of ‘Ancient Mariner’ in his *Biographia Literaria*, ‘the fancy combines, the imagination creates.’ And this was intended, and has been received, as a distinction. If so at all, it is one without even a difference; without even a difference of *degree*. [...] The fancy as nearly creates as the imagination; and neither creates in any respect. All novel conceptions are merely unusual combinations. The mind of man can imagine nothing which has not really existed; and this point is susceptible of the most positive demonstration – see the Baron de Bielfeld, in his *Premiers Traits de L’Erudition Universelle*, 1767,” Edgar Allan Poe, “Thomas Moore” in *Essays and Reviews*, p. 334

¹⁸³ Po je poredio Drejkov i Šelijev prikaz vile i u kritici Drejka i Haleka iz 1836. godine.

¹⁸⁴ “from the brain of the poet, enveloped in the moral sentiments of grace, of color, of motion – of the beautiful, of the *mystical*, of the august – in short, of the ideal”, *Ibid*, pp 336 – 337.

¹⁸⁵ “The term *mystic* is here employed in the sense of Augustus William Schlegel, and of most other German critics. It is applied by them to that class of composition in which there lies beneath the transparent upper current of meaning, an under or *suggestive* one”, *Ibid*, p. 337

Navodeći niz pjesama koje su označene kao *imaginativne* zbog svog sugestivnog karaktera, odnosno koje su veoma mistične¹⁸⁶, Po posebno izdvaja Šelijevu *Osjetljivu biljku* (*Sensitive Plant*) i *Undinu* de la Motte Fukea (De la Motte Fouqué) jer su „najfiniji primjeri potpuno *idealnog*,”¹⁸⁷ ali i zbog toga što u njima ima tako malo uobrazilje, a mnogo imaginacije, što nije slučaj sa pjesmama koje su oduvijek označavane kao *fanciful*. U njima je gornji sloj uvijek izričito lijep, ali čitalac prosto ima osjećaj da ispod njega ničeg nema i da se glas Najada neće začuti iz dubina. Po je mišljenja da umjesto moralizatorskih tema u djelu mistično djeluje sugestivno i to kao nenametljiv sekundarni element. Kako Ldžankvist navodi, Po je namjerno nejasan kada pripisuje bilo kakvu poučnu vrijednost ovom mističnom podsloju značenja; umjesto moralne poruke, mistično podsjeća na kretanje vazduha ili muzičku pratnju.

U svojoj kritici Longfelouovih *Balada i drugih pjesama* (*Graham's Magazine*, april 1842.) Po nanovo ističe pjesnikovo traganje za onostranom ljepotom, ljepotom koja prevazilazi granice zemaljskog, vrhunskom ljepotom u čemu prepoznaje ciljeve poezije, ali i besmrtnu bit ljudske prirode. „To je podjednako posljedica i znak čovjekovog vječnog života. To je žudnja noćnog leptira za zvijezdom. To nije puko uvažavanje ljepote pred nama. To je napor da se dosegne ona ljepota iznad.”¹⁸⁸ Već je istaknuto da je Po insistirao na pjesničkoj originalnosti kao i novini. Koristeći ukus kao karakteristiku poezije između intelekta i moralnog osjećaja, Po je započeo ono što će razviti u „Pjesničkom načelu”, stav da se glavna pjesnička vrijednost prepoznaje u estetičkom uvažavanju, a ne u didaktičkoj svrsi. Inače, mnogi od stavova elaboriranih u ovoj kritici pomenuti su u kritičkom osvrtu na Murovog *Alcifrona*.

Kao što Floyd Stovol (Floyd Stovall) ističe, Poovo insistiranje da putem „mističnog” objasni „imaginaciju” bilo je kratkog daha jer se vrlo brzo vratio Kolridžovoj terminologiji. Recimo, u kritičkom osvrtu na Henrija Vodsvorta Longfeloua Po ističe da je prvi element poezije žeđ za vrhovnom ljepotom (*Supernal Beauty*), dok je njen drugi element pokušaj da se ta žeđ zadovolji novim

¹⁸⁶ Ovdje je uvrstio i *Prometheus Vincitus* od Eshila, Danteov *Pakao*, *Uništenje Numancije* od Servantesa, Miltonovog *Komusa*, Kolridžove pjesme „Kristabel” i „Kubla Kan” i Kitsovog „Slavuja”. Inače, većinu ovih djela je pominjao i svojoj kritici Drejka i Haleka iz 1836. godine označavajući ih pjesmama u kojima se prepoznaje najčistije idealno.

¹⁸⁷ “the finest possible examples of the purely *ideal*”, “Thomas Moore”, p. 337

¹⁸⁸ “it is equally a consequence and an indication of man’s perennial life. It is the desire of the moth for the star. It is not the mere appreciation of the beauty before us. It is a wild effort to reach the beauty above”, Edgar Allan Poe, “Henry Wadsworth Longfellow” in *Essays and Reviews*, p. 686; Ovaj stav je ponovo elaborirao u „Pjesničkom načelu”.

kombinacijama onih oblika ljepote koji već postoje ili novim kombinacijama koji su „naši preci“ već postavili. Na takav način Po ističe da novina, originalnost, invencija, imaginacija i stvaranje ljepote, s obzirom na to da su u pitanju sinonimi, predstavljaju suštinu poezije. On ukazuje da poezija riječi jeste zapravo ritmičko stvaranje lijepog. Ona se ne pruža izvan granica lijepog, a njen jedini arbitar jeste ukus (Taste). Poezija može jedino imati kolateralne veze sa intelektom (Intellect) i Sviješću (Conscience) i jedino sasvim slučajno može imati veze sa dužnošću (Duty) i istinom (Truth).¹⁸⁹ Dakle, Poovo, dalje bavljenje pitanjem uobrazilje i imaginacije tiče se neizostavnih elemenata kombinovanja i novine u čemu se jasno može osjetiti Kolridžov uticaj.

Poezija je sluškinja ukusa, tvrdi Po. Nije joj zabranjeno da morališe na sebi svojstven način niti da opisuje već da rezonuje, propovijeda i zagovara vrlinu. Po ovdje naglašava da se ukus uvijek zadovoljava pokazivanjem ljepote. Jedini britanski pjesnik kod koga je ljepota uvijek cilj jeste Kits kome odaje posebnu počast. Komentarišući značaj muzike u pjesničkoj kreaciji Po kaže da možda upravo u muzici duša dostiže svoj cilj – stvaranje vrhovne ljepote. Djelovi one ljepote koja se osjeti u zvuku mogu predstavljati zajedničko nasleđe zemlje i neba. U kritici Longfelouovih *Balada* Po je još istakao, a par godina kasnije i ponovo razradio u „Pjesničkom načelu“, sledeće stavove: muzika ima izuzetno važnu ulogu u poeziji te stoga preporučuje pjesnicima da njen značaj nikada ne zanemare; najveći mogući razvoj pjesničkog osjećaja evidentan je upravo u sjedinjenju pjesme (song) sa muzikom.

Između Kolridža i Poa mogu se povući očigledne paralele. Oba pjesnika u imaginaciji vide dušu poezije koja modifikuje i harmonizuje različite stvari i dovodi ih u entitet te da je poezija analogna Božjoj stvaralačkoj moći. I jedan i drugi pjesnik u svojim kritičkim i teorijskim ogledima koristili su termin „stvoriti“ (“create“). Po Kolridžu imaginacija rastavlja i rastapa da bi ponovo stvorila, dok za Poa imaginacija predstavlja jednostavno kombinovanje poznatih objekata na nov način, mada i u ovom stavu osjećamo Kolridžove odjeke. Po mnogim kritičarima Po je

¹⁸⁹ “Henry Wadsworth Longfellow“, pp 687 – 689. Ovi stavovi će par godina kasnije biti detaljno elaborirani i izneseni u „Pjesničkom načelu“.

koristio termin „stvaranje” u Kolridžovom smislu i primjenjivao Kolridžovu teoriju za svoje najbolje pjesme.¹⁹⁰

Zaključićemo da Edgar Alan Po ne samo da je u izuzetnoj mjeri prihvatio Kolridžovo shvatanje imaginacije, već da nije napravio značajne izmjene u svom viđenju problema i da je jednostavno naglašavao određeni element na račun ostalih. Tako kod Poa takođe pronalazimo trojnu podjelu ljudskih sposobnosti. Prva je srce, sa svojom osjetilnom funkcijom, što podsjeća na Kolridžov termin „Sensibility“, njegovo zadovoljstvo je „strast“, uzbuđenje srca. Slijedi „imaginacija“, moć opažanja i „otkrivanja”, koju karakteriše funkcija stapanja preostala dva elementa. Posljednja sposobnost koju pominje jeste „intelekt“ ili razumijevanje, čije zadovoljstvo se pronalazi u „istini“. Baš kao kod Kolridža, posljednje dvije funkcije su transcendentalne i neosjetilne. Ono što predstavlja Poovo značajno odstupanje od Kolridža jeste njegova pretpostavka da ove tri distinkcije nijesu toliko komponente ljudskog uma koliko su zasebna djelovanja čovjekove sposobnosti komunikacije i izraza. Dejvidson je istakao da imaginacija za Poa predstavlja jedinu pravu kreativnu sposobnost uma dok su preostale dvije spekulativne, analitičke ili deskriptivne. Srce ili osjetilna sposobnost ne mora uopšte biti ekspresivna, dok se intelekt povezuje sa naučnim formulama i verifikovanjem onoga što um označava kao istinito i permanentno.¹⁹¹ Za razliku od prethodne dvije kategorije imaginacija i uređuje i razara. Komentarišući pojam „čiste imaginacije“ Po je istakao da imaginacija djeluje tako da kombinuje stvari koje do sada nijesu kombinovane:

„novo jedinjenje je po pravilu, kao celina, po svojoj prirodi lepo i uzvišeno srazmerno lepoti i uzvišenosti povezanih predmeta – koje same i dalje treba posmatrati kao atome – što će reći da su plodovi prethodnih povezivanja. Ali, kao što do sličnih stvari često dolazi i u fizičkoj hemiji, tako se mnogo puta događa i u ovoj hemiji duha da mešavina dva činioca dovede do nečeg što u sebi ne sadrži ni jedno svojstvo ma kojeg od njih, ili čak i ni jedno od svojstava oba činioca.“¹⁹²

¹⁹⁰ Floyd Stovall, “Poe's Debt to Coleridge” u *Essays and Reviews*, p. 794

¹⁹¹ *Poe: A Critical Study*, pp 60 – 61.

¹⁹² „Marginalije“ (odlomci) u Nebojša Burzan (ur), *Edgar Alan Po – Sfinga: Izbor iz dela*, Beograd, Mono, Mañana, 2001, str.533.

Ističući kako je domet imaginacije zapravo neograničen i da se građa koja je sačinjava nalazi svuda po univerzumu¹⁹³ Po ističe da će ona: „čak i iz Ružnoće da stvori onu Lepotu koja je istovremeno njena jedina svrha i njeno neminovno potvrđenje.“¹⁹⁴ Potom, on ističe da kada govorimo o značaju imaginacije treba da obratimo pažnju prije svega na: „bogatstvo i snagu povezanih predmeta; lakoću otkrivanja novih povezivanja koja vredi izvršiti; i naročito, potpunu 'hemijsku povezanost' dovršene celine.“¹⁹⁵

Po je imaginativnu originalnost povezivao sa „mističnim“ što ga je dovelo do izvjesne nejasnoće. Teško da je uspijevaio da prilagodi stav koji je proizašao iz *Elemenata univerzalne erudicije (Elements of Universal Erudition)* barona Bilfela (Bielfeld) da um ne može znati ništa van sopstvenog iskustva i da, s druge strane, um prima impulse od idealnog koje može redukovati na oblik i metaforu, odnosno da je imaginacija natprirodna i obična, svakodnevna. U svakoj pjesmi zapravo „postoje“ dvije pjesme, to jest primarni izraz (the primary expression) ili „priča“ (story) koju većina čitalaca može „primiti“, kao i „mistični“ ili sekundarni izraz (ovdje imamo snažnu aluziju na Kolridžovo razlikovanje primarne i sekundarne imaginacije).¹⁹⁶ Pomenuti mistični ili sekundarni izraz Po je objasnio u svojoj kritici Murovog djela *Alciphron*. Poezija teži da prevlada činjenice i uđe u svijet nepoznatog i nedokučivog. Edgar Alan Po je smatrao da je određena mistična sposobnost svojstvena svim ljudima iako može biti različitog inteziteta. On je ovu sposobnost locirao izvan istorije i nauke i pripisao je jedino „raju“.

U okvirima Poove pjesničke teorije sama riječ ili fraza nijesu imale značenje do onog trenutka kada su počele da se uređuju i razmještaju sa drugim riječima da bi se omogućilo i ostvarilo potpuno razumijevanje. Poezija kao takva treba da se povinuje isključivo logici sopstvenih principa. U Poovoj pjesničkoj teoriji imamo spajanje racionalističke epistemologije osamnaestog vijeka i kolridžovske ontologije. Po je pokušao da ode korak dalje stvarajući „imaginaciju u procesu“ („the imagination-in-process“) putovanja u svijet uma u toku kojeg se: „imaginacija mogla

¹⁹³ I Vošington Olston (Washington Allstone) je razvio teoriju po mnogo čemu sličnu Poovoj. On je takođe dijelio imaginativnu originalnost kombinacijom već poznatih formi, a potom sjedinjavanjem i modifikovanjem poznatih, ali fragmentarnih djelova u novu cjelinu. Olstona je na prvom mjestu zanimala istorija i kritika umjetnosti, a Poa kako je umjetnost nastala. *Poe, A Critical Study*, p. 273

¹⁹⁴ „Marginalije“, str. 533.

¹⁹⁵ *Ibid*, str. 533.

¹⁹⁶ *Poe, A Critical Study*, pp 62 – 63.

kretati od iluzije, to jest ovog svijeta kojim vlada razboritost, do potpunije percepcije što je zapravo istinitija stvarnost izvan poznatih granica.“¹⁹⁷

Poovi rani kritički osvrti, poput onoga na račun djela *Norman Lesli* (*Norman Leslie*) Teodora S. Feja (Theodore S. Fay) u kojem napada inače pretjerano hvaljen roman čime se značajno zamjerio velikom dijelu njujorškog establišmenta, ili pak o poeziji Džozefa Rodmana Drejka i Fic–Grin Haleka gdje ukazuje na to da uzdizanje nekog djela bez realne osnove i potrebe istovremeno degradira nacionalnu književnost, zapravo već imamo naznake onoga što će se kasnije prepoznati kao Poova estetička teorija.

¹⁹⁷ “the imagination could move from the illusion that is this sensible world to the fuller perception that is the truer reality beyond”, *Poe: A Critical Study*, p.74

2. „Filozofija kompozicije“

U pismu od 15. decembra 1846. upućenom G. V. Eveletu (G. W. Eveleth) Po je istakao da je „Usnula“ (1831), objavljena pod nazivom „Irena“ po visokim pjesničkim kvalitetima bolje ostvarenje od „Gavrana“, ali da je „Gavran“ neuporedivo bolje umjetničko djelo. Konačno sa „Gavranom“ Po je dobio popularnost, ali i povoljan „vjetar“ u leđa da ostvari ono što je istakao ranije, 1845. godine u „Poglavlju predloga“ (“Chapter of Suggestions“, *The Opal*):

„Kako uvijek postoji ogromna razlika između klice i ploda – između djela i njegove prvobitne koncepcije! Katkad ta prvobitna koncepcija mora se napustiti i sasvim izmjestiti iz vidokruga. *Većina* autora sjedu da pišu *bez* određenog plana, vjerujući trenutnoj inspiraciji; stoga, nemamo se čemu čuditi što je *većina* knjiga bezvrijedna. Pero nikada ne treba da dodirne papir dok se makar dobro osmišljena *opšta* namjera ne ostvari. U prozi *rasplet* – u svim ostalim sastavima određeni *efekat*, trebalo bi da bude definitivno razmotren i uređen prije nego što se napiše prva riječ; *nijedna* riječ onda ne treba da bude napisana koja ne teži ili ne formira rečenicu koja teži razvoju *raspleta* ili jačanju efekta. [...] *Zaplet* nije shvaćen adekvatno i nikada nije bio definisan na pravi način. Mnogi ga smatraju kao puku zamršenost događaja. [...] *To je ono od čega se nijedan sastavni djelić ne može ukloniti i u čemu se nijedan sastavni djelić ne može zamijeniti, a da se ne uništi cjelina*; iako se dovoljno dobar zaplet može napraviti, a da se ne vodi računa o krutoj preciznosti ove definicije ipak, u pitanju je definicija koju pravi umjetnik nikada ne treba da izgubi iz vida i koju uvijek treba da nastoji da koristi u svojim djelima.“¹⁹⁸

¹⁹⁸ “How vast a dissimilarity always exists between the germ and the fruit – between the work and its original conception! Sometimes the original conception is abandoned, or left out of sight altogether. *Most* authors sit down to write with *no* fixed design, trusting to the inspiration of the moment; it is not, therefore, to be wondered at, that *most* are valueless. Pen should never touch paper until at least a well-digested general purpose be established. In fiction, the *dénouement* – in all other compositions the intended *effect*, should be definitively considered and arranged, before writing the first word, and *no* word should be then written which does not tend, or form a part of a sentence which tends, to the development of the *dénouement*, or to the strengthening of the effect. [...] Plot is very imperfectly understood, and has never been rightly defined. Many persons regard it as mere complexity of incident. [...] [I]t is *that from which no component atom can be removed, and in which none of the component atoms can be displaced, without ruin to the whole*; and although a sufficiently good plot may be constructed, without attention to the whole rigor of this definition, still it is the definition which the true artist should always keep in view, and always endeavor to consummate in his work”, Edgar Allan Poe, “Chapter of Suggestions“ in *Essays and Reviews*, pp 1293 – 1294.

U „Poglavlju predloga“ Po ističe da se kod pojedinih autora primjećuje nedostatak konstruktivnosti zbog čega, pa čak i onda kada obiluju invencijom, u velikoj mjeri ne uspijevaju u zapletu te kao primjer navodi Dikensovog *Barnabi Radža* za koga kaže da ne pokazuje nikakvu sposobnost adaptacije. Za razliku od Dikensa, Godvina i Bulvera smatra najboljim tvorcima zapleta u engleskoj književnosti. Po „Filozofiju kompozicije“ (“The Philosophy of Composition“, *Graham’s Magazine*, april 1846) zapravo započinje citirajući Dikensa. U pitanju je Dikensovo pismo od 6. marta 1842. u kome pita Poa da li zna da je Godvin napisao *Kejleba Viliijamsa*, u to vrijeme vrlo popularno djelo, zapravo „unatrag“, prvo poslednji svezak i da je tek nakon što je predstavio publici hajku na Kejleba čekao nekoliko mjeseci da čitaocu prikaže šta je on zapravo uradio.¹⁹⁹

„Filozofija kompozicije“ predstavlja značajan korektiv za romantičarske prikaze pjesničkog procesa. U ovom eseju prepoznajemo i odjek Poovog „transcendentalnog“ stava o prirodi inspiracije što je posebno evidentno u onom dijelu teksta u kojem Po kaže da pored promišljenih postupaka i iskalkuliranih efekata on takođe traga oko sebe, ali i u samom sebi za onim što mu je neophodno da bi ostvario željeni utisak.

„’Od svih bezbrojnih utisaka ili predstava koje može da primi srce, ili razum, ili (uopštenije rečeno) duša, koji ću ja, u ovoj prilici, da odaberem?’ Pošto sam izabrao, prvo neki nov, i drugo, neki snažan utisak, počinjem da razmišljam o tome da li će on najbolje biti proizveden događajima ili izrazom – da li običnim događajima i naročitim izrazom ili obrnuto, ili istovremeno i naročitim događajem i naročitim izrazom – posle čega *tražim oko sebe (ili, bolje, u sebi)* (kurziv S. Simović) takva povezivanja događaja, ili izraza, koja će mi biti od najveće pomoći pri proizvođenju utiska.“²⁰⁰

Kao što su to Stjuart Levin i Suzan F. Levin istakli, „Filozofija kompozicije“ jeste esej u kome prvenstveno do izražaja dolazi značaj vještine, planiranja, energije. No, evidentno je, pogotovo čitajući između redova, da Po ne zanemaruje u potpunosti

¹⁹⁹ Poov prvi članak o *Barnabi Radžu* pojavio se 1. maja 1841. u filadelfijskom časopisu *Saturday Evening Post* u toku serijskog objavljivanja pomenute Dikensove priče. Po je još tada predvidio rasplet misterije „otkrivši“ pravog ubicu.

²⁰⁰ Edgar Alan Po, „Filozofija kompozicije“ u (ur. Nebojša Burzan), *Edgar Alan Po – Sfinga: Izbor iz dela*, Beograd, Mono & Mañana press, 2001, str. 523.

ni inspiraciju. Kao neizostavno potrebne stvari on navodi složenost (cjelishodnost) i moć nagovještavanja, odnosno

„neki dublji, podzemni, iako neodređeni smisao. Ovo drugo naročito daje umetničkom delu toliko onog *bogatstva* [...] koje mi tako rado mešamo sa *savršenim*. Preteranost nagoveštenog smisla, koja ga pretvara u gornji, vidljivi – umesto da ostane donji, skriveni – sloj obrađenog predmeta, upravo je ona odlika koja preobražava u prozu (i to najniže vrste) takozvanu poeziju takozvanih transcendentalista.”²⁰¹

Ovdje, u svom prepoznatljivom maniru, upućujući pogrdne riječi na račun transcendentalista, on se zapravo donekle „slaže” sa njima iako su oni za njega bili i ostali stihoklepci najnižeg reda. U „Filozofiji kompozicije” Po ne kaže samo da dobra pjesma nastaje samo i isključivo zahvaljujući preciznom, detaljnom, mehaničkom planiranju. Tom aspektu Po definitivno najviše poklanja pažnju i od esencijalnog je značaja za njegovo viđenje pjesničke kreacije. Međutim, on ne zanemaruje u potpunosti ni „dodir” inspiracije niti odbacuje činjenicu da ta kreacija takođe neminovno podrazumijeva puno „pogrešnih” koraka i ideja koje nikada nijesu sprovedene u djelo. Zato Po kaže:

„Većina pisaca – naročito pesnika – više voli da svet misli kako oni stvaraju u nekoj vrsti plemenitog ludila, podsvesnog zanosa, i nesumnjivo da bi zadrhtali od straha kad bi pustili javnost da baci pogled iza kulisa, na ono mučno i nesigurno sazrevanje misli, no pravi smisao koji je shvaćen tek u poslednjem trenutku, na one nebrojene misli koje su samo sinule u glavi i nisu dospele do pune zrelosti i jasnoće, na one potpuno uobličene predstave koje su u trenutku očajanja odbačene kao neupotrebljive, na ono oprezno odabiranje i odbacivanje, na mučno brisanje i umetanje – jednom reči [sic! S. Simović] na točkove i zupčanike, na sprave za pokretanje pozornice na lestvice i pod koji se otvara, na petlovo perje, rumenilo i veštačke mladeže – što u devedest i devet odsto slučajeva sačinjava književnu pozornicu.”²⁰²

Međutim, ono na čemu je insistirao u „Filozofiji kompozicije” ponavljao je na drugim mjestima, recimo u zapisu „Marginalija” za *Southern Literary Messenger* jula meseca 1849. kada je ustvrdio da bi ponekada pisci romansi mogli izvući korist ako se prisjete Kineza koji imaju dovoljno razuma da proces pisanja knjige započinjaju od

²⁰¹ *Edgar Alan Po – Sfinga: Izbor iz dela*, str. 532.

²⁰² „Filozofija kompozicije“, str. 524.

kraja. Naravno, za ovakav poduhvat potrebno je mnogo truda i umješnosti jer u suprotnom u pitanju je obično piskaranje. Po je očigledno bio svjestan činjenice da sama tehnička vještina ipak ne može stvoriti umjetnost pa nas onda ne iznenađuje što je u priči „Kako napisati članak u stilu *Blekvuda*“ citirao odlomak iz „Prologa“ prvog dijela *Don Kihota* gdje Servantes ismijava pomisao o pisanju književnog teksta rukovodeći se formulama.²⁰³

Esej „Filozofija kompozicije“, koji se oduvijek smatrao polaznim tekstom Nove kritike i koji je izvršio ogroman uticaj na Bodlera, Malarmeua, Valerija i Majakovskog, prvenstveno je zamišljen da opiše proces stvaranja „Gavrana“ i da se kao takav odnosi na pjesničku ravan. Ipak, u određenom momentu Po stapa prozu i poeziju uprkos stavovima iznesenim u nekim drugim tekstovima, poput „Pisma za B –“, u kojima se bavio „razgraničavanjem“ poezije od ostalih formi. Po kaže:

“Postoji, čini mi se, jedna osnovna greška u uobičajenom načinu građenja jednog književnog dela.²⁰⁴ Predmet za obradu pruža ili istorija, ili mu kao povod služi neki dnevni događaj, ili, u najboljem slučaju, sam pisac stavlja u pokret splet neobičnih zbivanja jedino da bi postavio osnovu za svoje delo, u nameri, po pravilu, da sve praznike u pogledu činjenica ili radnji koje se u toku pisanja ovde–onde ukažu popuni opisima, dijalozima ili sopstvenim razmišljanjima.”²⁰⁵

Duh pjesništva prepoznatljiv je u brojnim sferama, smatra Po, te je stoga u „Predelu Arnhem“ istakao još jedan domen pjesničkog stvaranja:

„Nigde se kao pesnik ne pominje umetnik koji predeo pretvara u vrt; mome prijatelju se, međutim, činilo da pretvaranje predela u vrt pruža pravoj Muzi najveličanstvenije mogućnosti. Tu se zaista nalazi najblagodarnije polje za primenu mašte u beskrajnom ukrštanju oblika nove lepote; sastavni delovi koji treba da obrazuju novu celinu predstavljaju kudikamo najzahvalniju građu koju je zemlja u stanju da pruži.”²⁰⁶

²⁰³ Postoje indicije da je Pou bila poznata još jedna satira na račun pisanja po propisanim pravilima. U pitanju je Marijatovo djelo „Kako napisati dopadljiv pomodan roman“, *Edgar Allan Poe – Critical Study: Major Documents*, p. 58

²⁰⁴ U originalnom Poovom tekstu na engleskom jeziku piše riječ „story“. U prevodu na naš jezik stoji „književno djelo“.

²⁰⁵ „Filozofija kompozicije“, str. 523.

²⁰⁶ Edgar Alan Po, „Predeo Arnhem“ (prev. Božidar Marković) u Simon Simonović (ur), *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, Beograd, Rad, 2006, str. 448.

Ističući da većina pisaca, posebno pjesnika, želi da stvori takvu sliku o kreaciji kao procesu koji predstavlja neku vrstu plemenitog ludila Po koristi termin „fine frenzy” aludirajući na Šekspirov *San ljetnje noći*²⁰⁷ i čuveni Tezejev govor o moći imaginacije u kome kaže da čovjek koristeći tu snagu može „mijenjati” izgled stvarnosti, uljepšati je i obogatiti, a na koji način će je „izmijeniti” isključivo zavisiti od njega. Ovaj izraz Po je nanovo koristio i u „Tumačenju stiha”. Pominjući „književnu pozornicu” on na umu očigledno ima pisca koji je umjetnik „izvođač”, pogotovo poredeći piščeve „domišljatosti” sa onim kojima pribjegava glumac. Da se primijetiti da je Po koristio, u više navrata, varijacije latinske izreke *Totum mundum agit histrio* (*Glumac se bavi čitavim svijetom*) kao i da je bio svjestan svojih korijena i glumačkog porijekla.²⁰⁸

Govoreći o svojoj namjeri da pokaže kako je tok stvaranja „Gavrana” bio unaprijed do detalja razrađen i isplaniran i da se nijedan dio pjesme ne može smatrati produktom podsvijesti ili igre slučaja, Po nam objašnjava da se pjesma zapravo razvijala postepeno „ka svom završetku s neumitnošću i strogom doslednošću matematičkog problema.”²⁰⁹ Zanimljivo je primijetiti da Dipen u „Ukradenom pismu” za ministra koji je ukrao pismo kaže: „Varate se; ja ga dobro poznajem; on je i jedno i drugo. Kao pesnik i matematičar, on bi rasuđivao pravilno; kao čist matematičar, uopšte ne bi mogao da rasuđuje, i tako bi bio na milosti ili nemilosti prefektovoj.”²¹⁰ Poove priče raciosinacije po svom duhu i jeziku vrlo su bliske „Filozofiji kompozicije”, pogotovo ako na umu imamo „kreativnog umjetnika koji manipuliše svijetom u kojem njegov rad djeluje.”²¹¹ Po mnogim kritičarima (Piter Toms) ovo se može smatrati ključnim konceptom priča o detektivu Dipenu.

²⁰⁷ “The poet’s eye, in a fine frenzy rolling,
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;
And, as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet’s pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name ...”

William Shakespeare, *A Midsummer Night’s Dream*, Act V, Scene I in *The Complete Works of William Shakespeare*, Wordsworth Editions, Hertfordshire, Clays Ltd, St Ives plc, 1996, p. 297

²⁰⁸ Po u priči „Naočare“ koristi pozorište kao glavni ambijent i ostvaruje niz vrlo uspješnih scenskih efekata.

²⁰⁹ „Filozofija kompozicije“, str. 524.

²¹⁰ Edgar Alan Po, „Ukradeno pismo“, (prev. Vera Ostojić) u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 725.

²¹¹ “the creative artist manipulating the world in which his work operates“, *Edgar Allan Poe – Critical Theory: Major Documents*, p. 72

U „Filozofiji kompozicije” Po kao prvo pitanje postavlja dužinu pjesme i zaključuje da ako je djelo isuviše dugo da bi se pročitalo u jednom dahu, onda je utisak koji ostvaruje jedinstvom predstave neizostavno onemogućen. Duga pjesma, shodno tome, jeste samo niz kratkih pjesničkih utisaka. Problem „duge pjesme” Po je doticao i u drugim esejima i kritičkim osvrtima. Tako, na primjer, u „Pjesničkom načelu” zapisao je da smatra da duga pjesma ne postoji, a u kritici Hotornovih *Dvaput ispričanih priča* (1842) zaključio je da s obzirom na to da su sva velika uzbuđenja prolazna duga pjesma predstavlja paradoks. Te iste 1842. godine objavio je i kritiku na račun Longfelouovih *Balada* gdje je, između ostalog, prokomentarisao da je u izuzetno dugačkim pjesmama um čitaoca spriječen da se uključi u razmatranje proporcije i prilagođavanja cjeline i da se onda neizbježno zadovoljava samo pojedinim djelovima. Po tvrdi da kada je riječ o ritmu i metru on zapravo nije stvorio ništa novo u „Gavranu”. Štaviše, on ističe da

„svaki od tih stihova, uzev za sebe, bio je upotrebljavan i ranije, a ono što je novo kod ‘Gavrana’ to je povezivanje u strofu; nikad nije učinjen pokušaj da se izvede nešto novo što bi i približno bilo slično ovom načinu povezivanja. Utisku koji ostavlja novina u povezivanju doprinose i druga neuobičajena, a neka od njih i sasvim nova, sredstva, zasnovana na proširenoj primeni načela stiha i aliteracije.”²¹²

Kao adekvatno mjesto dovoljno pogodno za ostvarivanje utiska izdvojenog događaja, u okviru kojeg će se u vezu dovesti ljubavnik i gavran, ograničeni prostor koji može da održava pažnju čitaoca, ali se kao takvo nipošto ne smije miješati sa prostim jedinstvom mjesta, Po je odabrao sobu mladog učenjaka. Ta soba je raskošno namještena „što je samo zaključak koji proističe iz [Poovih] već izloženih shvatanja o Lepoti kao jedinom pravom predmetu Pesništva.”²¹³ Po je inače mnoge ideje o namještaju i ukrašavanju doma razvio u „Filozofiji namještaja“ (“The Philosophy of Furniture“, 1840).

Poovo povezivanje ideja i slika posebno dolazi do izražaja u onom dijelu „Filozofije kompozicije“ u kome se dotiče termina „under-current“:

²¹² „Filozofija kompozicije“, str. 529.

²¹³ *Ibid*, str. 529.

„Dve stvari su neizostavno potrebne – prvo, izvesna složenost, tačnije rečeno, celishodnost; i drugo, izvesna moć nagoveštavanja – neki dublji, podzemni, iako neodređeni smisao. Ovo drugo naročito daje umetničkom delu toliko onog *bogatstva* (da pozajmimo iz svakodnevnog govora jednu izrazitu reč) koje mi tako rado mešamo sa savršenim. Preteranost nagoveštenog smisla, koja ga pretvara u gornji, vidljivi – umesto da ostane donji, skriveni – sloj obrađenog predmeta, upravo je ona odlika koja preobražava u prozu (i to najniže vrste) takozvanu poeziju takozvanih transcendentalista.“²¹⁴

U kritici Murovog *Alcifrona* 1840. godine Po je napisao da mistični odlomci poezije su osobiti. Zbog svoje sugestivnosti predstavljaju prave primjere onog što je potpuno savršeno, idealno. Ovdje primjećujemo značajno odstupanje od onog što je Po istakao u „Filozofiji kompozicije“ gdje insistira na distinkciji između sugestivnog i idealnog. Doduše, u oba djela Po stvara sliku vode sa „slojevima“, gornjim, vidljivim i donjim, skrivenim. Ovakav prikaz ponavlja se u kritici Longelouovih *Balada*, ali i u kritici Hotornovih *Dvaput ispričanih priča*. Slika se ovdje odnosi na prozu i Po naglašava da se taj, donji sloj sugestivnosti uvijek kreće ispod gornje vidljive struje.

U ovom eseju dominantan je Poov stav koji podrazumijeva da se kreativnost, u okvirima poezije, mjeri u terminima utiska (effect) i afektivne moći. Kako Leonard Kasuto (Leonard Cassuto) navodi, ovakva estetika originalnosti, bazirana na emociji, bila je Poova zamjena onoga što je označeno kao „jeres didaktike“ i zapravo je služila kao vodeće načelo za njegov cjelokupni stvaralački i kritički rad.²¹⁵ Po je još u svom kritičkom osvrtu o Grizvoldu istakao da je „najveći red imaginativnog intelekta uvijek [...] nadasve matematički; i obratno.“²¹⁶ Dakle, sam pristup originalnosti zavisi upravo od kreativnog procesa, a taj proces je uvijek potanko objašnjen, precizan, detaljno isplaniran i do tančina razrađen. Upravo u „Filozofiji kompozicije“ prepoznajemo Poovo viđenje procesa stvaranja pjesme, mada pomenuti esej, po mišljenju nekih kritičara, predstavlja u isto vrijeme svojevrsnu parodiju ovog ideala. Ipak, ovakav stav podrazumijeva da jedna od glavnih osobina dobrog pisca neizostavno mora biti jedinstvenost, posjedovanje sopstvenog, prepoznatljivog stvaralačkog pečata.

²¹⁴ „Filozofija kompozicije“, str. 532.

²¹⁵ Leonard Cassuto (ed), *Edgar Allan Poe: Literary Theory and Criticism*, Mineola, New York, Dover Publications, Inc., 1999, p. vii

²¹⁶ “but a portion, or a corollary, of the old dogma, that the calculating faculties are at war with the ideal; [...] The *highest* order of the imaginative intellect is always preëminently mathematical; and the converse”, *Ibid*, p. 64

Iako se Po trudio da se oslobodi okvira književne i novinarske tradicije, ipak se puno toga vezuje upravo za tu tradiciju i britanske književne časopise. Nešto kasnije on je unio elemente populističkog poslovanja američkog časopisa u sopstvenu praksu. Po je pozivao na novinu dok je još uvijek nosio staru odjeću,²¹⁷ slikovito ističe Kasuto u svojoj studiji takođe napominjući da je ova tenzija između inovacije i dokazane formule pomogla da plagijat postane jedna od glavnih tema kojima se Po revnosno bavio. Zapravo, imajući na umu plagijat Po je na izvjestan način sagledavao kako tuđi tako i svoj stvaralački proces. Onda nas ne može začuditi činjenica što je u svojoj kritici Hotornovih *Dvaput ispričanih priča* (*Twice-Told Tales*) uz dozu hvale neizostavno dodao i neosnovanu optužbu za književnu krađu tvrdeći da je ovaj pisac od njega „pozajmio” pojedine segmente koje je upotrebio u priči „Hauova maskarada”(“Howe’s Masquerade”). U svakom slučaju ovaj kritički prikaz Hotornovog djela je značajan iz drugog razloga – on nas uvodi u Poovu teoriju genija i originalnosti. Pravi umjetnik u Poovim očima je višestruko nadaren, sposoban da stvara, ali i da razumije lijepo. „Poov idealni pisac je stoga smješten između odvajanja i jedinstva: odvajanja od umjetnika koji su došli prije njega (da bi ostvario stvaralačku slobodu) i jedinstva sa čitaocem koje će da uslijedi (da bi ostvario potrebno djelovanje.)”²¹⁸

Objavljena u *Graham’s Magazine* aprila 1846. godine, „Filozofija kompozicije” je definitivno Poov najpoznatiji kritički esej. U njemu je Po pokušao da „pobije” romantičarsku pretpostavku da pjesnik stvara isključivo u zanosu čiste inspiracije, pokazao da uspješan pjesnik može biti i uspješan kritičar, ali je isto tako naglasio stav da kritički proces može biti kreativan. Ovdje se na pjesništvo gleda kao na mehaničko sredstvo koje treba da proizvede određeni utisak. Taj utisak jeste zapravo ono što je polazni osnov pomenutog eseja. Novina utiska se neizostavno povezuje sa originalnošću poezije, odnosno sve ono što pjesnik stvara jeste zarad određenog utiska. Čak i kad govori o ljepoti on kaže da je označava kao područje pjesme samo zbog toga: „što je to očigledan zakon Umetnosti da utisci treba da proističu iz neposrednih uzroka.”²¹⁹ U „Filozofiji kompozicije” pronalazimo i do

²¹⁷ *Edgar Allan Poe: Literary Theory and Criticism*, p. viii

²¹⁸ “Poe’s ideal writer is therefore suspended between separation and unity: separation from the artists who came before (to achieve creative freedom) and unity with the reader to follow (to generate the requisite affect),” *Ibid*, p. viii

²¹⁹ „Filozofija kompozicije”, str. 525.

detalja objašnjen Poov „formalizam” u okviru kojeg se ovaj pisac „argumentovano” suprotstavlja spontanosti u pjesničkom stvaranju, ističući značaj reda i razuma zajedno sa maštom. Doduše, postoje mišljenja po kojima se „Filozofija kompozicije” može smatrati Poovim odgovorom Emersonu, odnosno njegovom „Pjesniku” (“The Poet”, 1844) u kojem Emerson ismijava i napada one pjesnike koji se oslanjaju na rime i metre muzičkih kutija. U „Filozofiji kompozicije” Po zauzima poprilično ekcentričan formalistički stav nasuprot Emersonovoj organskoj teoriji stvaranja i napada onu vrstu pjesnika koju je Emerson podržavao, pjesnike koji stvaraju u nekoj vrsti finog zanosa, nazivajući ih običnim majstorima.

Po u ovom eseju ističe da je sasvim jasno da svaki zaplet mora biti detaljno i valjano razrađen:

„do svog raspleta pre no što se uopšte latimo pera. Jedino ako stalno imamo pred očima rasplet, moći ćemo da pružimo delu onaj njemu neophodno potrebni izgled doslednosti ili uzročne povezanosti, time što ćemo učiniti da svi događaji, a naročito celokupan način obrade, budu usmereni na razvijanje osnovne zamisli.”²²⁰

On kao osnovnu grešku u uobičajenom načinu stvaranja određenog književnog djela navodi to što kao predmet za obradu daje istorija, što se za tu svrhu može iskoristiti kakav dnevni događaj ili pak sam autor stvara splet neobičnih zbivanja ne bi li tako stvorio osnovu za svoje djelo. Nasuprot tome, Po pažnju posvećuje utisku, uvijek vodeći računa o novini. Stoga on kaže:

„Pošto sam izabrao, prvo, neki nov, i drugo, neki snažan utisak, počinjem da razmišljam o tome da li će on najbolje biti proizveden događajima ili izrazom – da li običnim događajima i naročitim izrazom, ili obrnuto, ili istovremeno i naročitim događajem i naročitim izrazom – posle čega tražim oko sebe (ili bolje rečeno, u sebi) takva povezivanja događaja, ili izraza, koja će mi biti od najveće pomoći pri proizvođenju utiska.”²²¹

Insistirajući na tome da se bez ikakvog problema može sjetiti postupnog nastajanja svakog djela koje je napisao, Po je odabrao da prikaže *modus operandi* po kojem je napravljeno njegovo, u to vrijeme najpoznatije, djelo „Gavran”. Upravo u

²²⁰ „Filozofija kompozicije“, str. 523.

²²¹ *Ibid*, str. 523.

„Filozofiji kompozicije” on insistira da u „Gavranu” nema nijednog mjesta koje bi se moglo pripisati slučaju ili podsvijesti, odnosno da je cjelokupno djelo postepeno išlo, od početka do kraja, neumitnošću i preciznom dosljednošću matematičkog problema.²²² Baveći se problemom dužine pjesme Po kaže da ako je književno djelo isuviše dugačko da bi se u jednom dahu pročitalo onda se u tom slučaju moramo odreći bitnog utiska koji se ostvaruje jedinstvom predstave, odnosno veća dužina zapravo ne može nikako nadomjestiti neizostavno razbijanje cjeline i gubitak jedinstva. Duga pjesma nije ništa drugo do niz kratkih pjesama, smatra Po, to jest niz kratkih pjesničkih utisaka. „Nepotrebno je dokazivati da pesma samo onda zaslužuje svoje ime ako snažno uzbuđuje, uzdižući dušu: a sva snažna uzbuđenja su po psihičkoj nužnosti kratka.“²²³ Za sva književna djela postoji određena granica kada se govori o dužini djela, a to je upravo ona granica koja zahtijeva da se djelo može pročitati u jednom dahu. Kada je riječ o proznim djelima, ona ne zahtijevaju nikakvo jedinstvo pa se stoga ova granica može prekoračiti što se, naravno, ne smije desiti sa pjesmom jer dužina pjesme:

„treba da bude u matematičkom odnosu s njenom vrednošću, drugim rečima, sa stepenom pravog pesničkog utiska koji je u stanju da proizvede; jer jasno je da kratkoća mora da bude u pravoj srazmjeri s jačinom željenog utiska; i to pod jednim uslovom – da je za proizvođenje ma koje vrste utiska neophodno izvesno trajanje.”²²⁴

Najpogodnija dužina pjesme, ističe Po, jeste stotinak stihova. Imajući to u vidu, njegov „Gavran” ima sto osam stihova. Baveći se utiskom koji treba proizvesti Po se bavio Ljepotom jer je upravo Ljepota jedino priznato područje pjesme, odnosno zadovoljstvo, koje je u isto vrijeme naj snažnije, najuzvišenije i najčistije, nalazi se upravo u posmatranju lijepog. Po smatra da Istina (zadovoljenje razuma) i Strast

²²² Pojedini kritičari, poput Džozefa Kjarija na primjer, u argumentima „Filozofije kompozicije” vide svojevrsnu matematičku neminovnost zbog čega ih je teško ozbiljno prihvatiti. Pored toga, Kjari zamjera nejasnoću i usiljenost alegorijskih koncepata poput Ljepote i Strasti ili pak preciznog, hiruškog odvajanja Intelektu od Srca. Kjari je takođe mišljenja da je ovaj metod kompozicije izložen u pomenutom eseju trebalo prvo da bude poznat kao „matematički princip” pa tek onda je Po trebalo da piše pjesme u skladu sa formulisanim principom koji bi naravno bio važeći za sve pjesme iste vrste. Iako u „Gavranu” prije svega vidi kratku priču u stihu uspješno ispričanu, ipak u njoj ne pronalazi puno pjesničkog jer pjesmom dominira tema, a fali joj organska struktura i pokret. Vidi: Joseph Chiari, *Symbolism from Poe to Mallarmé: The Growth of Myth*, London, Rockliff, 1956, pp 105 – 111.

²²³ „Filozofija kompozicije“, str. 523.

²²⁴ *Ibid*, str. 525.

(uzbuđenje srca), iako se donekle mogu ostvariti u poeziji, mnogo se lakše ostvaruju u proznom djelu.

„Istina traži tačnost, a strast jednostavnost [...]; što je potpuno protivno onoj Lepoti koja je, podvlačim uzbuđenje ili prijatno uzdizanje duše. Iz svega što je ovde rečeno ni u kom slučaju ne proizlazi da se strast, pa čak i istina, ne mogu uneti u pesmu – jer one mogu da posluže kao objašnjenje ili da doprinesu opštem utisku, kao što u muzici služi disonanca; ali će pravi umetnik uvek uspeti da ih, prvo u dovoljnoj meri podredi osnovnoj svrsi, i drugo, da ih, koliko je moguće, obavije onom Lepotom koja sačinjava duh i suštinu pesme.“²²⁵

Kao najpogodniji izraz, Po dalje obrazlaže, kroz koji će ta Ljepota da se ispolji na najbolji mogući način, jeste tuga, odnosno on kaže da je sjeta najzakonitiji od svih pjesničkih izraza. Potom, on objašnjava neophodnost da pronađe osnovni motiv pri stvaranju pjesme, dakle nešto što bi poslužilo kao njena okosnica. Odlučio se za pripjev ili refren, za koji kaže da se još uvijek nalazi na niskom stupnju razvitka – obično je ograničen na lirski stih, a utisak koji će on proizvesti zavisi i od snage jednolikosti zvuka i misli. Stoga je Po želio da u utisak koji stvara pripjev unese raznolikost i da ga na takav način unaprijedi, odnosno smatrao je da treba da proizvodi: „nove utiske unošenjem raznovrsnosti u primeni pripeva, dok bi sam pripev ostao, najvećim delom, nepromenjen.“²²⁶ S obzirom na to da se način primjene pripjeva mora mijenjati više puta onda se Po odlučio da taj pripjev bude kratak jer se lakoća mijenjanja nalazi u proporciji s kratkoćom rečenice, tako da se na kraju odlučio za jednu riječ. Pošto je pripjev trebalo da bude na kraju svake strofe, u tom slučaju, smatra Po, on mora da bude i snažan i zvučan. Navedeni razlozi su ga usmjerili na korišćenje određene riječi u kojoj će biti upotrebljeno dugo *o*, kao najvažniji samoglasnik, kao i *r*, najbogatiji suglasnik. Prva riječ koje se dosjetio, a koja je potpuno odgovarala pomenutim pretpostavkama, bila je *nevermore* (*nikad više*). Potom, mnogo efektnije bi tu riječ izgovaralo stvorenje koje može da govori, a koje nema razum i kao najbolji izbor nametnuo se izbor *gavrana*.²²⁷ Razmišljajući o tome koji je najtužniji predmet od svih mogućih došao je do odgovora *smrt*, međutim, ono

²²⁵ „Filozofija kompozicije“, str. 526.

²²⁶ *Ibid*, str. 526.

²²⁷ I Čarls Dickens se odlučio da u romanu *Barnabi Radž* „uvede“ gavrana što je Po, između ostalog, prokomentarisao u svojim kritičkim osvrtima na pomenuto djelo 1841. i 1842. godine, možda čak i iskoristio kao inspiraciju za svoje remek-djelo u stihu.

što je najveći pjesnički predmet jeste zapravo *smrt lijepo žene*, a o tome najbolje i najadekvatnije može pričati bolom skrhani ljubavnik. Matematički precizno i detaljno analizirajući svoj pjesnički postupak ostvaren u „Gavranu”, pogotovo kada je riječ o povezivanju zamisli o utučenom ljubavniku i zloslutnoj ptici koja ponavlja jednu jedinu riječ *nevermore*, Po komentariše kako je upravo u toj situaciji pronašao odličnu priliku da ostvari utisak *raznovrsnosti u primjeni*.

„Zapazio sam da mogu prvo pitanje koje postavlja ljubavnik – prvo pitanje na koje gavran treba da odgovori ‘nikad više’ – da od toga prvog pitanja mogu da učinim opšte mesto, od drugog manje opšte mesto, od trećeg još manje, i tako dalje, dok najzad ljubavnik – prenut iz svoje prvobitne ravnodušnosti setnim prizvukom same reči, njenim čestim ponavljanjem, i uzimajući u obzir zloslutni glas koji uživa ptica koja je izgovara – postaje na kraju uzbuđen do sujevjerja, te počinje razdraženo da postavlja pitanja sasvim druge prirode, pitanja čije mu rešenje strasno leži na srcu, postavlja ih pola iz sujevjerja a pola u onoj vrsti očajanja koje predstavlja sladostrasno mučenje samog sebe, postavlja ih sve zajedno ne zato što veruje u proročku ili demonsku prirodu ptice (koja, razum mu to govori, samo ponavlja ono što je napamet naučila), nego zato što oseća mahnito zadovoljstvo podešavajući tako svoja pitanja da mu očekivano ‘nikad više’ zada bol koji je najsladi, jer je najnepodnošljiviji.”²²⁸

Komentarišući problem versifikacije u ovom eseju, odnosno u kojoj mjeri je novina kao cilj bio zanemaren, Po izvodi zaključak da stvaranje novog nije stvar nadahnuća niti podsvijesti. Naprotiv, da bi se nešto novo stvorilo mora se uporno i marljivo tražiti – da bi se do njega došlo mora se upotrebiti više poricanja nego mašte. Iako je svjestan činjenice da kada je riječ o ritmu i metru u „Gavranu” on zapravo nije stvorio ništa novo ipak, ne propušta priliku da istakne da je novina upravo povezivanje stihova u strofu, stihova koji su i ranije korišćeni, ali ni izdaleka na ovakav način.²²⁹ Dakle, u „Gavranu” je upotrebljen stih osmerac koga smjenjuje nepotpuni sedmerac. Ovaj sedmerac se ponavlja u pripjevu petog stiha, a nepotpuni četvorostih je ostavljen za samo finale strofe. Imajući na umu da ograničavanje prostora djeluje zapravo kao okvir na sliku, to jest da može i te kako da fokusira

²²⁸ „Filozofija kompozicije“, str. 528.

²²⁹ Kritika je utvrdila da je kao metrički model za „Gavrana” definitivno poslužila pjesma Elizabeth Barrett Browning (Elizabeth Barrett Browning) „Udvaranje gospi Džeraldin” („Lady Geraldine’s Courtship”). Po je objavio svoj kritički sud o ovoj pjesmi januara 1845. godine u *Broadway Journal*. Takođe je zanimljivo napomenuti da je zbirka *Gavran i druge pesme*, koja je ugledala svjetlost dana iste godine, zapravo bila posvećena Baretovoj.

pažnju, Po je odlučio da je najadekvatnije mjesto na koje je mogao da smjesti ljubavnika upravo njegova soba, bremenita uspomena na izgublenu dragu. Do najsitnijih detalja opisujući i predočavajući zamisao kako da uvede pticu i kako da zaokruži situaciju zamišljenu na takav način, da se ljubavniku na prvi mah od zvuka gavranovih krila na prozorskom oknu zapravo učini da neko kuca na vratima, Po dalje objašnjava da se tim metodom pojačava znatiželja čitalaca, ali istovremeno i stvara sporedni utisak i to onda kada ljubavnik otvorivši vrata zatiče samo mrak te mu se čini da je to bio duh njegove voljene. Posebna pažnja je posvećena vizuelno – auditivnim kontrastima ostvarenim u pjesmi, počev od kontrasta burne noći i mira koji ispunjava ljubavnikovu sobu, kao i onog između mermera i perja, odnosno poprsja Palade, koja aludira na ljubavnikovu učenost, i neočekivanog gosta.

Da bi pojačao krajnji utisak koristio se nekom vrstom kontrasta i u srednjem dijelu pjesme. Kako je gavranov ulazak opisao s dozom neobičnosti, Po kaže da je upravo uz tu neobičnost povezo i smiješno, naravno u onoj mjeri u kojoj se to moglo dozvoliti. Međutim, ubrzo nakon ovoga Po namjerno neobično zamjenjuje velikom ozbiljnošću, tako da ljubavnik više ne zbija šalu već od sada gavran za njega postaje mrka, zloslutna ptica iz davnina čije oči mu srce gore, a Po ističe da sa gavranovim odgovorom *nikad više* na ljubavnikovo posljednje pitanje pjesma je zapravo završena: „u svom spoljašnjem smislu, u smislu prostog pripovedanja. Dotle je sve u granicama objašnjivog, stvarnog.”²³⁰ Po objašnjava kako je dodao dvije strofe za koje je smatrao da njihovo „nagovještavanje” treba da baci novo svijetlo prethodnim strofama. Insistirajući na onom što označava kao „skriveni smisao”, Po pokazuje da upravo ovdje čitalac počinje da u gavranu vidi neko znamenje, to jest da je u posljednjem stihu očito da je gavran znamenje *Tužne i Vječite Uspomene*. Po je bio mišljenja da bez obzira koliko je neki predmet dobro i uspješno obrađen, postoje dvije stvari koje su neophodne – složenost, odnosno cjelishodnost kao i moć nagovještavanja, određeni dublji smisao. Bilo kakva pretjeranost nagoviještenog smisla zapravo od njega čini onaj „gornji, vidljivi – umesto da ostane donji, skriveni – sloj obrađenog predmeta“ i to je „upravo [...] ona odlika koja preobražava u prozu (i to najniže vrste) takozvanu poeziju takozvanih transcendentalista.”²³¹ Ovakav stav predstavlja jak i očigledan

²³⁰ „Filozofija kompozicije“, str. 531.

²³¹ *Ibid*, str. 532.

argument onim kritičarima koji smatraju da se „Filozofija kompozicije” može shvatiti kao Poov „adekvatan” odgovor Emersonu.

3. „Tumačenje stiha“

Na početku „Tumačenja stiha“ Po izražava žaljenje da ništa korisno nije objavljeno o stihu i versifikaciji. On zapravo ponavlja ono što je novembra 1846. godine zapisao u „Marginalijama“ (*Graham's*). Iz tog „izvora“ uzima i termin „prozodija“ koji će u ovom eseju detaljno razrađivati. Čak i ranije, decembra 1845. Po je u kritici pjesama Elizabet Ouks Smit (Elizabeth Oaks Smith) istakao da se čini da pjesnik uopšte nije upoznat sa principima versifikacije, odnosno njenim obrazloženjem. U „Tumačenju stiha“ Po otvoreno napada pedante, što donekle predstavlja kuriozitet, s obzirom na činjenicu da i sam pridaje isuviše veliki značaj detaljima.

Između „Tumačenja stiha“ i *Eureke* može se povući značajna paralela. U pomenutom eseju Po insistira na stavu da je u poeziji sve zapravo počelo od spondeja, a da su vremenom pjesnici sami usložnjavali pojedine segmente. U *Eureci* on zaključuje da su poezija i istina jedno, ali i da je sadašnji univerzum kompleksna faza stvaranja koja je započeta u jednostavnosti i jedinstvu čemu će se neizostavno vratiti. Iako se u ovom eseju podsmijava Hantovom (Leigh Hunt) principu raznovrsnosti u jednoobraznosti²³², on će vrlo brzo („Landrova koliba“, 1849) korigovati mišljenje i pohvalno govoriti o pomenutom principu i njegovom efektu u planiranju i ukrašavanju predjela. Opšte je poznato da je Li Hant razvio organsku teoriju poezije u okviru koje je insistirao na stavu da veličanstvene pjesme u sebi obuhvataju i raznovrsnost i jedinstvo.

„Dakle, svaki pesnik je versifikator; svaki dobar pesnik je odličan versifikator; a najbolji je onaj čiji stih pokazuje najveću količinu snage, ljupkosti, neposrednosti, neprolivenosti, *raznovrsnosti i jedinstva*; – jedinstva, to će reći doslednosti u opštem utisku, metričkom i moralnom; o raznovrsnosti, ili svake prikladne različitosti tona i ritma, u procesu.“²³³

Hant sigurno nije bio jedini pjesnik i kritičar koga je Po kritikovao, a sa kojim je zapravo imao značajnih dodirnih tačaka. Recimo, postoji jaka indicija da je Poovo

²³² Edgar Allan Poe – *Critical Theory: The Major Documents*, p. 131

²³³ Li Hant, „Šta je poezija“, *Uobrazilja i mašta u O poeziji*, str. 165.

poimanje monotonije u velikoj mjeri oblikovano pod uticajem uobrazilje i mašte, odnosno sledećeg Hantovog stava:

„Raznovrsnost i versifikacija sačinjava sve ono što se može učiniti pomoću raznolikosti zastoja i kadence, rasporeda naglašavanja i usporavanja i ubrzavanja tempa da bi se sprečila monotonija; jer je ustvari [sic! S. Simović] cela tajna versifikacije muzička tajna, i bez sluha ne može se u znatnijoj meri njome ovladati.”²³⁴

U onim slučajevima kada vehementnost treba dobro naglasiti Po onda preporučuje dvije konsektivne ekvivalentne stope. Kao jedini primjer navodi strofu iz „Al Arafa”, pjesme iz rane mladosti:

Dim was its little disk, and angel eyes
Alone could see the phantom in the skies,
Whēn fīrst thē phantom’s cōurse wās fōund tō bē
Heādlōng hīthērward o’er the starry sea.

Međutim, Po je ovdje nedvojbeno izmijenio poslednja dva stiha jer u ovom obliku ne pojavljuju se ni u jednoj verziji pjesme. U verzijama objavljenim 1829. i 1845. ta dva stiha zvuče ovako:

When first Al Aaraaf knew her course to be
Headlong thitherward o’er the starry sea – ²³⁵

Komentarišući Krančov stih “Many are the | thoughts that | come to | me“ Po u prvom dijelu stiha prepoznaje ono što bi po grčkim prozodijama bilo označeno kao *αστρολογος* (*astrologos*) koji je bio jednak pet kratkih slogova. Međutim, moderna kritika je ukazala na činjenicu da Po ovdje nije bio u pravu. Stjuart Levin obrazlaže da *astrologos* ne označava ritmičku jedinicu u poeziji već se koristi kao neka vrsta ilustracije s obzirom na to da ima odgovarajući broj slogova i strukturu akcenata tako da se može koristiti da pokaže takvu ritmičku jedinicu. Pomenuti dio „Tumačenja

²³⁴ „Šta je poezija“, *Uobrazilja i mašta u O poeziji*, str. 172.

²³⁵ “Al Aaraaf“ in *Selected Writings of Edgar Allan Poe*, p. 41; “Al Aaraaf“ in *Edgar Allan Poe: Complete Tales & Poems*, p. 38

stih“ zapravo predstavlja proširenu verziju onoga što je Po već rekao o Kranču u „Marginalijama“, broj 175.

U onom dijelu eseja gdje komentariše stih u francuskom jeziku Po ističe da je u pitanju jezik kome nije svojstveno naglašavanje. Po je ovdje u pravu jer nenaglašeni slogovi koji se javljaju u engleskom stihu nepoznati su u francuskoj poeziji.²³⁶ Upotreba spondeja nije nešto što je svojstveno francuskoj versifikaciji. Ono u čemu Po nije u pravu jeste njegov pokušaj da englesku metriku nametne francuskom jeziku čineći istu grešku kao i oni protiv kojih je digao glas i koji su metriku latinske versifikacije prenosili na engleski jezik.

Kako Šervin Kodi²³⁷ navodi, sistem engleskog stiha podrazumijeva brojanje akcentovanih slogova u stihu i određivanje da li oni odgovaraju broju koji određeni metar stiha zahtijeva. Zakonitosti versifikacije su od velike pomoći svakome, pa čak i najboljem pjesniku, smatra Po. On je koristio određeni sistem i to sa izuzetnom efektnošću „u dotjerivanju svoje poezije i [...] tako [je] usavršio svoj sluh da se 'Gavran', 'Ulaluma', i 'Zvona' nalaze među najsavršenijim metričkim sastavima u engleskom jeziku.“²³⁸

Iako su mnogi napadali ovaj Poov esej i upirali prstom na neke realne nedostatke, „Tumačenje stiha“ u suštini predstavlja prvi značajan pokušaj da se razvije „nauka o engleskom stihu“. Jedan od najvećih poznavalaca ove problematike, Šervin Kodi, zaključio je sledeće:

1. Opšta karakteristika klasičnog stiha bila je kvantitativna, što će reći da je ovaj stih funkcionisao na principu sukcesije dugih i kratkih slogova s tim što dugi slog odgovara dva kratka. Engleski stih se bazira na akcentu. Akcenat se prepoznaje samo u riječima od dva ili više slogova pa se shodno tome, kako prozodisti kažu, mora uključivati i forsirati u nizu jednosložnih riječi. Kodi o ovom pitanju još kaže:

„Pravilno smjenjivanje akcentovanih i neakcentovanih slogova može se varirati proizvoljnim supstitucijama stopa iz različitih ritmičkih šema; na krajevima i počecima stihova slogovi se mogu dodavati prekomjerno ili

²³⁶ Edgar Allan Poe – *Critical Theory: The Major Documents*, p. 142

²³⁷ Sherwyn Cody, *Poe – Man, Poet and Creative Thinker*, New York, Boni and Liveright, 1924, pp. 324 – 330.

²³⁸ “polishing his own poetry, and [...] so perfected his ear that 'The Raven', 'Ulalume', and 'The Bells' stand as among the most perfectly metrical compositions in the English language“, *Ibid*, p. 325

izostavljati. Očigledno je da su klasična shema (koju su otkrili i razvili moderni, a ne sami klasičari) i akcenatska engleska shema izuzetno nerazrađene i na klimavim nogama.²³⁹

2. Za Poa oba ova sistema bila su podjednako neadekvatna i „nemoćna“ u objašnjavanju dobrog stiha. Po Pou stih, bez obzira da li je u pitanju klasičan ili moderan stih, s obzirom na to da je baziran na univerzalnom principu ritma, treba da se testira na osnovu vremena potrebnog da se izgovore sukcesivni slogovi. Ovakav sistem naziva se sistemom prirodnog kvantiteta. Po je ukazao na to da kada je riječ o ritmu muzika i stih su slični, ako ne i identični. Međutim, Po nije koristio muzičko obilježavanje za skandiranje.
3. Poova zamisao o skandiranju stiha podrazumijevala je čitanje stiha na savršen, prirodan način, a potom pronalaženje adekvatnog tumačenja ritma koji glas instinktivno proizvodi. Za razliku od „prirodnih“ riječi koje ne zahtijevaju jednaku ili proporcionalnu dužinu vremena u izgovoru, u čitanju poezije moramo produžavati ili skraćivati vrijeme potrebno za izgovor različitih slogova kako bi odgovaralo ritmu. Doduše, stih je dat u najsavršenijem obliku onda kada „prirodno“ vrijeme ili kvantitet slogova odgovara u najvećoj mjeri ritmičkim zahtjevima, što će reći da je Po imao zamisao da zahvaljujući dobro istreniranom uhu prosuđuje i zadržava vrijeme, onako kako je to svojstveno muzici.

Dakle, Po je insistirao na tome da se stih zasniva na vremenu kao u muzici, a ne na akcentu. U njegovoj zamisli akcentovani slogovi su zapravo oni na kojima onda kada do stiha zahtijeva, glas počiva dugo vremena. Prirodni ritmički izgovor stiha bi trebalo da odgovara skandiranju. S druge strane, Po je zanemario pojedine bitne momente u svojoj teoriji. Ono što mu prozodisti najviše zamjeraju jeste činjenica da je nedovoljno uzimao

²³⁹ “The regular alternation of accented and unaccented syllables may be varied by arbitrary substitutions of feet from different rhythmical schemes; and at ends and beginnings of lines syllables may be added redundantly or omitted. Obviously, both the classical scheme (discovered and developed by the moderns, not by the ancient themselves) and the accentual English scheme, are exceedingly crude and shaky affairs“, *Poe – Man, Poet and Creative Thinker*, p. 325

u obzir pauze u računanju vremena skandiranja, odnosno da je zanemario označavanje kulminacije ritmičkog „talasastog“ kretanja u svakoj stopi.²⁴⁰

„Ali, mogao je nastaviti dalje i ukazati na to da akcenat prvenstveno raste u intenzitetu zvuka; da ovaj porast intenziteta označava kulminirajuće tačke sukcesivne stope, baš kao što i slab akcenat prve note u svakom muzičkom taktu označava muzički ritam. Prirodni rezultat dodatog intenziteta jeste dodata dužina, stvar koja treba da bude uglavnom razmotrena. Akcenat u muzičkom smislu je sekundarni element u proizvođenju muzičkog ritma i praktično puka zgoda za pjesnika kada pokušava da testira svoj stih. To što nije pominjao pauzu ili predah kao jedan od elemenata za označavanje vremena u prirodnom čitanju ritmičkog stiha je mnogo ozbiljniji propust, iako Po govori o stopi od jednog sloga i pauze koju naziva 'cezura'. Da je koristio muzičko obilježavanje znakova da ukaže na skandiranje shvatio bi značaj predaha cjelovitije nego što je to bio slučaj.“²⁴¹

Dakle, u „Tumačenju stiha“, najdužoj i detaljno elaboriranoj kritičkoj raspravi objavljenoj oktobra i novembra mjeseca 1848. godine u *Southern Literary Messenger* Po detaljno razrađuje svoj „matematički pristup“ pjesničkom djelu u kojem primat daje problemu prozodije. Upravo kroz ovako minuciozno zanimanje za prozodiju do izražaja dolazi Poovo viđenje stvaranja kao „isprepletane primjene razuma i imaginacije da bi se stvorilo harmonično jedinstvo.“²⁴² Na samom početku eseja Po određuje termin „stih“ kao onaj koji se čini najpogodnijim da bi se bez cjepidlačenja obuhvatilo sve ono što podrazumijeva ritam, rima, metar i versifikacija. O ovom problemu se neprestano raspravljalo sa toliko nepreciznosti, konfuzije i nerazumijevanja, pa čak i neznanja, kaže Po, da se jedva može reći da uopšte postoji. Zapravo, ovaj predmet rasprave je izuzetno jednostavan: „jedna desetina mu se vjerovatno može nazvati etičkom, devet desetina, pak, tiču se matematike, a sve se to

²⁴⁰ Poe – *Man, Poet and Creative Thinker*, pp. 326 – 327.

²⁴¹ “But he might have gone on and pointed out that accent is primarily increase in the intensity of the sound; that this increase in the intensity marks the culminating points of the successive feet, just as a slight accent on the first note in each bar of music marks the musical beat. The natural result of added intensity is added length, the matter chiefly to be considered. Accent in the musical sense is therefore a secondary element in producing musical rhythm, and practically a mere convenience to the poet when he is trying to test his verse. The lack of reference to the pause or rest as one of the time elements in a natural reading of rhythmical verse, is a more serious omission, though Poe does speak of the foot of one syllable and a pause, calling it a 'caesura'. Had he used the musical notation to indicate scansion, he must have realized the importance of the rest more fully than he did”, *Ibid*, pp. 327 – 328.

²⁴² “interwined application of reason and imagination to create harmonious unity”, *Edgar Allan Poe: Literary Theory and Criticism*, p. 125

podvodi u granice najzdravijeg razuma.”²⁴³ Iako je toliko toga napisano o ritmu u antičkoj, pa čak i hebrejskoj poeziji, to se ne može potvrditi za poeziju napisanu na engleskom jeziku. Po tvrdi da zapravo i ne postoji valjana rasprava o engleskom stihu jer iako u pojedinim gramatikama i djelima posvećenim retorici, odnosno prozodiji, postoje poglavlja naslovljena „Versifikacija” tu zapravo znatizeljni čitalac neće naići ni na kakvu analizu niti će pronaći nešto što bi funkcionisalo kao jedinstven sistem jer sve zavisi od „autoriteta”. Po naglašava da se sve svodi na puko navođenje primjera navodnih različitih vrsta engleske stope i stiha.

Komentarišući odlomak iz *Gramatike engleskog jezika* (*The Institutes of English Grammar*) Gulda Brauna (Goold Brown) u kojem ovaj autor tvrdi da je: „[v]ersifikacija umjetnost razmještanja i ređanja riječi u stihove odgovarajuće dužine da bi se proizveo sklad pravilnim smjenjivanjem slogova nejednake dužine,”²⁴⁴ Po ističe da se sam početak ove definicije može primijeniti na umjetnost versifikacije, ali ne na samu versifikaciju te stoga glavnu kritiku upućuje na račun predavača versifikacije. Versifikacija nije umjetnost razmještanja i ređanja riječi već stvarno ređanje i razmještanje, a sličnost, odnosno „poklapanje” dužine stiha nikako ne može biti od suštinskog značaja. Po ovdje kao primjer navodi pindarske ode koje se karakterišu velikom raznolikošću u dužini stihova. Potom, u definiciji pomenuti „sklad” nije ni jedini ni glavni cilj jer kada se stih pravi nikada se iz vida ne smije ispustiti „melodija”. Pomenuto pravilno smjenjivanje nije dio nijednog načela versifikacije. Po kaže da ređanje spondeja i daktila u grčkom heksametru jeste ređanje koje se može nazvati nesistematskim, ili u najmanju ruku proizvoljnim, odnosno zaključuje da ne postoji pravilno smjenjivanje različitih slogova. On dalje ističe: „[a]li, ne samo da poričem neophodnost bilo kakve pravilnosti u slijedu stopa kao i, shodno tome, slogova, već osporavam značaj bilo kakvog *smjenjivanja*, pravilnog ili nepravilnog, bilo da su u pitanju dugi ili kratki slogovi.”²⁴⁵ Komentarišući stavove brojnih engleskih prozodista koji su odbacili spondej i pirihi, a s druge strane prigrlili

²⁴³ “one tenth of it, possibly, may be called ethical; nine tenths, however, appertain to the mathematics; and the whole is included within the limits of the commonest common sense”, “The Rationale of Verse” in *Essays and Reviews*, p. 26

²⁴⁴ “Versification is the art of arranging words into lines of correspondent length, so as to produce harmony by the regular alternation of syllables differing in quantity”, *Ibid*, p. 28

²⁴⁵ “But not only do I deny the necessity of any regularity in the succession of feet and, by consequence of syllables, but dispute the essentiality of any *alternation*, regular or irregular, of syllables long and short”, *Ibid*, p. 29

jamb, trohej, daktil i anapest, Po je mišljenja da je spondej neadekvatno odbačen za razliku od piriha, dok daktil i anapest potpuno idu uz njegov predlog o smjenjivanju te dalje ističe da se anapest i daktil mogu naći u istom stihu što znači da ćemo u tom slučaju imati neprekidan niz od četiri kratka sloga. Ovakav slučaj ne predviđa definicija Gulda Brauna. Navodeći katren Artura K. Koksa (Arthur C. Coxe) Po ukazuje na to da u početnom stihu pomenuti autor uspješno koristi cezuru, savršenu stopu, najznačajniju u svakoj vrsti stiha, koja je, ipak, odbačena u engleskim prozodijama i u značajnoj mjeri pogrešno tumačena u klasičnim. S druge strane on kaže:

„*Stih* nastaje u ljudskom užitku jednačenja, podešavanja. Na ovaj užitak takođe treba da se odnose sve osobina stiha – ritam, metar, strofa, rima, aliteracija, *refren* kao i drugi slični efekti. Kako ima čitalaca koji obično miješaju ritam i metar, ovdje se može reći da se prvi odnosi na *karakter* stope (što će reći ređanje slogova), a drugi se bavi *brojem* ovih stopa. Na takav način 'daktilskim *ritmom*' izražavamo slijed daktila. Pod 'daktilskim *heksametrom*' podrazumijevamo stih ili metar koji se sastoji od šest daktila.“²⁴⁶

Komentarišući jednačenje Po ističe da ono obuhvata sličnost (similarity), proporciju (proportion), identičnost (identity), ponavljanje (repetition) i adaptaciju (adaptation) ili podesnost (fitness) kao i stav da čovjek užitak dobija iz sopstvene percepcije jednačenja.

„Hajde da pogledamo jedan kristal. Odjednom smo se zainteresovali za jednakost njegovih strana i uglova jedne od njegovih površina: jednakost strana nas zadovoljava, a uglova daje dvostruko zadovoljstvo. Posmatrajući drugu površinu sličnu prvoj ovo zadovoljstvo izgleda da je uduplano; a posmatrajući treću izgleda da je utrostručeno i tako dalje. Zaista ne sumnjam da će se za ushićenje koje sam iskusio, ako ga je moguće izmjeriti, iznaći da ima baš onakve matematičke veze kakve

²⁴⁶ “*Verse* originates in the human enjoyment of equality, fitness. To this enjoyment, also, all the moods of verse – rhythm, metre, stanza, rhyme, alliteration, the *refrain*, and other analogous effects – are to be referred. As there are some readers who habitually confound rhythm and metre, it may be as well here to say that the former concerns the *character* of feet (that is, the arrangements of syllables) while the latter has to do with the *number* of these feet. Thus by 'dactylic *rhythm* we express a sequence of dactyls. By 'a dactylic *hexameter* we imply a line or measure consisting of six of these dactyls", "The Rationale of Verse“, p. 33

nagovještavam; to jest sve do određenog momenta nakon kojeg će ovakve veze postajati slabije.”²⁴⁷

Za Poa percepcija zadovoljstva u jednačenju zvukova jeste zapravo princip muzike. Poredeći vještog i nevještog slušaoca on kaže da ovaj prvi može cijeniti i uvažavati samo jednostavna jednačenja poput onih u melodijama balada i samim tim što je isuviše preokupran poređenjem jednog jednostavnog zvuka sa drugim ne uspijeva da poredi postojeće jednačenje između ova dva jednostavna zvuka i druga dva slična jednostavna zvuka. Međutim, vješt slušalac procjenjuje oba jednačenja istovremeno.

„Izuzetno kultivisan muzički ukus na ovakav način uživa u ne samo onim dvostrukim jednačenjima koja se procjenjuju odjednom već dobija ugodno znanje kroz sjećanje onih jednačenja čiji se elementi javljaju na tako velikim intervalima da ih nekultivisan ukus gubi sve zajedno. Da ovaj drugi može valjano procjenjivati ili odlučivati o vrijednostima onoga što se zove naučna muzika nije nipošto moguće. Ali, naučna muzika ne polaže pravo na izvrsnost – ona odgovara jedino ušima naučnika. U njenoj pretjeranosti jeste trijumf *spoljašnjeg* nad *duhom* muzike. Razum savladava osjećaj.”²⁴⁸

Nazivajući stih inferiornijom, odnosno manje „moćnom” muzikom, Po ističe da u njemu ima vrlo malo mogućnosti za složenost jer njegov strogo određen i jednostavan karakter ni nauka ni pedanti ne mogu značajnije iskriviti i pogrešno tumačiti. On tvrdi da se osnov stiha može naći u spondeju, s obzirom na to da sama klica misli koja traži zadovoljstvo u jednačenju zvuka rezultira u stvaranju riječi od dva sloga jednako akcentovana, a spondej je inače bio najzastupljeniji u većini drevnih jezika. Dotičući se pitanja dugih i kratkih slogova on kaže:

²⁴⁷“Let us examine a crystal. We are at once interested by the equality between the sides and between the angles of one of its faces: the equality of the sides pleases us; that of the angles doubles the pleasure. On bringing to a view a second face in all respects similar to the first, this pleasure seems to be squared; on bringing to a view a third it appears to be cubed, and so on. I have no doubt, indeed, that the delight experienced, if measurable, would be found to have exact mathematical relations such as I suggest; that is to say, as far as a certain point, beyond which there would be a decrease in similar relations”, ”The Rationale of Verse”, p. 33

²⁴⁸ “Highly cultivated musical taste in this manner enjoys not only these double equalities, all appreciated at once, but takes pleasurable cognizance, through memory of equalities the members of which occur at intervals so great that the uncultivated taste loses them altogether. That this latter can properly estimate or decide on the merits of what is called scientific music, is of course impossible. But scientific music has no claim to intrinsic excellence – it is fit for scientific ears alone. In its excess it is the triumph of the *physique* over the *morale* of music. The sentiment is overwhelmed by the sense”, *Ibid*, p. 34

„stih je dug ili kratak, baš kao što je težak ili lak za izgovor. *Prirodno* dugi slogovi su oni koji su opterećeni konsonantima – *prirodno* kratki su oni koji to *nijesu*; sve ostalo je čista izvještačenost i žargon. Latinske prozodije imaju pravilo da je: ‘samoglasnik ispred dva konsonanta dug.’ Ovo pravilo su postavili ‘stručnjaci’ – to jest, proizašlo je iz zapažanja da su takvi samoglasnici u starim pjesmama uvijek dugi u slogovima po zakonitosti skandiranja. [...] Naravno, nije *samoglasnik* dug (iako pravilo tako kaže) već slog čiji je ovaj samoglasnik dio. Vidjećemo da dužina jednog sloga, u zavisnosti od toga koliko lako ili teško se izgovara, mora imati velike varijacije u različitim slogovima; ali, za svrhe stiha pretpostavljamo da je dugi slog jednak sa dva kratka: – a prirodno odstupanje od ove relativnosti detaljno ispravljamo. [...] *Akcentovani* slogovi su naravno uvijek dugi – ali, tamo gdje su *neopterećeni* konsonantima moraju se klasifikovati kao neprirodno dugi. [...] Da zaključimo, svaki dugi slog mora sam po sebi zauzimati u izgovoru, ili mora biti *napravljen* da zauzima, upravo vrijeme neophodno za dva kratka. Jedini izuzetak od ovog pravila pronalazimo u cezuri.”²⁴⁹

Princip jednačenja predstavlja suštinu čitavog procesa, stihovi se na početku prave tako da su jednaki u broju njihovih stopa, dok u drugom slučaju može biti varijacija u pukom broju; dakle, Po ističe da ovdje imamo proporciju, drugim riječima, još uvijek imamo fazu jednakosti. Potom se javlja ideja o zvukovnom jednačenju među završnim slogovima, odnosno rima, koja bi prvo koristila u jampskom, anapestičnom i spondejskom ritmu zbog činjenice da poslednji slog, inače dug, ponajbolje može podnijeti neophodno otezanje glasa. Međutim, glavna snaga rime proizlazi iz akcentovanog sloga, a kada je riječ o trohejskom i daktilskom ritmu sigurno mora doći do dvostruke i trostruke rime. Ovdje se navodi primjer rimovanja termina *beauty* sa *duty* (trohejski) i *beautiful* sa *dutiful* (daktilski). Rimu su povremeno koristili i rimski pjesnici poput Aristofana u „Oblacima”. Međutim, kaže Po, postoji izuzetno efektan vrsta staroklasičnog rimovanja koja nikada nije došla do

²⁴⁹ “[...] a syllable is long or short, just as it is difficult or easy of enunciation. The *natural* long syllables are those encumbered – the *natural* short ones are those *unencumbered*, with consonants: all the rest is mere artificiality and jargon. The Latin Prosodies have a rule that ‘a vowel before two consonants is long’. This rule is deduced from ‘authority’ – that is, from the observation that vowels are circumstanced, in the ancient poems, are always in syllables long by the laws of scansion. [...] Of course, it is not the vowel that is long (although the rule says so) but the syllable of which the vowel is a part. It will be seen that the length of a syllable, depending on the facility or difficulty of its enunciation, must have great variation in various syllables; but for the purposes of verse we suppose a long syllable equal to two short ones; - and the natural deviation from this relativeness we correct in perusal. [...] *Accented* syllables are of course always long – but, where unencumbered with consonants, must be classed among the *unnaturally* long. [...] In fine, every long syllable must of its own accord occupy in its utterance, or must be *made* to occupy, precisely the time demanded for two short ones. The only exception to this rule is found in the *cæsura*”, “The Rationale of Verse“, p. 35

modernih vremena i u kojoj se poslednji i preposlednji slogovi rimuju međusobno kao u primjeru iz Horacijeve *Ars Poetike*:

Purturiunt montes et nascitur ridiculus mus.²⁵⁰

(Tresla se šuma, rodio se miš.)

Strofa podrazumijeva izdvajanje stihova u jednaku ili očigledno proporcionalnu cjelinu. Oduzimanje bilo kojeg od stihova sigurno bi okrnjilo i narušilo njeno savršenstvo. Moderna strofa je veoma slobodna i stoga neučinkovita. Edgar Alan Po je takođe mišljenja da je rijetkost da se određeni stih jednolično nastavlja slijedom apsolutno jednakih stopa, recimo slijedom isključivo jamba ili isključivo troheja, daktila ili anapesta, odnosno spondeja jer čak i u najmuzikalnijem stihu taj slijed je prekinut kao što je slučaj u odlomku koji navodi iz *Dunciade* (*Dunciad*, 1728) Aleksandra Poupa (Alexander Pope) gdje je jamski pentametar isprekidan trohejom na početku i anapestom u sredini stiha:

Ōh thōu | whātē | vēr tī | tlē pleāse | thīne eār
Dēan Drā | piēr Bīck | ěrstāff | ōr Gūl | ĩvēr |
Whēthēr | thōu choōse | Cěrvān | tēs' sē | rīoūs āir |
Ōr laūgh | ānd shāke | ĩn Rāb | ělaīs' eā | sy chaīr. |²⁵¹

Pravljenje složenica, stapanje (*blending*) jeste engleski izraz za *synaeresis*, ali Po smatra da ne smije biti nikakvog *blendinga* jer se anapest nikada nije koristio za jamb niti daktil za trohej zato što se sve ove stope razlikuju u vremenu. „Princip *jednačenja* u stihu priznaje, istina je, varijaciju u određenim momentima, zbog ublažavanja jednoličnosti [...] ali, *vrijeme*, koje inače predstavlja osnov, jeste ono sa čime se

²⁵⁰ Vjerovatno štamparska greška. U Horacijevoj *Ars Poetici* ne piše “Purturiunt“ već “Purturient montes, nascetur ridiculus mus“, dakle upotrebljen je futur. (eng. “The mountain will labor; a silly little mouse will be born“). Vidi: *Edgar Allan Poe – Critical Theory: The Major Documents*, p. 132

²⁵¹ Po je ove stihove koristio u kritici Brajantovih *Pjesama* januara 1837. godine gdje u svom maniru zaključuje da odstupanja od strogih pravila prozodijalne umjetnosti su jedina poboljšanja krutosti i strogosti ovih pravila, a ne neka greška ili manjkavost.

nikada ne smije poigravati.”²⁵² Očigledno je da je Po bio odlučan u stavu da nema nikakve potrebe pojedine riječi stiha skraćivati i sažimati poput *am'rous* ili *sylv'ry* da bi se dobila „savršena stopa”. Uzimajući u obzir gorenavedeni stih:

“Or laugh and shake in Rabelais' easy chair”

Po se zapravo pita da li je neophodno da se skandira i shodno tome da se izgovara:

“ Őr laūgh | ānd shāke | ĩn Rāb | ělaĭs' eā | sy chaĭr. | ”

umjesto da se “Rablais” izgovara u tri sloga s tim što u tom slučaju dva sloga su kraća što će reći da onda neizbježno dolazi do mijenjanja stope. Što se tiče ritma, zanimljivo je primijetiti Poov stav da u svim ritmovima dominantna ili distinktivna stopa može se varirati povremenim uvođenjem ekvivalentnih stopa – stopa u kojima je skup silabičkog vremena jednak skupu silabičkog vremena distinktivnih stopa. Dakle, Po je bio daleko od toga da je propagirao bilo kakvu nepreciznost ili neodređenost metra. On je samo smatrao da određene opravdane slobode predstavljaju konstruktivnu potporu u kreaciji Lijepog. Zloupotreba tih sloboda, njihovo neumjereno korišćenje moglo bi jedino ići u prilog običnim stihoklepcima.

Po se u ovom eseju dotakao i pjesnika, na prvom mjestu njegovog zadatka, ističući da pjesnik treba da napravi svoj stih tako da njegove namjere budu odmah očigledne jer čak i onda kada ljudi na isti način shvataju određenu rečenicu oni je različito izgovaraju. Ovaj stav Po ilustruje Kolridžovom „Kristabel” (“Christabel”) i ističe da od stotinu ljudi koji pročitaju ovu pjesmu njih pedeset neće shvatiti njen ritam:

„dok će četrdeset devet od preostalih pedeset, sa određenom mukom umisliti da ga razumiju, nakon četvrtog ili petog pomnog iščitavanja. Ovaj jedan od njih stotinu koji će i razumjeti ritam i diviti mu se na prvi pogled – mora biti neopisivo pametna osoba – i ja sam isuviše skroman da pretpostavim, na trenutak, da sam upravo ja ta pametna osoba.”²⁵³

²⁵² “The Principle of *equality*, in verse, admits, it is true, of variation at certain points, for the relief of monotone [...] but the point of *time* is that point which, being the rudimental one, must never be tampered with at all”, “The Rationale of Verse“, p. 43

²⁵³ “While forty-nine of the remaining fifty will, with some ado, fancy they comprehend it, after the fourth or fifth perusal. The one out of the whole hundred who shall both comprehend and admire it at first sight

Po takođe elaborira svoj stav da neka pjesma ili strofa može početi jambom u prvom stihu, a u drugom se nastaviti anapestom ili pak daktilom. Pokazujući na primjeru Bajronove „Abidoske nevjeste” (“Bride of Abydos”) da se početni stih pjesme:

Know ye the land where the cypress and myrtle

Može izdijeliti na više načina, recimo:

Know ye the | land where the. |

ili

Know ye the | land where the | cypress and. |

ili

Know ye the | land where the | land where the | cypress and | myrtle are. |

ili

Know ye the | land where the | cypress and | myrtle are |

Emblems of. |

Po zapravo želi da istakne svoj stav da je, uprkos prozodijama, dužina jednog stiha u potpunosti proizvoljna stvar. Dakle, navedeni Bajronov stih, kaže Po, možemo izdijeliti kako hoćemo i stihovi će biti dobri s tim što moramo imati najmanje dvije stope u stihu. „Baš kao što su u matematici potrebna dva elementa da se dobije broj, tako ritam, (od grčkog αριθμος što znači broj) zahtijeva da bude napravljen od bar dvije stope.”²⁵⁴ Što se tiče stihova od jedne stope tu ne možemo imati pravo ocjenjivanje ritma jer on zavisi od jednačenja između dva ili više „otkucaja” (pulsations), dok patvoreni stihovi, oni koji se katkad sastoje od jedne cezure, kao što je slučaj u tobožnjim pindarskim odama, mogu biti „ritmični” samo onda kada su

– must be an unaccountably clever person – and I am by far too modest to assume, for a moment, that that very clever person is myself”, “The Rationale of Verse“, p. 48

²⁵⁴ “As in mathematics two units are required to form number, so rhythm, (from the Greek αριθμος, number) demands for its formation at least two feet”, *Ibid*, p. 56

povezani sa nekim drugim stihom, kaže Po. S druge strane, često se pokazuje apсурdним citirati samo jedan stih iz pjesme. Dugi slog je zapravo element od koga sve počinje, koga ne treba akcentovati. Neakcentovani slog u akcenatskom sistemu treba uvijek smatrati dugim slogom:

„Tako bi spondej bio bez akcenta. U jambu, s obzirom da je prvi slog ‘kratak’, ili *pola* dugog, treba da bude akcentovan sa malim 2 smještenim *ispod* sloga; poslednji slog, koji je dug, treba da bude neakcentovan; – sve to bi izgledalo ovako (control).

²
U troheju, ovi akcenti bi se samo zamijenili, recimo (manly). U daktilu svaki od dva ² poslednja sloga, koji su polovina dugog, trebalo bi takođe da budu akcentovani malim brojem 2 ispod sloga; a prvi slog bi trebalo da se ostavi neakcentovan, pa bi to bilo ovako (happiness). U anapestu treba da okrenemo daktil ovako (in the land).

^{2 2} U nepravilnom daktilu, svaki od tri zaključna sloga, s obzirom na to da su trećina dugog, treba da budu akcentovani malim 3 ispod sloga i cijela stopa bi bila ovakva (flowers ever.) ^{2 2}

^{3 3 3} U nepravilnom anapestu treba da okrenemo nepravilni daktil ovako (in the rebound). U nepravilnom jambu, svaki od dva početna sloga, koji su ^{3 3}

četrvtina dugog, treba da budu akcentovani ispod malim 4; ta stopa bi bila ovakva (in the rain). U ^{4 4}

nepravilnom troheju treba da okrenemo nepravilni jamb ovako (many a). U brzom ^{4 4}

troheju, svaki od tri zaključna sloga, koji su *šestina* dugog, treba da budu akcentovani ispod malim 6; ta stopa bi izgledala ovako (many are the). Brzi jamb ^{6 6 6}

nije još uvijek stvoren i najvjerovatnije nikada i neće; jer bi bio u velikoj mjeri beskoristan, rogobatan i vjerovatno shvaćen na pogrešan način – kao što sam već pokazao da je takav čak i brzi trohej: – ali, kada bi se pojavio, moramo ga akcentovati kao obrnutog brzog troheja. Cezura, koja je varijabilna kada je riječ o dužini, ali, uvijek *duža nego dugi* ‘slog’, treba da bude akcentovana *iznad*, sa brojem koji označava dužinu ili vrijednost distinktivne stope ritma čiji je dio. Tako bi cezura koja se nalazi u spondejskom ritmu bila akcentovana sa malim 2 iznad sloga, ili štaviše stope. Ako se nađe u daktilskom ili anapestičnom ritmu takođe je akcentujemo malim 2 iznad stope. Ako bi se našla u jampskom ritmu mora se pak akcentovati iznad sa 1½ jer je ovo relativna vrijednost jamba. U trohejskom ritmu akcentujemo je, naravno, na isti način. Preporučljivo je da kompleksni izraz 1½ zamijenimo jednostavnijim 3 koji zapravo označava istu stvar.

²

U ovom sistemu akcentovanja gore navedeni stihovi g. Kranča bili bi napisani na sledeći način:

Many are the | thoughts that | come to | me
 6 6 6 2 2

In my | lonely musing, |
 2 2 2

And they | drift so | strange and | swift
 2 2 2

There's no | time for | choosing
 2 2 2

Which to | follow, | for to | leave
 2 2 2

Any, | seems a | losing.
 2 2 2

U običnom akcenatskom sistemu to bi izgledalo ovako:

Māny arĕ thĕ | thōughts thāt | cōme tō | mē |
 In my | lōnely | mūsing, |
 ānd thĕy | drīft sō | strānge ānd | swīft |
 Therĕ's nō | timē fōr | choōsing |
 Whīch tō | fōllōw, | fōr tō | lēave
 āny, | seĕms ā | lōsing. |”²⁵⁵

²⁵⁵ “The Rationale of Verse”, pp 58 – 59.

Naravno, Po ističe veliku prednost svog metoda u odnosu na ovaj drugi, standardni, a to je jednostavnost, odnosno kako on kaže, ušteda vremena, truda i mastila. S druge strane, znak za kratki slog „ ˇ ” u suštini označava puno toga (a čitalac ne može precizno znati šta u određenom slučaju) – polovinu, trećinu, četvrtinu ili šestinu dugog sloga, dok taj dugi slog zapravo ostaje nedovoljno određen i neopisan u knjigama. Horizontalni znak „ - ” bi trebalo da označava dugi slog, što u Poovim očima to ne čini, makar ne na valjan način jer se stavlja i iznad cezure i pravog dugog sloga i označava sve i svašta. Po tvrdi da je on u svom akcenatskom sistemu označio sve ono što u akcenatskom sistemu zahtijeva izraz.

Ovdje moramo istaći da se Po nije slagao sa Kolridžovim „besmislenim” sistemom koji se zasnivao na skandiranju akcenata jer takvo skandiranje u Poovim očima nije ništa drugo do fraza. Kolridž je u Predgovoru „Kristabel” iz 1816. godine napisao:

„metar u ‘Kristabel’, istinu govoreći, nije nepravilan, iako se može tako činiti, s obzirom na to da je baziran na novom principu: naime, onom koji podrazumijeva brojanje akcenata u svakom stihu, a ne slogova. Iako broj slogova može varirati od sedam do dvanaest ipak u svakom stihu naći će se samo četiri akcenta.”²⁵⁶

S obzirom na to da je Kolridž smatrao akcenat elementom metra od krucijalne važnosti, što je u potpunoj suprotnosti Poovim stavovima, onda čitaoca ne iznenađuje to što je, u svom prepoznatljivom maniru, Kolridžov sistem nazvao „besmislenim”.

Dotičući se problema skandiranja on tvrdi da je u pitanju jasno i nedvojbeno pravljenje ritmičkog niza. Skandiranje pravilnog ritma bez akcenta i uspravnih linija između stopa jeste skandiranje za uho dok se pisano skandiranje obraća uhu kroz oko, tako da u oba slučaja imamo stvaranje ritmičkog, muzičkog ili čitalačkog niza. U ovom slučaju skandiranje i čitalački niz treba da idu naporedo i da odgovaraju jedno drugome, ističe Po, jer ako u napisanom skandiranju jednog stiha ne možemo primijetiti nikakav ritam ili muziku tog stiha onda taj stih nije ritmičan ili skandiranje ne valja.

²⁵⁶ “the metre of ‘Christabel’ is not, properly speaking, irregular, though it may seem so from being founded on a new principle: namely, that of counting in each line the accents, not the syllables. Though the latter may vary from seven to twelve, yet in each line the accent will be found to be only four”, Samuel Taylor Coleridge, Preface to ‘Christabel’ in *Coleridge the Poet*, 1966, pp 108 – 109.

Komentarišući spondej kao „početni pristup stihu” i da je prisutniji u herojskom heksametu od daktila, Po ističe da savremeni pjesnici uglavnom u grčkom heksametu cijene melodičnost samoglasnika. Iako su se mnogi takvi pjesnici, poput ser Filipa Sidnija (Philip Sidney) i Longfeloua trudili da naprave engleski heksametar po modelu grčkog, oni zapravo nikako nijesu uspjeli da postignu da njihov stih zvuči kao model na koji su se ugledali. Da bi ovaj stav ilustrirao on navodi primjer Longfelouovog heksametra:

Also the | church with | in was a | dorned for | this was the |
season |
In which the | young their | parents’ | hope and the | loved
ones of | Heaven |
Should at the | foot of the | altar re | new the | vows of their
| baptism |
Therefore each | nook and | corner was | swept and | cleaned
and the | dust was |
Blown from the | walls and | ceiling and | from the | oil-
painted benches. |²⁵⁷

Ove stihove Po komentariše poprilično nepovoljno, čak ih na momente izvrće podsmjehu te stoga preporučuje da bi svi ovi daktili i spondeji trebalo da budu upotrebljeni na mnogo prirodniji i adekvatniji način, to jest u formi proze:

“Also, the church within was adorned; for this was the season in which the young, their parents’ hope, and the loved ones of Heaven, should, at the feet of the altar, renew the vows of their baptism. Therefore, each nook and corner was swept and cleaned; and the dust was blown from the walls and ceiling, and from the oil-painted benches.”²⁵⁸

Spondej je po Poovom mišljenju „tema” grčkog stiha, većina heksametara antičkih djela počinju spondejom jer spondej naprosto ispunjava uho. Pravi grčki

²⁵⁷ “The Rationale of Verse”, p. 69

²⁵⁸ *Ibid*, pp 69–70.

heksametar se ne može napraviti u engleskom jeziku. Doduše, Po neskromno ističe da bi on mogao uspjeti u tome:

Do tell! | when may we | hope to make | men of sense | out
of the | Pundits |
Born and brought | up with their snouts deep | down in
the | mud of the | Frog-pond?
Why ask? | who ever | yet saw | money made out of a | fat
old –
Jew, or | downright | upright | nutmegs | out of a | pine-
knot? | ²⁵⁹

Zanimljiv je Poov komentar koji se odnosi na ove stihove na kraju eseja: „Prevladavanje pravog spondeja ovdje je sačuvano. Neki daktili nijesu tako dobri kao što bih želio – ali, gledajući cjelinu, ritam je izuzetno fin – da ne kažem ni riječ o smislu koji je odličan.”²⁶⁰

Dakle, nije teško zaključiti da „Tumačenje stiha”, najkompleksniji kritički esej Edgara Alana Poa, u suštini predstavlja poimanje pjesme kao cjeline. Tu cjelinu čine djelovi koji zajedno funkcionišu te na takav način doprinose svojevrsnom i učinkovitom ostvarivanju jedinstvenog, idealnog utiska. Artur Ransom (Arthur Ransome), a i mnogi poslije njega, primijetio je da: „kroz Poova djela puše osvježavajući vjetar razuma.”²⁶¹ U njegovom poimanju poezije svi aspekti su bitni. Iz ovog eseja je evidentno da se on nikada ne upušta u generalizovanja već svaki svoj stav ilustruje primjerima i detaljno elaborira svoje viđenje datog problema. Još je očiglednije da je Poova vizija imala značajnih manjkavosti.

²⁵⁹ “The Rationale of Verse“, p. 70

²⁶⁰ “The proper spondee predominance is here preserved. Some of the dactyls are not so good as I could wish – but, upon the whole, the rhythm is very decent – to say nothing of its excellent sense”, *Ibid*, p. 70

²⁶¹ “Throughout all Poe’s writings on poetry blows a refreshing wind of sense”, Arthur Ransome, *Edgar Allan Poe: A Critical Study*, New York, Mitchell Kennerley, MCMX, pp 128 – 129.

4. „Pjesničko načelo“

Predavanja „Pjesničko načelo“ i *Eureka* bila su napisana za široki auditorijum od koga je Po očekivao finansijsku podršku za časopis koji je namjeravao da pokrene. Zato nas ne iznenađuje činjenica zbog čega su oba ova predavanja prvenstveno vrlo „efektni“ javni govori. No, takođe nas ne može začuditi ni to što i u jednom i u drugom slučaju pronalazimo stavove koji se kose sa nekim ranije izrečenim postulatima. Čitalac pronalazi interesantnom Poovu hvalu sentimentalne i moralizatorske pjesme Nataniijela Vilisa. U *Eureci* ističe da je pjesnička inspiracija glavni izvor istine, odnosno da su poezija i istina jedno. Uporedivši ovo sa „Filozofijom kompozicije“ u kojoj insistira da stvaranje poezije u najvećoj mogućoj mjeri podrazumijeva minuciozno planiranje i pjesnikovo majstorstvo onda su Poove kontradiktornosti očigledne. Upravo zbog toga moramo biti svjesni činjenice da je Po „Pjesničko načelo“ i *Eureku* pisao prvenstveno za javni nastup i trudio se da ostvari traženi efekat.

Komentarišući dužinu pjesme u „Pjesničkom načelu“, odnosno tvrdeći da duga pjesma zapravo ne postoji, Po ponavlja stav koji je iznio u ranijim esejima i kritičkim osvrtima. Ovdje se prije svega misli na čuvenu kritiku Hotornovih *Dvaput ispričanih priča* gdje kaže da se jedinstvo utiska ne može potpuno sačuvati u djelima koja se ne mogu pročitati u jednom dahu, odnosno kako su sva velika uzbuđenja prolazna te je shodno tome duga pjesma paradoks.

Po u „Pjesničkom načelu“ kaže da se vrijednost pjesme ogleda u srazmjeri u kojoj ona pobuđuje uzbuđenje. To uzbuđenje ne može se održati kroz pjesnički sastav velike dužine jer već nakon pola sata ono slabi. Ono je za Poa bilo kraćeg daha 1849. nego 1842. godine. U pomenutom kritičkom osvrtu na *Dvaput ispričane priče* izrekao je mišljenje da pjesma kao djelo kojim treba da se bavi genije ne treba da premašuje dužinu onoga što se može pročitati za jedan sat. Nije teško primijetiti da je Po mnoge od svojih stavova koje je iznio u „Pjesničkom načelu“ zapravo pominjao ili elaborirao u nekom ranijem spisu, posebno kritici Longfelouovih *Balada*. Tako, recimo, jeres didaktike iz „Pjesničkog načela“ predstavlja jedan od najčešće ponavljanih stavova kod Poa. Prisjetićemo se „Pisma za B –“ u kome kaže da se

pjesma razlikuje od nauke jer je njen neposredan predmet zadovoljstvo, a ne istina. Nazivajući poeziju ritmičkom kreacijom lijepog Po zapravo ponavlja ono što je već iznio u svojoj teoriji, naročito u kritici Longfelouovih *Balada*. Po je takođe više puta ponovio ono što je u „Pjesničkom načelu“ naglasio, da se pjesma može „baviti“ istinom, dužnošću i strašću, naravno, samo i isključivo ako je ostvareno pobuđivanje pjesničkog osjećaja i ako kao subordinirane doprinose izražavanju ljepote koja predstavlja pravu esenciju pjesme. Ova Poova misao svoju klicu ima u kritici djela Džozefa R. Drejka i Fic–Grin Haleka iz 1836. godine, ali i kritici Longfelouovih *Balada*. Doduše, Po je u „Predgovoru“ za zbirku pjesama 1845. godine zapisao i sledeće – da sam čin stvaranja poezije za njega nije svrha nego strast i da strasti treba poštovati.

Ponovno ukazujući na tri distinkcije koje se izdvajaju u umu (čist intelekt, ukus i moralni osjećaj) Po očigledno ovu podjelu bazira na Kantovoj *Kritici moći rasuđivanja*. Međutim, iako se čini da je Po katkad kontradiktoran u svojim teoretskim stavovima u kojima obrazlaže proces pjesničke kreacije ipak u opisu „izgleda“ onoga što umjetnici stvaraju on ostaje dosljedan.²⁶² U „Predelu Arnhem“ prikazuje savršen vrt, a u „Filozofiji namještaja“ dočarava skladnost sobe i uređenje stana. Isto tako, Po ljepotu uvijek prikazuje na „isti“ način, koristeći određeni korpus riječi i fraza. Tako, poznati odlomak „Pjesničkog načela“ u kome govori o jednostavnim elementima koji izazivaju u pjesniku efekat – ambrozija koja hrani dušu, cvjetovi, žitna polja, plavetnilo neba, daleke planine nedvojbeno podsjećaju na čuvenu priču „Eleonora“, ali i na „Predeo Arnhem“.

Kao što je s vremena na vrijeme „modifikovao“ i „dorađivao“ pojedine teorijske stavove, tako je katkad mijenjao i mišljenje o pojedinim piscima. Očigledna je promjena Poovog viđenja Tenisona. Godine 1842. Po je bio prilično kritičan na račun ovog barda engleskog pjesništva i njegovog stvaralačkog opusa da bi kasnije značajno revidirao svoje stavove i hvalio njegov lik i djelo.

S druge strane, „Pjesničko načelo“ predstavlja Poov „oproštajni govor“ objavljen u *Sartain's Union Magazine* oktobra 1850. u kojem se nanovo vraća problemima pjesničke forme i stvaranja Lijepog, a posebno se po drugi put dotiče pojedinih segmenata svog kritičkog osvrta na Longfelouove *Balade i druge pjesme*

²⁶² Edgar Allan Poe: *Critical Theory – Major Documents*, p. 204

koji je u značajnoj mjeri doprinio onome što je ostalo zapamćeno kao „rat sa Longfelouom”. Ovdje se, recimo, napada Longfelouov didaktizam. Poova „posljednja“ definicija poezije se bazira na „osjećaju Lijepog” na osnovu kojeg se ljudi bore za prizor „vrhovne Ljepote” koju poezija zapravo može stvoriti i dati. Samim tim što odbacuje ideju pjesnika kao onog koji pjeva o svijetu koji ga okružuje, Po s prezirom gleda na Emersonovu viziju pjesnika, ali i estetiku koja je našla plodno tle u slobodnom stihu Volta Vitmana. Za Poa poezija je mnogo veličanstvenija majstorija od puke prirodne slobode, ona se neumitno vezuje za umijeće i vještinu te je samim tim mnogo oblikovanja i disciplinovanja nego što je organska i spontana.

Po započinje „Pjesničko načelo” komentarišući termin “minor poems” pod kojim isključivo podrazumijeva pjesme koje nijesu duge, odnosno on tvrdi da: „duga pjesma ne postoji. Ja tvrdim da je fraza ‘duga pjesma’ jednostavno paušalna suprotnost u terminima.”²⁶³

O pjesmi u pravom smislu riječi moguće je govoriti samo onda ako nas ona pobuđuje uzdižući dušu. Njena vrijednost leži u samom razmjeru ovog uzvišenog uzbuđenja.

„Ali, sva su uzbuđenja prolazna što je prirodna neophodnost. Taj stepen uzbuđenja kojim bi nazvali jednu pjesmu, da je tako uopšte nazovemo, ne može se podržati kroz djelo veće dužine. Nakon pola sata, kada dostigne svoj vrhunac, ono slabi, – popušta – preokret slijedi – i onda pjesma, zapravo, više nije pjesma.”²⁶⁴

Stoga, ne čudi njegov stav da se „Izgubljeni raj” (“Paradise Lost”) može smatrati pjesničkim djelom isključivo onda kada se shvati kao niz kraćih pjesama. Ako bi se ovo djelo čitalo odjednom, kako to Po kaže, u toku jednog sjedjenja, onda bi se neizbježno smjenjivalo uzbuđenje i očajanje te konačno zaključuje da je potpuni efekat i sve ono što čak i najbolji ep predstavlja zapravo jedna ništavnost, odnosno da ako je neka duga pjesma nekada i bila popularna, sada je više nego očito da nijedna duga pjesma više nikada to neće biti. S druge strane, tvrdi Po, jasno je da pjesma može

²⁶³ “... a long poem does not exist. I maintain that the phrase, ‘a long poem’ simply a flat contradiction in terms”, “The Poetic Principle” in *Essays and Reviews*, p. 71

²⁶⁴ “But all excitements are, through a psychal necessity, transient. That degree of excitement which would entitle a poem to be so called at all, cannot be sustained throughout a composition of any great length. After the lapse of half an hour, at the very utmost it flags – fails – a revulsion ensues – and then the poem is, in fact, no longer such”, *Ibid*, p. 71

biti neprikladno kratka i da se pretjerana kratkoća vrlo lako izvitoperi u puki epigramatizam. Štaviše: „[v]eoma kratka pjesma, dok tu i tamo proizvede brilijantan ili živopisan efekat, nikada ne proizvodi onaj koji je dubok ili trajan.”²⁶⁵ Ovdje kao primjer navodi Šelijevu serenadu kao i pjesmu Nataniijela Parkera Vilisa za koje ne štedi riječi hvale, ali istovremeno ukazuje na to da zbog iste mane, odnosno pretjerane kratkoće ni jedna ni druga nijesu dobile adekvatan tretman ni kada je kritika u pitanju, a ni sud čitalačke publike.

Napadajući jeres didaktike i stav da je istina krajnji cilj poezije i da svaka pjesma treba da sadrži neku pouku Po zapravo želi da istakne svoj doživljaj pjesme. On naglašava stav da ne postoji nijedno djelo koje je uzvišenije, plemenitije od pjesme, pjesme *per se*, dakle one koja je pjesma i ništa više od toga, napisana samo sebe radi.

„Zahtjevi istine su strogi. Ona nema saosjećanja prema mirtama²⁶⁶. Sve *ono* što je tako prijeko potrebno u Pjesmi jeste baš *ono* s čim *ona* ništa nema. Preplijećući je s dragim kamenjem i cvijećem samo od nje pravimo razmetljivi paradoks. Namećući istinu potrebija nam je oštrina nego cvjetanje jezika. Moramo biti jednostavni, precizni, sažeti. Moramo biti promišljeni, smireni, obestrašćeni. Riječju, moramo biti u takvom raspoloženju koje je, što je gotovo moguće, u potpunosti obrnuto od pjesničkog. Zaista mora biti slijep *onaj* koji ne primjećuje radikalne i nepremostive razlike između istinitih i pjesničkih načina prenošenja i izražavanja ideja. Mora biti nepopravljivi zaluđenik teorije onaj koji uprkos ovim razlikama i dalje pokušava da pomiri nepomirljivo ulje i vodu Poezije i Istine.”²⁶⁷

²⁶⁵ “ [a] *very* short poem, while now and then producing a brilliant or vivid, never produces a profound or enduring effect”, “The Poetic Principle“, p. 73

²⁶⁶ Mirta, sveti amblem kod starih Grka, ali i rimske boginje ljubavi Venere, čuvene po ljepoti. Međutim, mnogi kritičari su mišljenja da se ovo može smatrati kao aluzija na prvi stih Bajronove „Abidoske nevjeste” koju pominje u „Tumačenu stiha”. U svakom slučaju, mirta predstavlja amblem za poeziju koja treba da izražava ljepotu, jer je to po Poovom mišljenju mnogo viši cilj nego izražavanje istine.

²⁶⁷ “The demands of Truth are severe. She has no sympathy with the myrtles. All *that* which is so indispensable in Song, is precisely all *that* with which *she* has nothing whatever to do. It is but making her a flaunting paradox, to wreath her in gems and flowers. In enforcing a truth, we need severity rather than efflorescence of language. We must be simple, precise, terse. We must be cool, calm, unimpassioned. In a word, we must be in that mood which, as nearly as possible, is the exact converse of the poetical. *He* must be blind, indeed, who does not perceive the radical and chasmal differences between the truthful and the poetical modes of inculcation. He must be theory-mad beyond redemption who, in spite of these differences, shall still persist in attempting to reconcile the obstinate oils and waters of Poetry and Truth”, “The Poetic Principle“, p. 76; Pomenutim idejama ranije se bavio u kritici Longfelouovih *Balada*.

Koristeći se idejama Imanuela Kanta iz njegove *Kritike moći rasuđivanja* Po svijet uma dijeli na čisti intelekt (Pure Intellect), ukus (Taste) i moralni osjećaj (Moral Sentiment). Za ukus kaže da ga je namjerno smjestio u sredinu jer je to upravo mjesto koje mu u umu i pripada. Baš kako se intelekt bavi istinom, tako nas ukus informiše o Lijepom, a moralni osjećaj o dužnosti (Duty). I dok je svijest (Conscience) ta koja podučava obavezu, a razum (Reason) ekspeditivnost, ukus zapravo pokazuje čari (Charms).

Osjećaj za Lijepo je za Poa besmrtni instinkt, duboko usađen u duh čovjeka. To nije samo uvažavanje Ljepote oko nas već grčeviti, gotovo nadljudski napor da se dosegne uzvišena ljepota. Pjesnički osjećaj se može razviti na različite načine u slikarstvu, vajarstvu, arhitekturi, plesu, posebno u muzici. Muzika, sa svim oblicima metra, ritma i rime predstavlja veoma važan segment u poeziji. Sjedinjavanjem poezije i muzike pronaći ćemo najšire polje pjesničkog razvoja, ističe Po i odmah nakon toga sumira svoje ideje tvrdeći sledeće:

„Ukratko, definisao bih Poeziju riječi kao ritmičko stvaranje Lijepog. Njen jedini arbitar jeste ukus. Sa intelektom i sviješću ima samo kolateralne veze. Osim ako to nije slučajno, nema nikakve veze sa dužnošću ili sa istinom.²⁶⁸ [...] To zadovoljstvo, koje je odmah najčistije, najuzvišenije i najintezivnije, potiče, tvrdim, iz kontemplacije Lijepog. U kontemplaciji Lijepog mi sami smatramo mogućim da dosegneмо to dopadljivo uzdizanje ili ushićenje *duše* koje prepoznajemo kao Pjesnički osjećaj i koje se tako lako razlikuje od istine, koja je zadovoljstvo Razuma, ili od Strasti koja je ushićenje srca. [...] Lijepo imenujem domenom pjesme jednostavno zbog toga što je očigledno pravilo Umjetnosti da utisci treba da budu napravljeni tako da proizlaze što direktnije iz svojih uzroka. [...] Odavde nipošto ne slijedi, pak, da se pobude strasti ili propisi dužnosti, pa čak lekcije istine ne mogu uključiti u neku pjesmu i to sa izvjesnom prednošću; jer oni mogu pogodovati, tu i tamo, na različite načine, opštoj svrsi djela: – ali, pravi umjetnik će uvijek udesiti da ih ublaži u okvir odgovarajućeg pokoravanja Lijepom što jeste atmosfera i prava bit pjesme.”²⁶⁹

²⁶⁸ (kurziv S. Simović) Ponovljeni stavovi iz kritike Longfelouovih *Balada*.

²⁶⁹ “I would define, in brief, the Poetry of words as *The Rhythmical Creation of Beauty*. Its sole arbiter is Taste. With the Intellect or with the Conscience, it has only collateral relations. Unless incidentally, it has no concern whatever either with Duty or with Truth. [...] *That* pleasure which is at once the most pure, the most elevating, and the most intense, is derived, I maintain, from the contemplation of the Beautiful. In the contemplation of Beauty we alone find it possible to attain that pleasurable elevation, or excitement, *of the soul*, which we recognise as the Poetic Sentiment, and which is so easily distinguished from Truth, which is the satisfaction of the Reason, or from Passion, which is the excitement of the heart. [...] I make Beauty the province of the poem, simply because it is an obvious rule of Art that effects

Da bi potkrijepio svoje stavove Po citira Longfelouovog „Beskućnika” (“Waif”) u kojem hvali prirodnost njegovog stiha, metar i karakter osjećaja, kao i dio Brajantove pjesme „Jun” (“June”) u kojoj ističe jak osjećaj melanholije i utisak dopadljive tuge napominjući čitaocu da se ne čudi ako u nekim narednim pjesmama koje ima namjeru da navede primijeti ton tuge jer je ona neodvojivo vezana sa svim višim manifestacijama Lijepog. Nakon ovoga, u istom maniru navodi pjesmu „Zdravlje” (“Health”) Edvarda Kuta Pinknija (Edward Coote Pinkney) koju smatra izuzetno lijepom. Komentarišući granice dužnosti kritičara Po tvrdi da su one u velikoj mjeri shvaćene na pogrešan način. Izvrsnost u pjesmi se može shvatiti u kontekstu nekog aksioma koji samo treba da bude postavljen kako treba ne bi li bio sam po sebi očit jer ne može se govoriti o izvrsnosti ako ona zahtijeva da se pokaže kao takva. Potom, navodi primjere uspješnih, “fanciful” pjesama poput „Dođi i počivaj u njedrima ovim” (“Come, rest in this bosom”) Tomasa Mura za čiju pjesmu „Volio bih da sam pored tog tamnog jezera” (“I would I were by that dim lake”) kaže da nema maštovitije pjesme napisane na engleskom jeziku, zatim komentariše „Lijepu Ines” (“Fair Ines”) engleskog pjesnika i humoriste Tomasa Huda (Thomas Hood) kao i „Ukletu kuću” (“The Haunted House”) i „Most uzdaha” (“Bridge of Sighs”) istog autora. Takođe navodi i pjesmu lorda Bajrona „Iako je dan sudbe moje svršen” (“Though the day of my destiny’s over) u kojoj ističe tu najplemenitiju od svih plemenitih pjesničkih tema – uzdizanje duše, kao i „Princezu” (“The Princess”) Alfreda Tenisona, najplemenitijeg pjesnika, kako makar Poov sud kaže.

Po tvrdi da je njegov cilj bio da pokaže da je pjesničko načelo stremljenje čovjeka, težnja za vrhovnom Ljepotom, a manifestaciju ovog principa pronalazimo uvijek u uzvišenom ushićenju duše, potpuno nezavisno od strasti koja opija srce ili pak istine koja predstavlja zadovoljstvo razuma:

„Jer, kad je riječ o strasti, avaj! Njena sklonost jeste da degradira, a ne da uzdigne dušu. Ljubav, naprotiv – ljubav – pravi, božanski Eros-

should be made to spring as directly as possible from their causes. [...] It by no means follows, however, that the incitements of Passion, or the precepts of Duty, or even the lessons of Truth, may not be introduced into a poem, and with advantage; for they may subserve, incidentally, in various ways, the general purposes of the work: – but the true artist will always contrive to tone them down in proper subjection to that *Beauty* which is the atmosphere and the real essence of the poem, “*The Poetic Principle*”, pp 78 – 79.

Uranijum, tako različit od dionizijske Venere – je bez sumnje najčistija i najistinitija od svih pjesničkih tema.²⁷⁰

Navodeći nekoliko jednostavnih elemenata koji izazivaju u pjesniku pravi pjesnički efekat Po ističe da je upravo pjesnik onaj koji prepoznaje ambroziju koja mu hrani dušu na svijetlim nebeskim sferama, u zavijucima cvijeta, u grozdovima grmlja, u plavičastoj daljini planina, u cvrkutu ptica, zvuku Eola, u mirisu ljubičice. On posjeduje taj pjesnički efekat u svim plemenitim mislima, on ga osjeća u ljepoti žene, u gracioznosti njenog koraka, njenom smijehu, uzdahu, pa čak i šuštanju njene odjeće, entuzijazmu i strpljivosti koji je krasi, ali iznad svega, on kleči pred njenom ljubavi.

„Pjesničko načelo”, iako objavljeno posthumno 1850, zapravo je prezentovano kao predavanje 1848. godine. Ovdje Po ističe da se ono što je estetsko može odrediti ne u terminima „istine” koji podrazumijevaju jednostavnost, jezičku oštrinu i preciznost već kroz razvoj i „procvat” jezika i to gomilanjem metafora. On u ovom eseju nastavlja da se koristi matematičkim principima te stoga kaže da se prava vrijednost pjesme ogleda u „količini” uzbuđenja koje pobuđuje. Kako Rejčel Polonski primjećuje, retorički termini uvodnih pasusa „Pjesničkog načela” su veoma iskreni i otvoreni. Po ističe da struktura samog eseja podrazumijeva prikaz pjesama namijenjenih za razmatranje, a koje ponajbolje odgovaraju njegovom ukusu.²⁷¹ Na samom kraju eseja Po je prokomentarisao nekoliko ljubavnih pjesama,²⁷² dijelom da bi privukao pažnju Helen Vitman (Helen Whitman), koja je prisustvovala predavanju, u velikoj mjeri pridržavajući se opet, po ko zna koji put, kolridžovske distinkcije imaginacija / uobrazilja.

Dakle, ono što je očigledno kod Edgara Alana Poa još od njegovih ranih kritičkih osvrtâ, a što posebno izlazi u prvi plan od objavljivanja „Filozofije kompozicije”, jeste činjenica da on sagledava kreativnost u terminima efekta i

²⁷⁰ “For, in regard to Passion, alas! Its tendency is to degrade, rather than to elevate the soul. Love, on the contrary – Love – the true, the divine Eros – the Uranian, as distinguished from the Dionæan Venus – is unquestionably the purest and truest of all poetical themes”, “The Poetic Principle”, p. 93

²⁷¹ Rachel Polonsky, “Poe’s aesthetic theory” in *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, p. 55

²⁷² Čini se da je neke od njih, pogotovo „Volio bih da sam pored tog tamnog jezera” Tomasa Mura previše hvalio, ne nudeći adekvatne razloge zbog kojih je pomenuta pjesma na takav način glorifikovana i uzdignuta na pijedestal.

afektivne moći, poezije kao čistog uzdizanja duše, ili, kako je to maestralno prokomentarisala Isidora Sekulić:

„[...] vezao je Po poeziju za dušu, a o duši – da li je znao za Platona i za Spinozu ili ne – imao je sledeću postavku: Duša hoće lepotu i sublimno uzbuđenje; žeđ za lepotom je zapravo žeđ čoveka za besmrtnošću, ali duša je puna nemoći. Na sredini između materije i spirita, ona uzleće naviše, ali i klizi naniže, i zato je ono što ona produkuje, poezija, uvek tužna. Platon, koji se u dušu odlično razumevao – dijalektikom i mitovima je tumačio – Platon je tvrdio da je duša puna melanholije, jer je puna strasti i zabluda, i često u mučnom stanju. Mnogo stotina godina kasnije, Spinoza kaže: ‘Kad duša zamisli svoju nemoć, ona se onesvesti.’ U svojoj pesmi *Eulalija* Edgar Po ovo kaže o stanju duše: Usamljen sam živeo u svetu jada, i duša mi beše kao voda ustajana, dok mi lepa i umilna Eulalija ne postade čedna supruga – to jest, s pomoću poezije duša se digla u višu sferu. Naravno, neće ni u toj sferi višega sklada proći bez tuge. To je onaj zreli pesimizam antičkih pesnika i filozofa koji je realnost, i kojeg mora biti i ima u svakoj jakoj misli i poeziji.”²⁷³

Međutim, koliko su Poovi teorijski stavovi našli plodno tle u praksi i koliko je bilo oprečnih stavova kritike o valjanosti Poovih načela najbolje govore sledeći podaci. Poovo ime neizostavno se povezuje sa estetizmom koji će procvetati par decenija nakon njegove smrti, pogotovo larpurlartizmom. Doduše, sam termin *aesthetic* uopšte se ne pominje ni u jednom Poovom djelu. Za razliku od klasičnih postulata i antičke retorike, djela poput *O pjesničkoj umjetnosti* Aristotela i Horacijeve *Ars Poetike*, koja su nadasve isticala zadatak poučavanja, ali i pružala „užitak” publici, početkom XIX vijeka engleski romantizam je naprosto izokrenuo mimetički model stvaranja i u fokus pažnje stavio pjesnički stvaralački proces umjesto samog umjetničkog djela.²⁷⁴ Očigledno je da Po u „Pjesničkom načelu” koristi kako vokabular tako i retoriku estetizma, odnosno upravo u ovom eseju, napisanom pred kraj života, on je sakupio i izrazio najočitije „estetičke” postulate. U „Filozofiji kompozicije” Po odbacuje uvreženo romantičarsko viđenje umjetničkog stvaranja kao posve spontanog procesa i ističe doživljavanje djela kao proizvoda kontrolisanog od strane umjetnika za koga ono predstavlja matematički problem. Upravo ovaj moment distancira Poa od opšteprihvaćenog, ustaljenog romantičarskog stava da je djelo na

²⁷³ Isidora Sekulić u *Edgar Alan Po: Sfinga – izbor iz dela*, str. 7. – 8.

²⁷⁴ “Poe’s Aesthetic Theory”, p. 43

prvom mjestu i iznad svega produkt pjesnikove imaginacije i nadahnuća. Naravno, ovakve teorije, „mehanički” problemi, „izumi” ne predstavljaju samo sastavni dio njegovih promišljanja o poeziji već su prodrle i u domen priče. Čitalac se stoga neće iznenaditi kada čita o balonu koji se penje čak do sjajne lune, popularnom mesmerizmu ili pak frenološkim ispitivanjima. Neće se iznenaditi ni kada naiđe na podatke da je upravo zbog ovakvih teorijskih stavova Po često bio neshvaćen i napadan. Međutim, neki kritičari smatraju da je Po u „Pjesničkom načelu” ističući fraze poput „jeres didaktike” i „pjesma za sebe [...] napisana zbog nje same” zapravo sebe smjestio u red onih koji su se uklopili u kantovsko poimanje umjetničkog djela koje se odlikuje svrhom bez svrhe.²⁷⁵ Takođe, isključujući veoma kratku i dugu pjesmu iz domena pjesnikovog interesovanja Po je značajno suzio okvire poezije. Uz to, dok neke pjesme zaista proizvode osjećaj intenziteta, neke to ne čine, kao što je slučaj sa komedijama u stihu, pastoralama ili pak versifikovanim epistolama. Zahvaljujući Pou stvoren je, ili makar ojačan, poseban doživljaj za lirsku poeziju dok je, s druge strane, anatemisao neke druge književne oblike u stihu. Njegovo viđenje pjesničke kreacije kao neke vrste naučnog, algebarskog procesa posebno je reflektovan u „Tumačenju stiha”. Ovdje postaje jasno da Po smatra da se razvoj stiha kretao od prvobitne jednostavnosti do krajnje kompleksnosti po samoj prirodi stvari. Ipak, ovaj esej izazvao je razne kritike. Tako je Artur Hobson Kvin istakao da je Po prosto „zalutao” u prirode i zakonitosti engleskog stiha tvrdeći da nije uspio da prepozna njegov akcenatski osnov.²⁷⁶ Floyd Stovol ukazuje na slabosti Poove teorije pogotovo one koje se ogledaju u uvođenju poezije u okvir prokrustovskih vremenskih ograničenja pozajmljenih iz muzike dok kao jedini važan doprinos koji Po ostvaruje u ovom eseju navodi tretiranje cezure kao monosilabičke stope.²⁷⁷ Po Šervinu Kodiju dobra strana Poove teorije sastoji se u tome da je stih zasnovan na vremenu, a ne na akcentima i da po prirodi stvari čitanje stiha treba da odgovara skandiranju. Doduše, Kodi zamjera Pou neadekvatno tretiranje pauze kao i to da nije uzeo u obzir značaj akcenta u označavanju vrhunca ritmičkog talasa.²⁷⁸ Uz sve manjkavosti Poovih

²⁷⁵ “Poe’s Aesthetic Theory”, p. 45

²⁷⁶ Arthur Hobson Quinn and Edward H. O’Neill (eds.), *The Complete Poems and Stories of Edgar Allan Poe with Selections from His Critical Writings*, New York, Alfred A. Knopf, 1946, p. 1087

²⁷⁷ Floyd Stovall, “Mood, Meaning and Form in Poe’s Poetry” in *Edgar Poe the Poet: Essays New and Old on the Man and His Work*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1969, p. 194

²⁷⁸ *Poe – Man, Poet, and Creative Thinker*, pp 324 – 327.

stavova iznesenih u njegovim esejima ipak možemo tvrditi da je „Tumačenje stiha” prvi efektan pokušaj razvoja prave nauke o stihu na engleskom jeziku. Sa ovog aspekta treba posmatrati i njegove ostale književno – teorijske napise.

Međutim, ako pokušamo da sumiramo Poove najznačajnije književno–teorijske stavove onda bi se njegova teorija pjesništva mogla prikazati šematski na sledeći način:

Termin	Tumačenje termina
Versifikacija	<ul style="list-style-type: none"> - „Stvarno ređanje riječi.“ („Tumačenje stiha“, str. 28.) - „Sve riječi, u svakom slučaju, treba da budu napisane i izgovorene u cjelosti.“ (<i>Ibid</i>, str. 44.) - „U svim vrstama ritma dominantna ili distinktivna stopa može se varirati po volji i gotovo nasumice povremenim uvođenjem ekvivalentne stope – što će reći stope čije ukupno silabičko vrijeme je jednako sumi silabičkog vremena distinktivne stope.“ (<i>Ibid</i>, str. 45.) - „Dobri versifikatori [...] uspijevaju da ublaže jednoličnost niza stopa korišćenjem ekvivalentnih stopa samo u rijetkim intervalima.“ (<i>Ibid</i>, str. 45) - „Praviti eliziju u riječi “flowers“ [...] (flow’rs) [...] jeste glupost.“ (<i>Ibid</i>, str. 56.) - „Nepravilni jamb je u svojoj biti, odnosno u okvirima vremena, jamb. Varijacija postoji u distribuciji vremena.“ (<i>Ibid</i>, str. 57.) - „Spondej je prvi korak ka stihu; spondej formira osnov većine vrsta ritmova drevnih jezika.“ (<i>Ibid</i>, str. 67.)
Vrhunac	<ul style="list-style-type: none"> - „I onda, nikako ne gubeći iz vida kao cilj <i>vrhunac</i> ili savršenstvo, u svim pojedinostima, upitao sam se: ‘Od svih tužnih predmeta, koji je, po opštem ljudskom shvatanju, <i>najtužniji?</i>’ Smrt –

	<p>glasio je nesumnjiv odgovor. 'A kada je', rekoh, 'taj najtužniji predmet najviše pesnički?' [...] 'kad je najtešnje povezan s Lepotom: dakle, Smrt lepe žene je neosporno najpesničkiji predmet na svetu, i isto je tako van sumnje da je o takvom predmetu najpozvaniji da govori ožalošćeni ljubavnik.' („Filozofija kompozicije“, str. 527.)</p> <p>- „Može se reći, dakle, da je pesma imala svoj početak – na kraju, gde svako umetničko delo treba da počne.“ (<i>Ibid</i>, str. 528.)</p>
<p>Dužina pjesničkog djela</p>	<p>- „U djelima manje dužine – kao što su pjesme gđe Sigurni – zadovoljstvo je jedinstveno [...] shvatamo bez ikakve teškoće i poimamo sliku kao cjelinu.“ (kritika L. H. Sigurni, H. E. Guld i E. F. Ilet, <i>Zinzendorf i druge pjesme</i>, str. 877.)</p> <p>- „Sva velika uzbuđenja su neizostavno prolazna. Stoga, duga pjesma je paradoks.“ (kritika <i>Hotornovih Dvapat ispričanih priča</i>, maj 1842, str. 571.)</p> <p>- „Pretjerana kratkoća iskvariće se u epigramatizam; ali grijeh pretjerane dužine je još neoprostiviji. In medio tutissimus ibis.“ (kritika <i>Hotornovih Dvapat ispričanih priča</i>, maj 1842, str. 572; uporediti sa „Pjesničkim načelom“, str. 73.)</p> <p>- „Ako je neko književno delo i suviše dugačko da bi se prošitalo u jednom dahu, moramo se odreći neizmerno važnog utiska koji se postiže jedinstvom predstave; jer, ako se mora čitati u dva navrata, upliću se poslovi svakidašnjice, i celina je samim tim odmah razbijena.“ („Filozofija kompozicije“, str. 524.)</p> <p>- „Čini se, dakle, očigledno da postoji izvesna određena granica u pogledu dužine za sva književna dela, granica koja zahteva da se delo može pročitati u jednom dahu, i ako se ta granica kod nekih prozanih dela (koja ne zahtevaju nikakvo jedinstvo), kao što je <i>Robinzon Kruso</i>, i može s uspehom prekoračiti, u pesmi se ona nikad ne može prekoračiti u</p>

	<p>pravom smislu reči. U tome okviru dužina pesme treba da bude u matematičkom odnosu s njenom vrednošću, drugim rečima, sa stepenom pravog pesničkog utiska koji je u stanju da proizvede; jer jasno je da kratkoća mora da bude u pravoj srazmeri s jačinom željenog utiska; i to pod jednim uslovom – da je za proizvođenje ma koje vrste utiska neophodno izvesno trajanje.“ (<i>Ibid</i>, str. 525.)</p> <p>-„Pogodn[a] dužin[a] za pesmu koju sam naumio da napišem – dužin[a] od stotinak stihova. Ona ih u stvari ima sto osam.“ (<i>Ibid</i>, str. 525.)</p> <p>-„Ono što nazivamo dugačkom pesmom ustvari je samo niz kratkih pesama – što će reći, niz kratkih pesničkih utisaka.“ („Filozofija kompozicije“, str. 524.)</p> <p>-„Duga pjesma ne postoji. [To je] paušalna suprotnost u terminima.“ („Pjesničko načelo“, str. 71.)</p> <p>-„Pjesma može biti neumjesno kratka. Pretjerana kratkoća kviri se u puki epigramatizam. (<i>Ibid</i>, str. 73.)</p>
Zadovoljstvo	<p>-„Sreća je drugo ime za zadovoljstvo – stoga svrha poučavanja treba da bude zadovoljstvo.“ („Pismo za B –“, str. 7.)</p> <p>-„To zadovoljstvo koje je odmah najčistije, najuzvišenije, najintenzivnije potiče, tvrdim, iz kontemplacije Lijepog.“ („Pjesničko načelo“, str. 78.)</p>
Zaplet / rasplet	<p>-„Savršeno je jasno da svaki zaplet, koji zaslužuje to ime, mora biti temeljno i marljivo razrađen do svog <i>raspleta</i> pre no što se uopšte latimo pera. Jedino ako stalno imamo pred očima rasplet moći ćemo da pružimo delu onaj njemu neophodno potrebni izgled doslednosti ili uzročne povezanosti, time što ćemo učiniti da svi događaji, a naročito celokupni način obrade, budu usmereni na razvijanje osnovne zamisli.“ („Filozofija kompozicije“, str. 523.)</p>
Idealno	<p>-„Sposobnost idealnog – [...] pjesnički osjećaj. To je osjećaj lijepog, uzvišenog i mističnog.“ (kritika Drejkovog <i>Osuđenog vilenjaka i drugih pjesama</i> i Halekovog</p>

	<p><i>Zamka Alnvik i drugih pjesama</i>, str. 510.) -„Izvesna moć nagoveštavanja daje umetničkom delu toliko onog bogatstva [...] koje mi tako rado mešamo sa savršenim (engl. Ideal! – prim. S. Simović).“ („Filozofija kompozicije“, str. 532.)</p>
Intuicija	<p>-„Namera mi je da jasno pokažem kako se nijedno mesto u njegovom sklopu ne može pripisati slučaju ili podsvesti (engl. <i>Intuiciji!</i> – prim. S. Simović) – da je delo išlo napred korak po korak ka svom završetku s neumitnošću i strogom doslednošću matematičkog problema. („Filozofija kompozicije“, str. 524.)</p>
Istina	<p>-„Zahtjevi istine su strogi. Ona nema saosjećanja prema mirtama. [...] Radikalne i nepremostive razlike, između istinitih i pjesničkih načela prenošenja i izražavanja ideja. (kritika Longfelouovih <i>Balada i i drugih pjesama</i>, str. 684; uporediti sa „Pjesničkim načelom“, str. 76.)</p> <p>-„Istina, ili zadovoljenje razuma [...] mada se do izvesne mere [može] postići u poeziji, daleko se lakše postiž[e] u prozi. („Filozofija kompozicije“, str. 525; uporediti sa „Pjesničkim načelom“, str. 78.)</p> <p>-„Istina traži tačnost [...] što je potpuno protivno onoj Lepoti koja je, podvlačim, uzbuđenje ili prijatno uzdizanje duše. („Filozofija kompozicije“, str. 526.)</p> <p>-„Istina [...] mo[že] da posluž[i] kao objašnjenje ili da doprinese opštem utisku, kao što u muzici služi disonanca; ali će pravi umetnik uvek uspeti da [je], prvo u dovoljnoj meri podredi osnovnoj svrsi i, drugo, da [je] koliko je to moguće, obavije onom Lepotom koja sačinjava duh i suštinu pesme.“ („Filozofija kompozicije“, str. 526.)</p> <p>-„Istina i Nepromenljivost jesu jedno.“ (<i>Eureka</i>, str. 79.)</p> <p>-„Dakle, simetrija i dugovečnost su varljivi izrazi; stoga su Poezija i Istina jedno. Stvar je dugovečna u srazmeri sa sopstvenom istinitošću, istina u srazmeri</p>

	sa svojom dugovečnošću. <i>Savršena dugovečnost, ponavljam, ne može da bude ništa sem apsolutne istine.</i> “ (<i>Eureka</i> , str. 151.)
Jednačenje	-„Čovjek dobija užitek iz sopstvene percepcije jednačenja. („Tumačenje stiha“, str. 33.) -„Percepcija zadovoljstva u jednačenju zvukova jeste princip <i>muzike</i> . (<i>Ibid</i> , str. 33.) -„Princip <i>jednačenja</i> u stihu dopušta, istina je, varijacije [stopa] u određenim momentima zarad ublažavanja jednoličnosti [...] ali svojstvo vremena jeste ono svojstvo sa kojim se, s obzirom na to da je rudimentirano, nikada ne smije poigravati. (<i>Ibid</i> , str. 43.)
Jeres	-„Jeres Jezerske škole.“ („Pismo za B –“, str. 6. – 7.) -„Jeres didaktike.“ („Pjesničko načelo“, str. 75.)
Ljepota	-„Važno stanje čovjekove besmrtno duše je [...] osjećaj Lijepog“. (kritika Longfelouovih <i>Balada i drugih pjesama</i> , str. 685.) -„Žestok napor da se dosegne Ljepota na nebu.“ (<i>Ibid</i> , str. 685; uporediti sa „Pjesničkim načelom“, str. 77.) -„Opseg imaginacije je bezgraničan. Njena tvar proteže se univerzumom. Čak i iz izobličnosti ona stvara onu Ljepotu koja odmah postaje njen jedini predmet i neizbježno mjerilo.“ („Literati grada Njujorka – N. P. Vilis“, str. 1126. – 1127.) -„Kada ljudi govore o Lepoti, oni u stvari nemaju u vidu neko određeno svojstvo, kao što se pretpostavlja, nego određeni utisak, jednom reči, oni misle upravo na ono snažno i čisto uzdizanje <i>duše – ne razuma, ili srca</i> . („Filozofija kompozicije“, str. 525.) -„Ja označavam, dakle, Lepotu kao područje pesme jedino zbog toga što je to očigledan zakon Umetnosti da utisci treba da proističu iz neposrednih uzroka – da ciljeve treba postizati sredstvima koja su najbolje prilagođena njihovom

	<p>postizanju.“ („Filozofija kompozicije“, str. 525; uporediti sa „Pjesničkim načelom“, str. 78.)</p> <p>-„Ljepota [...] je uzbuđenje ili prijatno uzdizanje duše („Filozofija kompozicije“, str. 526.)</p> <p>-„Besmrtni instinkt, duboko u duhu Čovjeka jeste osjećaj Lijepog.“ („Pjesničko načelo“, str. 76.)</p> <p>-„Geniju Ljepota daje život – žanjući često nagradu u vječnosti.“ („Pedeset predloga“, str. 1306.)</p>
Ljubav	-„Ljubav, [...] - ljubav, božanstveni Eros – Uranijum, tako različit od dionizijske Venere – bez sumnje je najčistija i najistinitija od svih pjesničkih tema.“ („Pjesničko načelo“, str. 93.)
Melanholija	-„Izvjesna vrsta melanholije je nedvojbeno povezana sa uzvišenijim manifestacijama Lijepog. (kritika Drejkovog <i>Osuđenog vilenjaka idrugih pjesama</i> i Halekovog <i>Zamka Alnvik i drugih pjesama</i> , str. 521.) <p>-„Seta je, tako, najzakonitiji od svih pesničkih izraza.“ („Filozofija kompozicije“, str. 526.)</p> <p>-„Od svih tužnih predmeta (engl. <i>melancholy</i> – prim. S. Simović) [...] najtužniji (the most melancholy – prim.) je Smrt. (<i>Ibid</i>, str. 527.)</p>
Metar	-„Metar se odnosi na broj stopa.“ („Tumačenje stiha“, str. 33.) <p>-„Osnova grčkog heksametra je spondej.“ (<i>Ibid</i>, str. 67.)</p> <p>-„Francuski herojski stih je najjadniji jednoličan stih koji postoji.“ (<i>Ibid</i>, str. 67.)</p> <p>-„Heksametar se nikada ne može uvesti u naš jezik zbog same prirode tog jezika.“ (kritika Longfelouovih <i>Balada i drugih pjesama</i>, str. 692.)</p>
Mistično	-„Mistično ima ogromnu dodatnu snagu u muzici. Ovo unosi život u izraz koji produhovljava maštovitu koncepciju i uzdiže je u idealno. (kritika <i>Alcifrona, pjesme</i> Tomasa Mura, str. 337.)
Muzika	-„Muzika kombinovana sa dopadljivom idejom jeste poezija; muzika bez ideje je

	<p>jednostavno muzika; ideja bez muzike je proza iz svoje prave određenosti. („Pismo za B –“, str. 11.)</p> <p>-„Naučna muzika ne polaže pravo na istinsku izvrsnost – ona odgovara samo ušima naučnika.“ („Tumačenje stiha“, str. 34.)</p> <p>-„Muzika u svojim različitim oblicima ritma i rime jeste od ogromne važnosti u poeziji koja nikada mudro ne treba da bude odbačena. [...] Možda u muzici duša gotovo najbliže doseže veliki cilj za koji se, kada je nadahnuta pjesničkim osjećajem, bori – kreaciju vrhovne Lepote. („Pjesničko načelo“, str. 77. – 78; uporediti sa kritikom Longfelouovih <i>Balada i drugih pjesama</i>)</p> <p>-„Kada nas muzika dotakne do suza, navodno bez ikakvog razloga, ne plačemo, kako Gravina pretpostavlja, zbog 'pretjeranog zadovoljstva', već zbog pretjerane, nadolazeće, razdražljive tuge da mi, kao obični smrtnici, nijesmo do sada bili u stanju da se gostimo onim uzvišenim ekstazama od kojih nam muzika priuštava samo sugestivan i neodređen trenutani bljesak.“ („Marginalije“, novembar 1844, str. 1313.)</p> <p>-„Znam da je neodređenost element prave muzike – mislim pravog muzičkog izraza. Dajte joj bilo kakvu nedopuštenu odlučnost – prožmite je bilo kojim određenim tonom – vi je odmah lišavate njenog ovozemaljskog, idealnog, suštinskog i vrlo važnog karaktera. Vi raspršujete njenu raskoš sna. Vi rastapate atmosferu mističnog na kojoj ona lebdi.“ („Marginalije“, decembar 1844, str. 1331; uporediti sa „Marginalijama“, april 1849, str. 1435. – 1436.)</p>
Originalnost	<p>-„Prvi cilj mi je uvek bio novina. („Filozofija kompozicije“, 529.)</p> <p>-„Činjenica je da stvaranje novog [...] ni u kom slučaju nije stvar nadahnuća ili podsvesti, kao što bi neki rekli. [...] Da bi se došlo do novog mora se naporno i marljivo tražiti, [...] za njegovo postizanje</p>

	<p>zahteva se više poricanja nego mašte. (<i>Ibid</i>, str. 529.)</p>
<p>Pjesma</p>	<p>-„Pjesma [...] se razlikuje od naučnog djela po tome što za svoj neposredni objekat ima zadovoljstvo, a ne istinu; od romanse je razlikuje to što za svoj objekat nema određeno, već neodređeno zadovoljstvo.“ („Pismo za B –“, str. 11.)</p> <p>-„Ja označavam, dakle, Lepotu kao područje pesme jedino zbog toga što je to očigledan zakon Umetnosti da utisci treba da proističu iz neposrednih uzroka – da ciljeve treba postizati sredstvima koja su najbolje prilagođena njihovom postizanju.“ („Filozofija kompozicije“, str. 525.)</p> <p>-„Ali, sva su uzbuđenja prolazna, što je prirodna neophodnost. Taj stepen uzbuđenja kojim bi nazvali jednu pjesmu [...] ne može se podržati kroz djelo veće dužine.“ (“Pjesničko načelo“, str. 71.)</p> <p>-„Izvrstnost, posebno u pjesmi, može se posmatrati u svijetlu aksioma, koji treba samo adekvatno postaviti da bi bio očit sam po sebi.“ (<i>Ibid</i>, str. 84.)</p> <p>-„Pjesma puna strasti jeste suprotnost u terminima.“ („Marginalije“, decembar 1844, str. 1354.)</p> <p>-„Predstavljam ovaj sastav kao tvorevinu čiste umetnosti – da kažemo kao kakvu Romansu ili, ako ne tražimo previše, kao Pesmu.“ („Predgovor“ <i>Eureci</i>)</p> <p>-[O]sećaj za simetrično jeste instinkt od koga je čovek, gotovo slepo, zavisio. U tome je poetska suština Univerzuma. – Univerzuma koji, svojom nenadmašnom simetrijom, jeste samo najuzvišenija od svih pesama.“ (<i>Eureka</i>, str. 151.)</p> <p>-„Govoreći o pisanju pjesama (song) mislim, naravno, na sastav kratkih pjesama radi njihove adaptacije muzici u prostom smislu. [...] To je strogo poštovanje muzike [...] koje daje ovaj grani književnosti karakter potpuno jedinstven i odvaja ga u velikoj mjeri [...] od obične književnosti. („Marginalije“, april 1849, str. 1434.)</p>

	- <i>Eureka</i> : pjesma u prozi
Pjesnik	<p>-, „Nijedan pravi pjesnik ne može sjediniti ni na koji način prostu burlesku sa idealnim, a da ne bude svjestan neprimjerenosti i skrnavljenja.“ (kritika Drejkovog <i>Osuđenog vilenjaka i drugih pjesama</i> i Halekovog <i>Zamka Alnvik i drugih pjesama</i>, str. 532.)</p> <p>-, „Ono čemu se pjesnik duboko divi postaje zapravo samo djelimično dio njegovog intelekta.“ („Plagijatorstvo – imitacija – dodatak odgovora g. Poa na Otisovo pismo“, str. 759.)</p> <p>-, „Da su pjesnici [...] genus irritabile dobro je poznato. [...] Pjesnici nikada ne vide nepravdu – tamo gdje je nema.“ („Pedeset predloga“, str. 1301.)</p>
Pjesničko načelo	<p>-, „[...] Dok je ovo načelo, precizno i jednostavno, težnja čovjeka za vrhovnom Ljepotom, njegovo manifestovanje se uvijek pronalazi u oplemenjujućem uzbuđenju duše – prilično nezavisno od strasti koja je opijanje srca – ili istine koja je zadovoljstvo razuma.“ („Pjesničko načelo“, str. 92. – 93.)</p>
Pjesnički osjećaj	<p>-, „Pjesnički osjećaj [...] uključuje naročito, možda čudnovato revnosno uvažavanje ljepote, uz težnju da je asimiluje ili apsorbuje u pjesnički identitet.“ („Plagijatorstvo – imitacija – dodatak odgovoru g. Poa na Otisovo pismo“, str. 758. – 759.)</p> <p>-, „Pjesnički osjećaj se može razvijati na različite načine – u slikarstvu, vajarstvu, arhitekturi i plesu – posebno u muzici – i naročito [...] u kompoziciji pejzaža.“ („Pjesničko načelo“, str. 77.)</p>
Poezija	<p>-, „Poezija, u ovom novom smislu, jeste praktični rezultat Pjesničkog osjećaja kod određenih ljudi, izražen u jeziku.“ (kritika Drejka i Haleka, str. 511.)</p> <p>-, „Poezija je osjećaj Intelektualne sreće na ovom svijetu i Nada Intelektualne sreće višeg reda na onom. Imaginacija je njena duša. (<i>Ibid</i>, str. 510)</p> <p>-, „O djelima koja su samo humoristička imamo malo šta da kažemo. To nije poezija.“ (kritika Džona Brejnarda,</p>

	<p>„Nekoliko riječi o Brejnardu“, str. 410.)</p> <p>-„Poezija: njen prvi element je žeđ za vrhovnom Ljepotom. [...] Njen drugi element je pokušaj da se zadovolji ova žeđ novim kombinacijama među onim formama Ljepote koje već postoje – ili novim kombinacijama onih kombinacija koje su naši prethodnici [...] već postavili. Stoga mi jasno zaključujemo da su novina, originalnost, invencija, imaginacija, ili na kraju stvaranje Ljepote (jer termini kako su ovdje upotrebljeni su sinonimi), predstavljaju suštinu poezije.“ (kritika Longfelouovih <i>Balada i drugih pjesama</i>, str. 686.)</p> <p>-„Porijeklo poezije leži u žeđi za neukrotljivijom Ljepotom od one koju nam ovaj svijet pruža.“ (kritika <i>Oriona: epske pjesme u tri knjige</i>, R. H. Horna, str. 293.)</p> <p>-„Ritmičko stvaranje Lijepog.“ („Pjesničko načelo“, str. 77; uporediti sa kritikom Longfelouovih <i>Balada i drugih pjesama</i>)</p>
Poređenje	-„Glavni sastavni dio uobrazilje ili sposobnosti kombinovanja.“ (kritika Drejka i Haleka, str. 520.)
Refren	-„Prijev, ili refren, kako se obično upotrebljava, ne samo da je ograničen na lirski stih nego utisak koji će načiniti zavisi i od snage jednolikosti – i zvuka i misli. Prijatnost počiva jedino na osećanju istovetnosti – ponavljanja. [...] Odlučio sam da stalno proizvodim nove utiske unošenjem raznovrsnosti u primeni pripeva, dok bi sam prijev ostao najvećim delom nepromenjen.“ („Filozofija kompozicije“, str. 526.)
Rima	-„Savršenost rime postiže se u kombinaciji dva elementa, jednakosti i neočekivanosti. Ali, kako zlo ne može postojati bez dobra, tako i neočekivanost mora nastati iz očekivanosti.“ („Marginalije“, mart 1846, str. 1381.)
Ritam	-„Ritam uvijek treba da bude jasno označen prvom stopom – to jest, ako je konstrukcija jampska, trebalo bi nedvojbeno da počnemo jambom i

	<p>nastavimo sa ovom stopom dok se uho prilično ne navikne na njega prije nego što se okušamo u varijaciji, za koju nema nikakve potrebe osim ublažavanja jednoličnosti.“ (kritika Elizabet Ouks Smit, <i>Pjesnička djela Elizabet Ouks Smit</i>, str. 916.)</p> <p>-„Ritam se tiče prirode stope (to jest rasporeda slogova).“ („Tumačenje stiha“, str. 46.)</p>
Stih	<p>-„Isti principi, u svim slučajevima, važe u svim stihovima. Što je ispravno u engleskom, ispravno je i u grčkom.“ („Marginalije“, januar 1848, str. 1420.)</p> <p>-„U nizu stihova, ako jedan stih ima više slogova nego što zakonitosti stiha zahtijevaju i ako se, pak, ovaj stih izgovara za isto vrijeme [...] kao i ostali stihovi, onda ovaj stih pretpostavlja brzinu – na račun povećane brzine traženog izgovora. Tako u grčkom heksametru daktilski stihovi – oni koji obiluju daktilima – najbolje služe da prenose ideju brzog kretanja, spondejski stihovi prenose ideju usporavanja.“ („Marginalije“, januar 1848, str. 1420.)</p> <p>-„Riječ 'stih' ovdje se ne koristi u strogom ili prostom smislu već kao najpogodniji termin da bi se izrazilo, uopšteno i bez cjepidlačenja, sve ono što je uključeno u razmatranje ritma, rime, metra i versifikacije.“ („Tumačenje stiha“, str. 26.)</p> <p>-„Poklapanje u dužini stihova ni na koji način nije bitno. (<i>Ibid</i>, str. 29.)</p> <p>-„Harmonija nije jedini cilj – pa čak ni glavni cilj. U građenju stiha melodiju nikada ne treba ispustiti iz vida. (<i>Ibid</i>, str. 29.)</p> <p>-„U stihu, koji se ne može bolje odrediti nego kao inferiorna ili manje moćna muzika, srećom, ima malo izgleda za kompleksnost. Njegov izričito jednostavan karakter čak ni nauka – čak ni pedanti ne mogu izopačiti u velikoj mjeri.“ („Tumačenje stiha“, str. 34.)</p> <p>-„Svaki drugi slog mora sam po sebi [...] zauzimati u svom izgovoru, ili mora biti</p>

	<p>napravljen da zauzima, precizno ono vrijeme koje je potrebno za dva kratka. Jedini izuzetak za ovo pravilo pronalazimo u cezuri. [...] Cezura [je] savršena stopa – najvažnija u svim stihovima – sastoji se od jednog dugog sloga, ali dužina sloga varira. [...] To je promjenjiva stopa.“ (<i>Ibid</i>, str. 31. – 50.)</p> <p>– „Strofa [predstavlja] izdvajanje stihova u jednake ili očigledno proporcionalne cjeline. U svojoj primitivnoj formi strofa bi imala vjerovatno apsolutno jedinstvo. [...] Uklanjanje bilo kojeg stiha učinilo bi je nesavršenom. (<i>Ibid</i>, str. 39.)</p> <p>– „Rijetko se dešava da neki stih kreće uniformno sa nizanjem [...] apsolutno jednakih stopa, to jest, nizanjem samo jamba, samo troheja, daktila, anapesta ili spondeja. Čak i u najmuzikalnijim stihovima ovo nizanje se prekida. (<i>Ibid</i>, str. 42.)</p> <p>– „Ono od čega počinjemo kada se govori o stihu jeste kvantitet, dužina. [...] Kratkoća stiha nije ništa drugo do negacija dužine.“ („Tumačenje stiha“, str. 51.)</p> <p>– „Uprkos svim prozodijama dužina stiha je potpuno proizvoljna stvar. [...] Ukratko možemo ga podijeliti kako želimo, stihovi će biti dobri – obezbijedivši najmanje dvije stope u stihu.“ (<i>Ibid</i>, str. 56.)</p> <p>– „Počinjemo sa <i>dugim slogom</i>. Ovo je onda naša jedinica i nema potrebe da ga akcentujemo. Neakcentovani slog u akcenatskom sistemu uvijek treba smatrati kao dug slog.“ (<i>Ibid</i>, str. 57.)</p>
Strast	<p>– „Prava strast je prozaična – priprosta. [...] Strastvena pjesma je suprotnost u terminima.“ („Marginalije“, decembar 1844, str. 1354.)</p> <p>– „Za mene poezija nije cilj već strast; a sa strastima se treba odnositi s poštovanjem. One ne moraju i ne mogu biti podstaknute po volji s nadom u nekakva kržljava obeštećenja, ili još kržljivije pohvale sveta.“ („Predgovor“ <i>Gavranu i drugim pjesmama</i>, str. 968.)</p> <p>– „Strast, ili uzbuđenje srca, mada se do</p>

	<p>izvesne mere [može] postići u poeziji, daleko se lakše [postiče] u prozi.“ („Filozofija kompozicije“, str. 525; uporediti sa „Pjesničkim načelom“, str. 79.)</p> <p>-„Strast [traži] <i>jednostavnost</i> [...] što je potpuno protivno onoj Lepoti koja je, podvlačim, uzbuđenje ili prijatno uzdizanje duše. [...] Ni u kom slučaju ne proizlazi da se strast, pa čak i istina ne mogu uneti, u pesmu [...] ali će pravi umetnik uvek uspeti da ih, prvo u dovoljnoj meri podredi osnovnoj svrsi, i drugo, da ih, koliko je to moguće, obavije onom Lepotom koja sačinjava duh i suštinu pesme.“ („Filozofija kompozicije“, str. 526.)</p> <p>-„Sklonost strasti jeste prije da degradira nego da uzdiže dušu.“ („Pjesničko načelo“, str. 93.)</p>
Sugestivnost	<p>-„Dve stvari su neizostavno potrebne – prvo, izvesna složenost [...] celishodnost; i, drugo, izvesna moć nagoveštavanja – neki dublji, podzemni, iako neodređeni smisao. Ovo drugo naročito daje umetničkom delu toliko onog <i>bogatstva</i> [...] koje mi tako rado mešamo sa savršenim.“ („Filozofija kompozicije“, str. 532.)</p>
Ukus	<p>-„Dijeleći um na najočiglednije i neposredno prepoznatljive distinkcije, imamo čist intelekt, ukus i moralni osjećaj. [...] Uloga ukusa je da nas informiše o Ljepoti. [...] Ukus se zadovoljava pokazivanjem Ljepote. (kritika Longfelouovih <i>Balada i drugih pjesama</i>, str. 685.)</p>
Uobrazilja / Imaginacija	<p>-„'Uobrazilja', kaže autor 'Starog mornara' u svojoj <i>Književnoj biografiji</i>, 'uobrazilja kombinuje, imaginacija stvara'. [...] Ako je tako, to je onda distinkcija bez razlike, čak bez razlike u <i>stepenu</i>. (kritika <i>Alcifrona, pjesme</i> Tomasa Mura, str. 334; uporediti sa „Literatima grada Njujorka – N. P. Vilis“, str. 1126. i sa kritikom <i>Proze i stiha</i> Tomasa Huda, str. 277.)</p>

	<p>-„Imaginacija, uobrazilja, fantazija i humor kao zajedničko imaju elemente kombinacije i novine. [...] Čista imaginacija bira od ljepote ili izobličivosti jedino stvari koje se najbolje mogu kombinovati, a koje do sada nijesu kombinovane. [...] Opseg imaginacije je neograničen. Njena tvar proteže se kroz univerzum. [...] Kada je harmonija kombinacije relativno zanemarena i kada se uz element novine uvede pod-element neočekivanosti – kada, recimo, stvari koje nikada nijesu kombinovane, kombinuju se, ali čije nam se kombinovanje čini kao teškoća sretno savladana – rezultat je onda svojstven uobrazilji. [...] Uobrazilja [...] loše utiče na područje fantazije.“ (kritika <i>Proze i stiha</i> Tomasa Huda, str. 278. – 279; uporediti sa „Marginalijama“, maj 1849, str. 1451. i sa „Literatima grada Njujorka – N. P. Vilis“, str. 1126. – 1127.)</p> <p>-„Najviši stupanj imaginativnog intelekta je uvijek nadasve matematički i obratno. (kritika Rufusa V. Grizvolda „Pjesnici i poezija Amerike“, str. 549.)</p> <p>-„Imaginacija nije nepravedno svrstana kao vrhovna među mentalnim sposobnostima. [...] Ova sposobnost dovodi dušu [maštovitog] čovjeka [u takvo stanje] da zapazi stvari uzvišene i vječne – na samom rubu <i>velikih tajni</i>. („Poglavlje predloga“, str. 1293.)</p>
Utisak	<p>-„Uvodnim motom – obično vrlo dugim – mi saznajemo predmet pjesme ili neki nagovještaj, istorijska činjenica ili sugestija je time data, a nije uključena u sam tekst. [...] U oba slučaja sveukupnost utiska je uništena. (kritika <i>Zinzendorfa i dtugih pjesama</i> L. H. Sigurni – H. F. Guld – E. F. Ilet, str. 877.)</p> <p>-„U gotovo svim vrstama sastava jedinstvo efekta ili utiska jeste svojstvo od najvećeg značaja. Jasno je da se ovo jedinstvo ne može u potpunosti sačuvati u književnim djelima koja se ne mogu pročitati u jednom dahu.“ (kritika Hotornovih <i>Dvaput ispričanih priča</i>, maj</p>

	<p>1842, str. 571.)</p> <p>-,„Zaista, kada ljudi govore Lepoti, oni u stvari nemaju u vidu neko određeno svojstvo, kao što se pretpostavlja, nego određen utisak, [...] oni misle upravo na ono snažno i čisto uzdizanje <i>duše – ne razuma, ili srca.</i>“ („Filozofija kompozicije“, str. 525.)</p> <p>-,„Krajnji, ukupan ili apsolutni utisak čak najboljeg epa pod kapom nebeskom jeste ništavnost – i ovo je prava činjenica.“ („Pjesničko načelo“, str. 73.)</p>
--	---

5. Od teorije ka poeziji

Očigledno je da Po nikada nije bio fasciniran puritanskim nasljeđem i da je uprkos uticajima njemačke transcendentalne misli i idealističke filozofije uvijek bio i ostao „polu-racionalista” što se potvrdilo kao polazni stav pojedinih kritičara u tvrdnji da je njegovo književno djelovanje zapravo „povratak u srednji vijek.”²⁷⁹ Međutim, on je i te kako pripadao svom dobu i bio svjestan rascjepa koji su kartezijanska logika i lokovska psihologija stvorile u koncepciji sopstvene ličnosti i svijeta koji nas okružuje. Iako nije bio filozof u pravom smislu riječi ipak mnoga njegova pjesnička, prozna ili kritička ostvarenja odražavaju duboku, filozofsku crtu.

Kako je od ranije poznato, jedan od najznačajnijih aspekata romantičkog uma podrazumijevao je sopstveno „iscrpljivanje”, odnosno uništenje imaginativne moći. Romantičari su bili duboko zainteresovani za „samodestrukciju”. Kako Dejvidson ističe, svaki pjesnički romantičarski um jeste zapravo solipsistički orjentisan, za njega je karakteristična intuitivna neophodnost da vjeruje isključivo sebi i sopstvenom iskustvu. Kao takav on „vidi” sve iznutra, što će reći da sam univerzum postaje njegova mračna, mutna refleksija.²⁸⁰ Posebno interesantna je situacija koju prepoznajemo u tipičnoj pjesmi poovskog manira – hipertrofirani emocionalni efekat, konstantno nastojanje da se „bude” u nekoj drugoj svijesti, biću.

U poređenju sa njegovim doprinosom prozi i književnoj kritici, Poov pjesnički opus je znatno skromniji. Ovaj podatak se čini posebno zanimljivim ako na umu imamo činjenicu da je Po želio da ga naredne generacije pamte prvenstveno kao pjesnika.

U pjesmama Edgara Alana Poa prepoznajemo određene teme i situacije koje su konstantno zastupljene u njegovom pjesničkom kanonu, počev od protagoniste koji je uvijek muškarac, najčešće duboko psihički i emocionalno uznemiren, potrešen, a razlog za njegovo rastrojstvo i utučenost u većini slučajeva je gubitak voljene. Vrlo često protagonisti Poovih pjesama su zapravo putnici koji se otiskuju na „putovanje” po imaginarnim, fantastičnim predjelima, neopipljivim područjima mašte, odnosno kako Bendžamin F. Fišer kaže, oni putuju ne toliko po fizičkom geografskom terenu koliko

²⁷⁹ *Poe: A Critical Study*, p. 44

²⁸⁰ *Ibid*, p. 46

po geografskom terenu mašte²⁸¹, što se simbolično ogleda u okruženju, odnosno pejzažu ili pak nekom drugom aspektu setinga same pjesme. Zahvaljujući svom razdražljivom umu protagonista je nedovoljno pouzdan, vrlo često „nemoćan” da razluči i shvati sebe, ali i druge, ono što percipira u sopstvenom okruženju. Zanimljivo je istaći da kako u poeziji tako i u mnogim pričama, pored prepoznatljivog glavnog lika, Poova majstorija je podrazumijevala i ne baš dopadljiv i ugodan seting. U ovome mnogi kritičari vide neku vrstu ograničenja Poove stvaralačke moći. Međutim, koliko god se insistiralo na činjenici da postoji velika „sličnost” u karakterizaciji glavnih likova u brojnim pjesmama i pričama, Edgar Alan Po je prvenstveno stvarao u duhu svoje epohe u kojoj je stvaranje takvog tipa lika, pogotovo zahvaljujući značajnom uplivu gotike u književnost kao i začetku modernih nauka, na prvom mjestu psihologije, bilo uveliko odomaćeno. S druge strane, zvuk takođe predstavlja veoma značajan element u svim njegovim pjesmama. Zapravo, može se reći da je od esecijalne važnosti, jer upravo zvuk uzdiže poimanje smisla pjesme tako da zahvaljujući pomenutoj kombinaciji kao rezultat dobijamo originalan poovski izraz. Neki kritičari su i u načinu Poovog tretiranja rime i ritmičkim obrascima vidjeli manu Poovog pjesničkog izraza, smatrajući ih veoma napadnim jer navodno skrivaju nedovoljan intelektualni sadržaj. Ovakvih „optužbi” bilo je na račun i drugih velikih pjesnika ovog doba, mnogo omiljenijih na književnoj sceni od Poa, kao što je Tenison.²⁸²

Edgar Alan Po je bio pod evidentnim uticajem kako neoklasicizma, koji je u devetnaestom stoljeću imao značajan uticaj, tako i romantizma, koji je iz Evrope konačno zapljusnuo obale Amerike u vrijeme kada su, kako će se kasnije pokazati, domaći velikani poput samog Poa, Hotorna, Melvila i Emersona stvarali svoja najveća djela. Činjenica stoji da je Po bio i te kako svjestan romantičarskih trendova, pogotovo onih koji su proisticali iz engleske književnosti, mada mu nijesu bila strana ni pojedina djela napisana na francuskom ili njemačkom jeziku. Jedna od vrlo bitnih osobnosti romantizma koju prepoznajemo u djelu ovog pisca jeste karakterističan pjesnički izraz kako u formi pjesme tako i u proznoj formi. Romantičarska „opčinjenost” prirodom, njenom ljepotom i neukrotivošću našla je mjesto na listi Poovih interesovanja, doduše u značajno remodelovanom pristupu s obzirom na činjenicu da u tipičnoj pjesmi

²⁸¹ Benjamin F. Fisher, *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 33

²⁸² *Ibid*, pp 32 – 33.

poovskog manira upravo okruženje, odnosno prirodni fenomeni simbolično prikazuju ono što se dešava u umu čovjeka. Stvaranje introspektivnog lika, heroja – usamljenika, subjektivnog *isolato* protagoniste još je jedna od tipičnih karakteristika romantizma koje su našle pogodno „tle” u Poovim pjesničkim i proznim ostvarenjima. Uticaji britanskog romantizma, dijelom Vordsvorta kao predstavnika prve, a posebno Bajrona i Šelija, pripadnika druge generacije romantičara, na Poov pjesnički opus, prvenstveno njegove rane pjesme i prvu zbirku poezije *Tamerlan i druge pesme (Tamerlane and Other Poems, 1827)* neosporan je pogotovo ako uzmemo u obzir da ono što spaja svu trojicu, između ostalog, jeste upravo stvaranje „subjektivnih” likova.²⁸³

Jedna od glavnih tema u Poovom opusu jeste čežnja za majkom. Kako biografski izvori navode, Elizabet Arnold Po (Elizabeth Arnold Poe), mlada glumica, umrla je dok je Po bio još dječak. Njena smrt ostavila je dubok trag na Poa, čovjeka i pjesnika. Majčino mjesto nije mogla zauzeti ni brižna pomajka Frensis Kiling Alan (Frances Keeling Allan) čije prezime nikada nije postalo dio Edgarovog imena, što je u okvirima tadašnjeg Ričmonda bila otežavajuća okolnost. Upravo otuda Poova potreba da traga za figurom majke, majkom iz snova koja je vječno mlada, lijepa, nježna i nestvarna. U pjesmi „Mojoj majci”, napisanoj 1849. godine, Po, sada već zreo čovjek i umjetnik, dao je svoju viziju majke iz snova koja je zapravo objedinjavala Elizabet Po, gđu Alan, kao i tetku i taštu Mariju Klem (Maria Clemm), zvanu Madi.

„Jer osećam da, na Nebu gore,
anđeli zboreć iz prikrajka,
znak za ljubav ne mogu da stvore
pobožniji od onoga 'Majka',
to vam dugo drago davah ime,
jer ste više no majka u svesti,
srcem mog srca, gde Smrt vas time
uz duh moje Virdžinije smesti.
majka – moja majka, mrtva davno,
bî tek moja majka, al' vi ste, ah!
majka one koju voleh slavno
i draža ste od majke koju znah
u beskraj s kojim moja žena
draža duši bî neg njoj kob njena.”²⁸⁴

²⁸³ Kod Vordsvorta ti „subjektivni” likovi ostvaruju neku vrstu emotivne stabilnosti koju najčešće crpe iz prirode dok kod Bajrona i Šelija oni se vrlo često prepuštaju žalu i tugovanju zbog sopstvenih težnji, izbora i postupaka. *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*, p. 34

²⁸⁴ Edgar Alan Po, „Mojoj majci” u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 1024.

U stalnom preklapanju vizija iz ranog djetinjstva neizbježno se pojavljuje figura majke, mlade, lijepe žene, vrlo često u odori za vjenčanje koja se u samo nekoliko maestralnih poteza pjesnika transformiše u odjeću namijenjenu za ukop. Upravo iz tog razloga možemo reći da je njegova rana pjesma „Za – Videh te na dan...” (“I saw thee on thy bridal day”), uz neznatne metaforične promjene zapravo verzija Irene iz „Usnule”. „Kod Poa dijete je postalo čovjek, a majka, koja nikada nije došla u tmini noći, postala je demonska ljubavnica, *poltergeist*, koja će ga proganjati u cjelokupnoj njegovoj poeziji i mnogim kratkim pričama.”²⁸⁵ Naravno, ovome ćemo neizostavno dodati i osjećaj nepripadanja koji je nastao vrlo rano. S ovim problemom Po se suočavao još iz vremena rane mladosti u Ričmondu kada je, iako oslovljavan sa *master*, ipak brinuo brigu kada će, odnosno da li će ga g. Alan uopšte priznati za zakonitog nasljednika. Opštepoznata činjenica je da do toga nikada nije došlo što je samo osnažilo ionako prilično izražen osjećaj nesigurnosti, nelagodnosti i nepripadanja.

Interesantno je pomenuti da su romantičari na jedinstvo uglavnom gledali kao na ideal koji umjetnik želi da ostvari iako se to jedinstvo ogleda u „dvojtstvu” materijalnog i duhovnog. Umjetnik je mučen samom mišlju o „podijeljenom” univerzumu koji je ipak u svojoj biti jedan i jedinstven. Kod Poa ovo dvojtstvo u jedinstvu poprima neke nove dimenzije. Ako već postoji određeni rascjep među pomenutim sferama, onda je na umjetniku da pokaže kako postoji jedna realnost koja objedinjuje druge oblike bivstvovanja. To se ogleda u njegovom pjesničkom postupku koji je podrazumijevao da se na „putovanje” otisne drugo Ja, izmišljeno Ja koje: „postaje ili želi ili razumije; dok je centralno ‘Ja’ odvojeno, ono posmatra i svjesno je da sve što saznaje ili pronalazi može biti jedino iluzija.”²⁸⁶

Po je objavio tri zbirke pjesama. Međutim, vrlo je vjerovatno da je prva pjesma koju je Po objavio i koja je uvrštena samo u Vitijeju zbirku *Sabrane pjesme Edgara Alana Poa* (J. H. Whitty, *The Complete Poems of Edgar Allan Poe*, 1911) zapravo “‘O Tempora! O Mores!’ A Juvenile Poem by Edgar Allan Poe” u *University of Colorado*

²⁸⁵ “In Poe the child became the man: and the mother who never came in the dark of the night grew into the demon lover, the *poltergeist*, who was to haunt him in all his poetry and in many of his short stories”, *Poe: A Critical Study*, p. 48

²⁸⁶ “becomes, or wills or understands; all the while the central ‘I’ is detached, observing, and aware that what it knows or invents may be only an illusion”, *Ibid*, p. 56

Studies (oktobar 1945.)²⁸⁷ Čuveni kritičar iz prošlog stoljeća T. O. Mabt (T. O. Mabbott) je takođe mišljenja da je u pitanju Poova pjesma iz rane mladosti.²⁸⁸ Pjesma je napisana u herojskim kupletima s namjerom da se ismije zaljubljeni službenik Pits koji se u to vrijeme (1826) udvarao izvjesnoj dami iz Ričmonda. Pou je bilo svega sedamnaest godina, a ta mladalačka nota se i te kako može osjetiti u pjesmi, mada, mora se priznati, ova pjesma znatno odskače od onoga što će se uskoro pokazati kao glavna obilježja njegovog pjesništva.

“O Times! O Manners! It is my opinion
That you are changing sadly your dominion –
I mean the reign of manners hath long ceased,
For men have none at all, or bad at least;
And as for times altho’ ‘tis said by many
The ‘good old times’ were far the worst of any,
Of which sound doctrine I believe each title,
Yet still I think these worse than them a little.”²⁸⁹

Satirična žaoka namijenjena zaljubljenom Pitsu značajno je izražena u stihovima:

“His very voice is musical delight,
His form, once seen, becomes a part of sight.
In short, his shirt collar, his look, his tone is
The ‘beau ideal’ fancied for Adonis
Philosophers have often held dispute
As to the seat of thought in man and brute:
For that the power of thought attends the latter
My friend, the beau, hath made a settled matter,
And spite of all dogmas, current in all ages,
One settled fact is better than ten sages.

For he does think, though I am oft in doubt
If I can tell exactly what about.
Ah, yes! His little foot and ankle trim,
'Tis there the seat of reason lies in him,
A wise philosopher would shake his head,
He then, of course, must shake his foot instead.
At me, shall that foot be shaken –
Another proof of thought, I’m not mistaken –
Because to his cat’s eye I hold a glass,
And let him see himself, a proper ass!

²⁸⁷ *Poe: A Critical Study*, p. 264

²⁸⁸ Bilo je i onih poput Kilisa Kembela (Killis Campbell) koji su smatrali da ovu pjesmu nije napisao Po.

²⁸⁹ *Poe: A Critical Study*, p. 3

But if he won't, *he shall*, a stupid elf,
And, lest the guessing throw the fool in fits,
I close the portrait with the name of *PITTS*.”²⁹⁰

Da se primijetiti da se čak i u ovim početničkim stihovima nazire onaj smisao za „preciznost” i „disciplinu” pjesama koje su obilježile osamnaesto stoljeće. Međutim, u već prihvaćenom kanonu Poovog pjesništva najranija pjesma jeste „Tamerlan” po kojoj je i prva zbirka pjesama dobila ime *Tamerlan i druge pesme*. Juna ili jula 1827. godine, četiri mjeseca nakon što je Po došao u Boston, lokalni štampar Calvin F. S. Tomas (Calvin F. S. Thomas) objavio je Poovu zbirku *Tamerlan i druge pesme*, svezak od četrdesetak strana, upakovan u korice smeđe boje. Danas se sa preciznošću ne može reći u koliko primjeraka se štampala ova knjižica – pouzdano se zna samo za dvanaest primjeraka koji se nalaze u bibliotekama ili su privatna svojina. Zanimljivo je pomenuti da je primjerak koji se nalazio u biblioteci Univerziteta u Virdžiniji ukraden, kao i to da je prije dvadesetak godina jedan primjerak ove knjige prodat u njujorškom Sodebiju (Sotheby's) za 198 000 dolara. Ovaj podatak se čini posebno interesantnim ako u obzir uzmemo činjenicu da su se primjerci zbirke prvobitno prodavali za svega nekoliko centa. Postoji osam verzija pjesme, neke se međusobno znatno razlikuju.

Na knjizi je, umjesto imena autora, pisalo samo „Bostonjanin”. To što je mladi pjesnik odlučio da prikrije pravo ime za svoj književni prvijenac može se tumačiti sa više aspekata – priklanjanje trendu korišćenja pseudonima, poistovjećivanje s gradom u kome se rodio i za koga se vezuje veliki dio njegovog života i rada, ali i začetak Poovog uživanja u mistifikaciji, što će kasnije kulminirati u njegovim pričama. Inače, kada se zbirka *Tamerlan i druge pesme* pojavila nijedan kritičar nije se njome bavio. Knjiga je samo pomenuta u avgustovskom broju *United States Review and Literary Gazette* i u *North American Review* oktobra mjeseca. U „Predgovoru” Po kaže da je veći dio pjesama nastao u periodu 1821. – 1822, kada još uvijek nije imao četrnaest godina, te da kao takve nijesu bile namijenjene za objavljivanje, a to što je ipak odlučio da ugledaju svjetlost dana isključivo je njegova odluka. Ovdje Po namjerno pretjeruje insistirajući na svojoj mladosti i na takav način izvrće ruglu one književnike koji kada dođu u zrelo doba dorađuju svoju juveniliju. U naslovnoj pjesmi „Tamerlan” Po kaže da je želio da pokaže lakoumnost rizikovanja najljepših osjećanja zarad puke, samoprijegorne

²⁹⁰ *Poe: A Critical Study*, p. 3

ambicije. Za čitaoca posebno interesantnim se čini svršetak „Predgovora” gdje osamnaestogodišnji pjesnik naglašava da nije ravnodušan na uspjeh svojih pjesama jer može poslužiti kao podstreh za kasnija djela, „ali da može sigurno utvrditi da neuspjeh neće uopšte uticati na njega u odluci već donesenoj. Ovo je kritika puna izazova – pa neka tako i bude. *Ja lično znam koliko je sve ovo nevažno.*”²⁹¹

Glavni junak naslovne pjesme zbirke, čuveni vojskovođa i osvajač Tamerlan, na samrti je i ispovijeda se katoličkom svešteniku. Oslikavanje lika podsjeća na tipične Bajronove junake, ali i atmosfera pjesme u sebi je „apsorbovala” mnogo bajronovskog – izmaglica, mrkla noć, daleko zvjezdano nebo dočaravaju „povlačenje” usled junakove mutne percepcije. Čitalac saznaje da je veliki Timur-beg, zarad slave i vojne moći lišio sebe ljubavi otjelotvorenoj u Adi. Ova tema postaće konstanta u Poovom pjesništvu.

„Tad mi – tog časa – dođe misao
Kakvu pre nikad nisam imao:
Napustiti je dok smo još mladi –
Da sledim svoju sudbu, ràdi
Množine narodâ, i da osmislim
Prave reči što, kao snom milim,
U nehajnom joj uhu zvonjahu –”²⁹²

Tamerlan pokorava narode, osvaja gradove, širi carstvo. Pohlepa i želja za uspjehom ga vode do vrhunca. Smatra se da su njegova osvajanja bila veća od Džingiskanovih. On zaista dobija ono o čemu je sanjao; vladao je, kako je sam vjerovao, nad dvije trećine zemlje. On neumitno spoznaje i drugu, ne tako blistavu stranu medalje:

„Svak ko želi gledati s vrhunca
Veličanstvenost letnjeg sunca
Oseti, nakon što sunce zađe,
U svom srcu mračno beznađe.
[...]
Šta mi osta sada? očaj samo –
Kraljevstvo za razoreno srce.”²⁹³

²⁹¹ “but he can safely assert that failure will not at all influence him in a resolution already adopted. This is challenging criticism – let it be so. *Nos haec novimus esse nihil,*” Edgar Allan Poe, “Preface” to *Tamerlane and Other Poems* in I. M. Walker (ed), *Edgar Allan Poe: The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul, 1986, p. 65

²⁹² Edgar Alan Po, „Tamerlan” u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 887.

²⁹³ *Ibid*, str. 891. – 893.

Ovu pjesmu Po je napisao 1827. godine, u vrijeme kada je bio primoran da napusti školovanje, kada je još uvijek radio za svog poočima, i kada je njegova ljubavna priča sa Sarom Elmirom Rojster već odavno bila ispričana. Upravo zbog toga Tamerlanova neuspjela romansa sa Adom, odnosno bezimenom djevojkom iz narednih verzija pjesme, može se povezati sa Poovim ličnim ljubavnim fijaskom koji je na ovakav način izmješten iz okvira stvarnosti i premješten u „odomaćenu” sferu snatrenja. Činjenica stoji da u ovim mladalačkim stihovima Po još uvijek ne uspijeva da napravi distancu u odnosu na predmet pjesme i samog protagonistu. Pored toga, treba istaći da „Tamerlan” pripada *Bildungsromanen* liniji romantičarskih pjesama u kojima se prati svijest osjetljivog pjesničkog uma pa se stoga ova pjesma može smatrati i: „zbrkanom autobiografijom; junak je ovdje i nije ovdje, s obzirom na to da Po bira da Tamerlana napravi reprezentativnim ili potpuno fiktivnim.”²⁹⁴ Takav metod rada, započet u „Tamerlanu”, nastaviće se i dalje u Poovom pjesničkom stvaralaštvu i postati jedno od osnovnih obilježja njegove poezije. Sama Tamerlanova ispovijest nadasve predstavlja sredstvo kojim ovaj strašni osvajač oživljava uspomene, jer prava ispovijest „nije potrebna” jednom Timur-begu, nakon čega čitaočevu pažnju zaokuplja solilokvij njegovog uma koji nije pokajnički već, ni manje ni više, um koji komentariše kako mu se sada, sa ovog stanovišta, dojme davno minuli dani. U Tamerlanu prepoznajemo rodonačelnika tipičnog poovskog junaka koji je emocionalno neuravnotežen, a razlog njegovog stanja jeste fakt da se svjesno lišio ljubavi žene u čemu se prepoznaje bajronovski manir.

Prva Poova zbirka poezije sastojala se od deset pjesama. Sva ta „prolazna djela” (“Fugitive Pieces”), kako ih je Po nazivao, na ovaj ili onaj način, u suštini iznova tretiraju određenu verziju naslovne pjesme „Tamerlan”. Ove pjesme mogu se smatrati vizionarskim, a u mnogim od njih do izražaja dolaze hipnotički zvučni efekti.²⁹⁵ Takođe, da se primijetiti da neke („Snovi”, „San”) u svom nazivu sadrže riječ *dream*, a za značajan broj pjesama može se reći da imaju strukturu koja aludira na snoviđenje. Opšte je poznata činjenica da tipična pjesma poovskog manira počinje u nekoj prozaičnoj situaciji, a potom se glavni lik „prebaca” u značajno drugačije, irealne, fantastične predjele. Koliko je značajan efekat koji proizvodi muzika dovoljno govori

²⁹⁴ “confused autobiography; the hero is both there and not there as Poe chooses to make Tamerlane representative or wholly fictive,” *Poe: A Critical Study*, p. 5

²⁹⁵ *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*, p. 35

stav da se termin *poem* može izjednačiti sa terminom *song*, odnosno *poet* sa *singer*, što će reći da pjesnik poput muzičara: „koristi svoju muziku da privuče čitaoce ne bi li oni prihvatili pjesmu isključivo pod njenim uslovima.”²⁹⁶

Lirski elementi posebno dolaze do izražaja u „Za – Videh te na dan ...” koja je inspirisana vjenčanjem Poove ljubavi iz mladosti Sare Rojster sa g. Šeltonom. Ljubavnik je ugledao svoju bivšu dragu na dan njenog vjenčanja. On se još jednom divi njenoj ljepoti, ali neizostavno primjećuje rumen na njenim obrazima pa sebi kaže:

Ta rumen, možda, bi čednosti znamen –
Kao takvu je smatraj –
Mada podstače malo silniji plamen
U srcu onoga, avaj!

Koji te vide na dan venčanja,
Kad obuze te *ta* duboka rumen,
Iako radost oko tebe bi svečana;
Ispred tebe svet zaljubljen.”²⁹⁷

Naglašeni lirski elementi ovdje funkcionišu kao idealno sredstvo za ljubavnikova razdražljiva osjećanja mada cijela pjesma donekle evocira stare balade u kojima je uništena ili izgubljena ljubav bila jedna od najeksploatisanijih tema. Situacija sa usamljenim ljubavnikom ponavlja se i u pjesmi „Najsrećniji dan taj ...” dok se u nekim drugim pjesmama, poput pjesme „San”, Po bavio „pjesničkom realnošću”. Ovdje se san ne tretira kao pribježište od stvarnosti već kao „domen” istine i razumijevanja, dok je java njegov nejasan odraz i ništa više. Po takođe elaborira viziju snoviđenja u pjesmama „Poseta mrtvih”, „Imitacija“ i „Stance”. Pjesma „Jezero” označila je jednu fazu u Poovom pjesništvu ponajviše iz razloga što na izvjestan način „najavljuje” djela poput *Voldena* i *Mobi-Dika*.²⁹⁸ Pjesma sama po sebi predstavlja mračnu stranu stvaranja. Prisjećajući se svoje ugasnule ljubavi, usamljeni pjesnik je pohodio jezero, „jedno mesto [njemu] od svih lepše”, usamljeno u crnom stijenju iznad kojeg se čempresi nadvisuju. U njemu se smjenjuju uzbuđenje i užas. Ali, naveče kada noć poput pokrova sa mrtvačkog sanduka prekrije jezero i „kad vetar mistični zašumi / naricaljku

²⁹⁶ “uses his music to lure readers into accepting the poem on its own terms”, *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*, p. 36

²⁹⁷ Edgar Allan Poe, „Za – Videh te na dan ...” u *Edgar Allan Poe: Sabrane priče i pesme*, str. 894.

²⁹⁸ Kako Fišer obrazlaže, u ovim djelima pripovjedači su povezani sa vodom kao izvorom života i stvaranja.

u čempresnoj šumi” obuzima ga užas, ili kako to Po kaže „naslada drhtava” koju ništa, pa čak ni ljubav negdašnje drage ne bi mogla izmamiti. Jezero postaje amblem za ono što se zbiva u njegovoj duši te zaključuje:

„Smrt bî ispod otrovanog vala,
Na dnu mu se grobnica skrivala
S pokojnikom što tu htede dati
Svu utehu svojoj crnoj mašti,
I duh čiji pust i pun čemera
Stvori Eden od tamnog jezera.”²⁹⁹

Dvije godine kasnije, baš onda kada se prijavio za Vest Point, Po je uspio da objavi drugu zbirku pjesama *Al Araf, Tamerlan i kraće pesme*. Nakon što je napustio vojsku u proljeće 1829. Po je uspio da dođe do izdavača Ajzaka Lia (Isaac Lea), partnera u znamenitoj filadelfijskoj kući Keri & Li (Carey & Lea). Ipak, ova izdavačka kuća nije objavila *Al Araf, Tamerlana i manje pesme* jer Po nije mogao da obezbijedi neophodnu finansijsku potporu. Međutim, za dvadesetogodišnjaka, koji je sebe već smatrao bardom činjenica da je u Baltimoru uspio da ubijedi izdavačku kuću Heč i Daning (Hatch and Dunning) značila je veliki uspjeh. Naravno, za onih stotinu dolara koje je morao obezbijediti za troškove štampanja snašao se sam s obzirom na to da na poočima, koji sebe nije vidio u ulozi mecene, nije mogao računati. Ova zbirka pjesama privukla je značajno veću pažnju, što zbog cjelokupne zbirke, što zbog pojedinih pjesama. Konačno je bilo onih poput Džona Nila (John Neal) koji su shvatili da je u pitanju mladi pjesnik koji obećava. Među kritičarima iz Baltimora recepcija zbirke bila je podijeljena – jedni su hvalili Poovu originalnost, a drugi ukazivali na mane pojedinih pjesama. Naslovna pjesma „Al Araf” zaista predstavlja ambiciozan poduhvat jednog mladog pjesnika u kojoj je razradio nekolike ideje kojima je tada bio zaokupljen. „Al Araf” je daleko najkompleksnija pjesma koju je Po ikada napisao. S obzirom na to da ne nudi precizno i jasno značenje ne može nas čuditi podijeljena reakcija publike. Za zbirku objavljenu 1829. godine kao i narednu iz 1831. „Sonet nauci” poslužio je kao neka vrsta prologa za „Al Araf”:

„Nauko! ti prva kćerko Starog Doba!

²⁹⁹ Edgar Alan Po, „Jezero” u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 905.

Što taj oštri pogled svugde ménu načne?
Što srce pesnika lovi tvoja zloba,
Kobče, čija krila stvarnosti su mračne?

Kako da te voli? da ti vernost poda?
Kad si mu pred okom radoznalim skrila
Bezbrojne dragulje raskošnoga svoda
Kojim širi svoja nesputana krila?

Zar nisi Dijani otela kočije?
Zar Hamadrijadu ne nagna da ode
Iz šume, da traži sazvežđe sklonije?

Zar nisi Najadu prognala iz vode,
Elfa iz doline u procvatu prvom,
Iz mène san letnji pod tamarind-drvom?”³⁰⁰

Nije teško zaključiti da ovaj sonet potpuno oslikava romantičarski prigovor na račun nauke koja legende i mitove, iz kojih su pjesnici vjekovima crpili nadahnuće, satire i uništava. „Sonet nauci” se pak može uzeti i kao glas protiv uvreženog viđenja svijeta iz osamnaestog stoljeća koji je podrazumijevalo mrtvu, „mehaničku” prirodu i čovjeka prepuštenog umovanju u njoj. Kako Dejvidson ističe, ovaj sonet napada zabludu modernog čovjeka da može da svede osjetilni univerzum na sopstvene, mjerljive i nadasve pogodne elemente već da poput prirode i *Mobi-Dika* potvrđuje da: „priroda ima svoja čuda i razumljive sisteme daleko izvan trivijalno ograničavajuće perspektive ‘nauke’ ili ‘čovjeka’.”³⁰¹ Dakle, „Sonet nauci” ne smije se uzeti kao nipodaštavanje i negiranje moći nauke već jednostavno kao stav da svaki naučni fakat ne isključuje umjetničko stvaranje i imaginaciju. To je Po u svom kanonu pokazao toliko mnogo puta. Nauka, kćer Vremena, ovdje slikovito predstavlja zbilju neophodnu za svako stvaranje, a koje protagonista pjesme nije svjestan. „Sonet nauci” je samo jedan u nizu Poovih pjesama u kojima je značajno naglašen koncept vremena.

S druge strane, pak, „Al Araf” pokazuje da pjesnička vizija može nanovo stvoriti ono što su nauka i čovjek uništili. Al Araf je zvijezda lutalica koju je otkrio skandinavski astronom Tiho Brahe (Tycho Brahe) 11. novembra 1572. godine u konstalaciji Kasiopeja. Zvijezda se odjednom pojavila na nebu i ubrzo dostigla svjetlost jaču od Jupiterove. Po je od ove zvijezde „načinio” lutajuću planetu i čini se da ovakav

³⁰⁰ Edgar Alan Po, „Sonet nauci” u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 909.

³⁰¹ “Nature has wonders and comprehensible systems far beyond triviality limiting perspective of ‘science’ or ‘man’”, *Poe: A Critical Study*, p. 14

doživljaj nije bio suviše daleko od istine jer je Al Araf imao svojstva komete. Al Araf je arapski naziv za novootkrivenu zvijezdu. Uz to, Al Araf predstavlja u muhamedanskom viđenju života poslije smrti predio koji nije ni raj ni pakao i u kome se ne može dobiti ni kazna ni nagrada.

„Bi blago vreme za Nezasu – jer je
Zlatni vazduh njiše kao perje,
S četiri sjajna Sunca – kratka slika –
Oaza u pustinji blaženikâ,
Tamo – tamo – morem zrakâ koje baca
Nebeski blesak duši bez lanaca –
Duša što se jedva (jer vali su gusti)
U borbi za svetlost suđenu u pùsti,
Do dalekih sfera letela je stoga,
A nedavno k našoj, miljenici Boga –
Al', sad, vladar ukotvljenog carstva,
Nezasa, baci žezlo – uz krmu zasta
I, kroz tamjan i himne duhovne lake,
Četvornim sjajem svî anđeoske krake.”³⁰²

Ovdje je prikazan četvorougao predio s četiri sjajna sunca, predio koji ne pripada sferi zemaljskog. „Al Araf” predstavlja svojevrsnu viziju idealnog koje granice našeg iskustva ne mogu dosegnuti. Nakon što je dočarao harmonični univerzum, Po prikazuje Nezasu, vrhovnu vladarku Al Arafu, čije riječi u njenoj prvoj pjesmi „imaju moć da udahnu život predmetima i neopipljivim idejama,”³⁰³ koja sa svoje sfere posmatra donje planetarne sisteme koji su zapravo odbačeni od glavnog neba. Postepeno pjesma Nezase pretvara se u molitvu za one koji žive na tim donjim sferama. Ona „skloni obraz vrući / skrhana u ljljane, sve tragajući / za zaklonom od žara oka Njegovoga,” na šta joj Bog odgovara riječima u kojima se osjeća prijekor na račun čovjekovog patvorenja ljubavi i znanja:

„Makar u tim svetovima što žive
Prolazeći kroz krugove nevidljive
Vezani za malenkost jednog sistema
I gde više od jednog sunca nema,
Gde je sva moja ludost, a olaka
Rulja mni da bes moj je lom oblakâ,

³⁰² Edgar Alan Po, „Al Araf” u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 912.

³⁰³ “have the power of bringing objects and intangible ideas into existence”, *Poe: A Critical Study*, p. 18

Roj orkana, zemljotresi, gnev okeana –
(ah, šta će, pobesnim li jednog dana?)
Mà, u svetovima gde jedno sunce živi,
Pesak Vremena postao prah nevidljivi,
Ipak u tebi je moj sjaj, on ti treba
Da mi носиš tajne preko višeg Neba.”³⁰⁴

Nezase dobija dozvolu da se spusti do pomenutih sfera ne bi li obnovila čudesnu harmoniju. Dakle, u prvom dijelu pjesme prepoznajemo temu više puta obrađivanu – propadanje svijeta. Drugi dio pjesme započinje opisom lutajuće planete zvane Al Araf. Nezase, koja djeluje više kao zvuk ideje kroz prostor nego kao pojava, ulazi u svoj dvorac i budi boginju Zante, Ligeju i druge uspavane duhove da odu na donje sfere i probude mrtve koje takva čista muzika može probuditi iz vječnog sna. Ali, anđeoska bića Al Arafa, uzimajući u obzir njihovu ograničenu moć, mogu jedino da obnove harmoniju, povezanost stvari, ne i znanja. Po je u ovoj pjesmi uveo i jednu od najeksploatisanijih tema u književnosti – posrnuće čovjeka. Pad Jante i Anđela, inače uskraćenih bilo kakvog blagoslova, intelektualan je koliko i neminovan, a njihova ljubav: „nije čak ni strast već intelektualno stanje izbora, potpuno svjesnog znanja i kontrole nad svojim sudbinama.”³⁰⁵ „Al Araf” predstavlja jedan od Poovih pokušaja da se bavi pitanjem „znanja”, čovjekove konstantne težnje da dosegne znanje koje prevazilazi granice njegovog razumijevanja i iskustva. Zvezdani svijet predočen u ovoj pjesmi predstavlja neku vrstu novostvorenog mita u kome isijavaju zračci prepoznati još u „Stancama”, „Večernjači” ili u „Snu”, ali isto tako najavljuje djela u kojima se bavi stvaranjem i uništenjem zemlje poput „Razgovora Monosa i Une”, „Razgovora Eirosa i Harmione”, „Moći Reči”, posebno kosmološke rasprave *Eureka*. U Al Arafu nema ničeg zemaljskog osim „zraka što okom Lepote sije”. Pjesma počinje evokacijom te ljepote, a završava se uništenjem zvijezde. „Al Araf” je ambiciozan poduhvat mladog pjesnika koji je u 422 stiha utkao ideje iz klasične, Hindu i egipatske mitologije, znanja iz botanike, astronomije, književnosti i na takav način pokazao i dokazao svoju erudiciju i genijalnost. „Al Araf” je priča o drugom svijetu – zvijezdi koju je otkrio Tiho Brahe, koja se pojavila i nestala odjednom [...] Uzeo sam kao mogućnost mnoge od izgubljenih oblića ovog svijeta da lete (kao duhovi) do zvijezde ‘Al Araf’ – jednog

³⁰⁴ „Al Araf”, str. 917.

³⁰⁵ “not even a passion but the intellectual condition of choice, of full conscious knowledge and control over their destinies”, *Poe: A Critical Study*, p. 25

delikatnog mjesta, koje više odgovara njihovom božanstvu”³⁰⁶ pisao je Po kritičaru Džonu Nilu 1829. godine. Dorađene i prerađene nekolicke pjesme iz prve zbirke poput „Tamerlana” i „Jezera” koje su označene kao „Razne pjesme” (“Miscellaneous Poems”), uz nekoliko novih pjesničkih poduhvata, sačinjavaju pomenutu Poovu knjigu poezije. „Vilinska zemlja” reflektuje izuzetnu dozu nejasnoće i maestralno predstavlja apokaliptičnu sliku svijeta koji se pruža van međa realnosti. I ovdje Po pribjegava tehnici koja će postati konstanta u njegovom kanonu – tretirajući problem smrti i užasa on uvodi, kako Dejvidson objašnjava, alter-ego, neku vrstu misli-duha, koja se šalje kroz iskustvo da bi izvijestila šta je opazila. Pred očima čitaoca pruža se fantastičan predio. Mjesečina obavija čudnovate planine, šumarke i mora.

„U ponoć s mesečeva kruga
Jedna, sivlja neg ostale
(koju su, iz iskustva duga
Najboljom od svih prozvale)
Slazi niže, niže, sve niže,
Njeno središte dostiže
Presto planinski visoki
Dok njen obruč široki
Kao lagana zavesa pada
Vrh izbâ, povrh zgradâ,
Svuda se spustiti mora –
Vrh čudnih šuma – vrh mora –
Vrh duhova što vijuju –
Vrh stvari što se smiju –
Sahrani ih i premosti
Lavirintom od svetlosti.”³⁰⁷

Ali, već sa prvim zracima sunca ta začarana, nestvarna atmosfera nestaje i raspršuje se. U pjesmi nema nikakve akcije, ništa se ne dešava. Očigledno je da će još dosta vremena proći dok mladi Po ne iskristališe svoj pjesnički postupak. Naravno, čitalac primjećuje da pominjanjem vila i njihovih šatora od mjesečine načinjenih Po zapravo aludira na Tomasa Mura i njegovo djelo *Lala Ruk* (*Lalla Rookh*) baš kao i kada uvodi albatrosa u pjesmu. U verziji ove pjesme objavljenoj 1829. godine Po je u fusnoti

³⁰⁶ ““Al Aaraaf” is a tale of another world – the star discovered by Ticho Brahe, which appeared and disappeared so suddenly [...] I have supposed many of the lost sculptures of our world to have flown (in spirit) to the star ‘Al Aaraaf’ – a delicate place, more suited to their divinity“, Edgar Allan Poe to John Neal in *Everything Guide to Edgar Allan Poe*, p. 191

³⁰⁷ Edgar Alan Po, „Vilinska zemlja” u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 943.

„obrazložio” plagijarizam doslovce optužujući Mura za svakojake pozajmice („žuti albatros”) zbog sopstvene pjesničke nesposobnosti.

Pročitavši pjesmu „Réci” čitalac neizostavno primjećuje šemu rime koja podražava vijuganje rijeke „koje se ponavlja u magličastom odrazu ogledala u oku djevojke dok gleda u njene vale.”³⁰⁸

„Prelepa reko! dok tvoj pramen
Kristalno čist treperi
Ti žarke si lepote znamen
- srce neskrto ljupko –
Smelih draži klupko
U starog Alberta kćeri;

Kad ona tvom se valu smeši –
Što trepti kroz odsjaje –
Tad od svih potoka lepši
Njen poklonik postaje;
Jer, kao tvoj val, on sred srca
Lik čuva njen duboko –
I drhti dok se nad njim zrca
Duše joj željno oko.”³⁰⁹

Pjesma „Romansa”, koja je nazvana „Predgovor” u zbirci objavljenoj 1829, odnosno „Uvod” u zbirci iz 1831. godine, bila je značajno proširena, za razliku od verzije iz 1845. kada joj je konačno vraćen prvobitni oblik. Termin „romansa”, kod nas uglavnom preveden kao „ljubav”, javlja se kao prva riječ u svim verzijama pjesme. Prva strofa prikazuje poimanje svijeta mladog i neiskusnog čovjeka, svijeta punog šarenila, zvukova i svakojakih impresija, što će reći da je mladi pjesnik svjestan refleksije univerzuma, ali ne i samog univerzuma kao fakta. U drugoj strofi dolazi do promjene. Za razliku od umilnih tonova prve strofe sada Kondor:

„ ... večnih godina
potrese nebesa sve do vrha
i uz grom moj dom se skrha
ja ostao sam nasred nepočina,

³⁰⁸ “which repeats in the hazy mirror effect upon the girl’s eye as she gazes into its wave(s)”, *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*, p. 39

³⁰⁹ Edgar Alan Po, „Réci –” u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 939.

motreć svod, ne videć šta je svrha!”³¹⁰

U ovoj pjesmi prepoznajemo tipično romantičarsko traganje za „istinom”, traganje za odgovorom kako prevazići „sudaranje” svijeta iluzija i svijeta fakata, mladosti i iskustva, pjesničkog nadahnuća koje pršti i navire i presahlog pjesničkog vrela. Očigledno je da se Po donekle pozabavio pomenutim problemom, ali čitalac nikako ne može odoljeti utisku da sam „proces” nije elaboriran do kraja.

Pesme (*Poems*) objavljene 1831. godine sadržale su samo šest novih pjesama, ostalo su bile pjesme koje su ranije objavljene, odnosno dorađene pjesme iz prethodne dvije zbirke. Međutim, vrijedi pomenuti da su sve ove pjesme ne samo štampane kasnije u periodici već su pretrpjele i značajne dorade prije nego što su objavljene 1845. u zbirki *Gavran*. Zbirka poezije *Pesme*, potpisana sa Edgar A. Po, ugledala je svjetlost dana aprila 1831. godine, dakle skoro nakon što je Po izbačen sa Vest Pointa. S obzirom na to da je za objavljivanje bila neophodna određena finansijska potpora, ne zna se precizno kako ju je Po obezbijedio mada je vrlo vjerovatno da su mu u tome pomogli kadeti sa Vojne akademije koji su, navodno, ulagali po sedamdeset pet centi u pomenutu svrhu. U svakom slučaju *Pesme* je u Njujorku objavio čuveni izdavač Ilam Blis (Elam Bliss). Edicija koja je vjerovatno brojala pet stotina primjeraka, pobudila je vrlo malo interesovanja. Svega su dvije kritike napisane na račun *Pesama*. Po je poslao primjerak zbirke Džonu Nilu što je rezultiralo njegovim kritičkim osvrtom objavljenim u *Morning Courier and New York Enquirer* 8. jula 1831. u kome se jasno vidi koliko je Poova poezija „zbunjivala” Nila jer je on u njoj prepoznao „čistu glupost”, ali i „genijalnost” njenog autora i zaključuje da se tu može naći: „čista poezija na jednoj strani – čist apsurd na drugoj.”³¹¹ Slično viđenje Poovog umijeća u *Pesmama* može se prepoznati u kritici objavljenj u časopisu *New York Mirror* 7. maja 1831. Autor pomenute kritike vrlo vjerovatno je urednik časopisa, Džordž P. Moris (George P. Morris). On ističe da u ovim pjesmama ima puno „nejasnoća”, ali i to da se u ovoj poeziji prepoznaje značajan upliv imaginacije, nekonzistentan sa neodređenošću ideja.³¹² Kada je Džejms Rasel Louel konačno 1843. godine došao do primjerka ove zbirke u pismu Pou napisao je sledeće: „Vaše rane pjesme pokazuju zrelost koja me je zadivila & ja se ne sjećam

³¹⁰ Edgar Alan Po, „Uvod” u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 935.

³¹¹ “Pure Poetry in one page – pure absurdity in another”, John Neal, *Morning Courier and New York Enquirer* in *Edgar Allan Poe: The Critical Heritage*, p. 76

³¹² “Notice in the New York Mirror” in *Ibid*, p. 75

nijednog pojedinca (a vjerujem da imam sva pjesnička djela do sada napisana) čije su rane pjesme ovako dobre. Može biti da je Šeli po tom pitanju najbliži.”³¹³ Louel se kasnije zanimao za Poovu ranu poeziju što se vidi iz kritičke biografije Poa (*Graham's Magazine*). Tadašnje divljenje mladalačkim stihovima ovog autora bilo je poprilično usamljeno viđenje Poovog pjesničkog stvaralaštva. Ako se u obzir uzmu antologije objavljene u tom periodu može se doći do zaključka da Pou kao pjesniku bez ikakve sumnje nije pridavan veći značaj – recimo, nije uvršten među šezdesetak pjesnika u *America Commonplace Book of Poetry* (1831) Džordža Čivera (George Cheever), niti u *Poets of America* (1838) Džona Kiza (John Keese), kao ni u *Selections from the American Poets* (1840) Vilijama Kalena Brajanta, dok su samo tri njegove pjesme bile uvrštene u prvu ediciju *The Poets and Poetry of America* (1842) Rufusa Grizvolda. Postavlja se pitanje koliko je ovakav stav pojedinih američkih kritičara i književnika bio odista opravdan. Tek će u desetom izdanju (1849) Grizvoldove antologije biti objavljeno četrnaest Poovih pjesama, dijelom jer je Grizvold u ovom izdanju „izbacio” pjesnikinje, ali isto tako iz razloga što je objavljivanjem „Gavrana” (1845) i Poovim intenzivnijim objavljivanjem pjesama u časopisima zapravo skrenuo pažnju na sebe u pravom smislu riječi.³¹⁴

U *Pesmama*, uz nekoliko nova ostvarenja je objavio i doradjeni „Uvod” (pjesma najpoznatija kao verzija koja nosi naslov „Romansa”), „Vilinsku zemlju”, „Tamerlana” i „Al Arafa”. U „Romansi” pjesnik crpi nadahnuće iz ljubavi i imaginacije koja se neizostavno miješa sa stvarnošću što znači da svako stvaranje, svaka pjesnička kreacija mora svoje uporište naći u realnom svijetu. U ovome prepoznajemo stavove protkane u „Sonetu nauci” i „Israfelu” (u verziji pjesme iz 1831. godine). S druge strane, u mnogim Poovim pjesmama prepoznajemo klasične teme, biblijske reference ili aluzije na orijentalno, što je inače bio trend u književnosti toga doba. Opisujući dolinu Nis u istoimenoj pjesmi, a o kojoj svjedoči jedan sirijski spis, pjesnik kaže: „Nekad vedar bi dol mali” i pita se „zar svaka lepa stvar, / rekao je neko, / nije daleko – daleko?” Slika koja sada prikazuje dolinu Nis znatno je drugačija:

³¹³ “Your early poems display a maturity which astonished me & I recollect no individual (and I believe, I have all the poetry that was ever written) whose early poems were anything like as good. Shelley is nearest, perhaps”, “Letters of James Russell Lowell” in *Edgar Allan Poe: the Critical Heritage*, p. 21

³¹⁴ *Ibid*, p. 21

„Sad, svaki nesrećnik što mine
Videće nepomičnost te doline:
I, Heleno, k'o ljudsko ti oko,
Tu se ljubičice njišu oko
Starog groba sred zaborava,
Tu se ko trska povija trava.

[...]

Okolo sleđenih Hebrida
Oblaci lete kroz visok luk
Večito stvarajući zvuk
Nebom, gde vlad jeziv muk,
Gomilaju se k'o voda velika
Vrh zida s vatrenog vidika.
Tu luna blista noću
Nejednakim sjajem kroz samoću –
Tu sunce danju posrće preko
Brežuljaka i daleko.”³¹⁵

Geneza pjesme „Grad u moru” vjerovatno svoju klicu pronalazi u drugom dijelu „Al Arafa”:

„Frizovi Tamdora i Persepolisa,
Balbeka i mirni sjaj bezdana obrisâ
Prelepe Gomore! O, sad već talasje
Otiče nad tobom – al' kasno za spas je!”³¹⁶

Komentarišući ove stihove, Po je istakao da je više gradova potopljeno u Crnom moru. „Bilo ih je pet u dolini Sidim: Adrah, Zeboin, Zoar, Sodoma i Gomora. Stefan Vizantijski navodi ih osam, a Strabon čak trinaest (potopljenih), ali ovaj poslednji broj nije verovatan.”³¹⁷ Takođe, u precrtanoj fusnoti napisanoj za verziju „Al Arafa” iz 1829. godine Po je zapisao: „Kažu [...] da se nakon velike suše ostaci kolonada, zidina ... vide iznad površine vode. U bilo koje doba godine ti ostaci se mogu otkriti gledajući prozračnu vodu jezera i na takvoj udaljenosti što bi dokazalo postojanje mnogih naseobina na prostoru koje sada zauzima ‘Asphaltites’.”³¹⁸ Dakle, osnovna aluzija

³¹⁵ Edgar Alan Po, „Dolina Nis” u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 963.

³¹⁶ „Al Araf”, str. 918. – 919.

³¹⁷ Poov komentar „Al Arafa”, str. 919.

³¹⁸ “It is said [...] that, after an excessive drought, the vestiges of columns, walls &c. are seen above the surface. At any Reason, such remains may be discovered by looking down into the transparent lake, and

Poovog „Grada u moru” jeste na gradove Sodomu i Gomoru koje je zbog bezbožnosti i iskvarenosti njihovih žitelja po Bibliji Bog potopio u Mrtvom moru. Mrtvo more nalazi se na granici Jordana i Izraela i specifično je zbog velike koncentracije soli, ali i činjenice da se njegova površina nalazi 1300 stopa ispod regularne površine vode. Još ga zovu Slano more, Istočno more, Ravničarsko more, *Bahr Lut* (arapski naziv za More sudbine) kao i *Lacus Asphaltites* (latinski naziv za Jezero od asfalta ili bitumena).³¹⁹ U pjesmi imamo niz slika koje aludiraju na ova dva drevna grada čije ruševine skrivaju dubine Mrtvog mora.

„Gle! Smrt svoj presto ima sada
Sred čudnovatog pustog grada,
Tu gde je mrak zapada,
Gde zli i dobri i bedni i smeli
Večni su spokoj naći hteli.
Kapele, palače i kule
(vremenom strte, al’ ne drhte)
Ne sliče našim, tu niknule.
Pokraj njih kao s kobne crte,
Bez daška vetra povrh vala
Pod nebom voda malaksala.”³²⁰

Pjesma na svojevrsan način najavljuje Poov „magijski” manir ili, kako Dejvidson ističe, metod pisanja vizija koje u isto vrijeme postoje negdje, nekada i sada. Po u „Gradu u moru” maestralno evocira prošlost, naglašavajući „osjećaj za vrijeme”, ono koje se odnosi na: „vječnost i apsolutno vrijeme koje je prilično drugačije od prolaznosti u čovjekovom svijetu.”³²¹ Interesovanje za pjesme poput „Doline Nis” i „Grad u moru”, a koje kao glavni predmet imaju neka davna doba, opustjele, drevne gradove, zidine nagrižene zubom vremena, napuštene doline istoka, bilo je posljedica brojnih arheoloških iskopavanja i ispitivanja koja su bila intenzivna u devetnaestom vijeku. Uz ove dvije pjesme možemo pridružiti i „Koloseum”, pjesmu koju je Po prijavio za takmičenje organizovano u Baltimoru 1833. godine od strane časopisa

at such distances as would argue the existence of many settlements in the space now usurped by the ‘Asphaltites’”, “Al Aaraaf”, Facsimile Reprint in *Poe: A Critical Study*, p. 270

³¹⁹ G. R. Thompson (ed.), *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*, New York, London, W. W. Norton & Company, 2004, pp 51 – 52.

³²⁰ Edgar Alan Po, „Grad u moru” u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 987.

³²¹ “eternity or absolute time which is quite different from the transiency of time in man’s world”, *Poe: A Critical Study*, p. 38

Saturday Visiter. Poznato je da je uz ovu pjesmu na takmičenje prijavio i šest pripovijedaka iz njegovih „Priča iz kluba Folio”. Nagradu i pedeset dolara osvojio je za priču „Poruka nađena u boci” mada je bio duboko ubijeđen da bi osvojio i drugu nagradu, onu za pjesničko ostvarenje, da se odjednom nije pojavio i takmičenju priključio Džon Hil Hjuitt (John Hill Hewitt), novopostavljeni urednik pomenutog časopisa koji je konačno i odnio nagradu. I ova pjesma ima više varijanti. Čak je uključena u formu solilokvija u poslednjoj sceni Poove tragedije u stihu *Politije*. Solilokvij izgovara glavni junak drame *Politije*, a scena se dešava na mjesecini unutar Koloseuma. U „Koloseumu” i *Politiju* Po se prvi put okušao u blankversu što se pokazalo vrlo uspješnim zbog dijaloškog elementa kako u pjesmi tako i u tragediji. U pomenutoj pjesmi glas naratora predstavlja meditaciju o ostacima Koloseuma, nekada čuvenog rimskog amfiteatra kojim su se pjesnici vjekovima inspirisali. Čak ga i Bajron pominje u „Čajldu Haroldu” i *Manfredu*. Opšte je prihvaćeno mišljenje da su intertekstualne veze između „Koloseuma” i *Manfreda* očigledne. Za razliku od „Čajlda Harolda” gdje ovaj vitez u ruševinama Koloseuma vidi propadanje rimske civilizacije, Manfred, baš kao i narator „Koloseuma” u njima prepoznaje nadahnuće. Na govornikovo pitanje:

„Tu gde pade heroj, tu sad stub pada!
Tu, gde pozorišni orao sjâ zlatom,
Sad ponoćno leglo tamni šišmiš sprema!
Tu, gde rimske gospe svoje zlatne kose
Talasahu vetrom, sad se čkalj talasa!

[...]

I još! ti zidovi – bršljanske arkade –
Te survane ploče – ti žalosni luci –
Ta pročelja mutna – ti frizovi prsli –
Ti skršeni venci – ta propast – taj lom –
Taj kam, avaj! taj kam sivi – je li to sve –
Sve slavno, i silno koje ostaviše
Ti porozni Sati Sudbini i mèni?”³²²

Urušeni spomenik progovara i kroz odjek šalje mu odgovor da iako je fizički sada blijeda kopija negdašnjeg sjaja, njegovo kamenje, zidovi i vijenci nijesu nemoćni

³²² Edgar Alan Po, „Koloseum” u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 978. – 979.

jer: „nije prošla naša noć – nit glas o nama – / niti sve magije naše višnje časti –“, ruševine grandioznog Koloseuma poručuju da u sebi kriju mnoge drevne tajne, ali da i danas, nakon toliko vjekova, uspijevaju da zaintrigiraju maštu i evociraju prošlost.

U ovoj zbirci iz 1831. godine ipak, nalazi se pjesma koja je izazvala tako veliku pažnju i interesovanje publike i kritike koju će kasnije nadmašiti samo „Gavran“. U pitanju je pjesma „Heleni“. Oduvijek se spekulisalo ko bi mogla biti ta Helena koja je Poa inspirisala da napiše tako lijepo, uvjerljivo i uspješno pjesničko djelo. S obzirom na Poovo poznavanje klasične književnosti ne čudi nas da je to mogla biti najljepša žena drevne Helade, Zevsova kćerka Jelena trojanska. Korjen njenog imena na grčkom asocira na blistavu svjetlost od koje je prosto nemoguće imati jasan vidokrug i razaznati različite fizičke oblike, što je, na karakterističan način, svojstveno ovoj pjesmi. Po grčkoj mitologiji Jelena trojanska je nadahnjivala pjesnike. Vjerovalo se, što Mabot posebno ističe, da se katkad pojavljivala na nebesima sa svojom braćom blizancima Kastorom i Poluksom koji su pripadali i Raju i Paklu, da kao treća zvijezda bude zvijezda vodilja mornarima na pučini. Ove tri zvijezde su takođe povezivane i sa fenomenom vatre sv. Elma, zapravo statičnim elektricitetom koji se ponekad javlja iz neba nad otvorenim morem privučen jarbolima brodova.³²³ Kao evokacija Jelene iz drevne Grčke ona zapravo predstavlja svu onu čežnju i pohotu koju prava ljepota može izazvati. Vrlo je moguće da je Po tražio inspiraciju i u lijepoj gospođi Džejn Stit Stenard (Jane Stith Stanard), majci Poovog školskog druga Roberta, koja je umrla 1824. godine kada je pjesniku bilo petnaest godina. Jednom je Helen Vitman (Helen Whitman), jedna od Poovih vjerenica, zapisala šta je za Poa zapravo bila Džejn Stenard.

„Ova dama [...] postala je uzdanica svih njegovih dječaćkih boli i to je bio njen iskupljenički uticaj koji ga je čuvao i vodio u [...] njegovoj uzburkanoj i strastvenoj mladosti [...] a mjesecima nakon što je umrla, imao je običaj da naveče posjeti groblje gdje je predmet njegovog dječaćkog idolopoklonstva ležao. Sama pomisao na nju – koja spava u svoj svojoj usamljenosti – ispunila je njegovo srce dubokom, neizrecivom tugom.”³²⁴

³²³ G. R. Thompson, References to “To Helen” in *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*, p. 47

³²⁴ “This lady [...] became the confidant of all his boyish sorrows, and hers was the one redeeming influence that saved and guided them in [...] his turbulent and passionate youth [...] for months after her decease it was his habit to visit nightly the cemetery where the object of his boyish idolatry lay entombed. The thought of her – sleeping there in her loneliness – filled his heart with a profound, incommunicable

Međutim, interesantno je pomenuti da je Po tvrdio svojoj prijateljici Suzan Arčer Teli (Susan Archer Talley) da je „Heleni” napisao kada mu je bilo deset godina, u vrijeme kada sigurno nije mogao poznavati gospođu Stenard. Bilo da je ovo istina ili namjerno fabrikovani „fakt” o sopstvenom životu i bez obzira ko je nadahnuo pjesnika da napiše „Heleni”, ova pjesma, poput većine ostalih, bila je doradivana da bi konačnu formu dobila tek u *Gavranu i drugim pesmama* (1845) i ujedno predstavlja jedan od najvećih dometa Poovog pjesništva. Prva strofa predstavlja prošireno poređenje Helenine ljepote sa drevnim nikejskim lađama što umornog putnika, lutalicu, vraćaju rodnoj grudi. U drugoj strofi zaokružuje se radnja pjesme:

„Svikoše na lutnju očajnim morima
Klasični lik tvoj, divne vlasi,
Beh vođen najadskim ti akordima
Slavi što drevnu Grčku krasi
I velelepnosti starog Rima.”³²⁵

Ovdje lik lijepo Helene zapravo još više pojačava aluziju na svijet stare Grčke, pogotovo u posljednja dva stiha strofe. Čitalac postepeno dobija utisak da pjesma u suštini izražava: „ideju o drevnim vremenima dobijenu kroz virtuelno osjećanje fizičkih oblika baš kao što rimski katolici ostvaruju ‘osjećaj’ Boga obožavanjem Djevice Marije.”³²⁶ U trećoj, poslednjoj strofi pjesnik kaže Heleni „u svetlu dubokog prozora / od statue sad stojiš nemlje”; ova žena više nije obično, zemaljsko, puteno biće već se pretvara u Psihu „iz dalekih prostora / te Svete Zemlje!” Helena predstavlja idealizovani prikaz žene koji kulminira u njenom posljednjem, poput statue nijemom prikazu, u obličju Psihe u čijoj ruci „alem-lampa dremlje”. Na takav način Psiha, taj „vrhovni” duh postaje neraskidiva spona koja protagonistu još tješnje vezuje za prošlost.

„Israfel” nastavlja ono što je započeto u „Al Arafu” – ova pjesma pokazuje da drugačiji, mitski, zvjezdani svijet koji nastanjuju nedužnija i nevinića bića od ljudi zapravo postoji. Pjesma počinje epigrafom iz Kurana:

sorrow”, Helen Whitman on the importance of Jane Stanard in *The Everything Guide to Edgar Allan Poe*, p. 190

³²⁵ Edgar Alan Po, „Heleni” u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 952.

³²⁶ “the idea of antiquity gained through a virtual sensing of physical forms, just as Roman Catholics obtain a ‘sense’ of God in the worship of the Virgin Mary”, *Poe: A Critical Study*, p. 33

„I anđel Israfel čije je srce
Nalik na lutnju, čiji je glas
Blaži nego u bilo kog drugog
Božjeg stvorenja.”

Po islamskom predanju Alah je poslao Israfela, Azraela, Gavрила i Mihaila na četiri strane svijeta da donesu prah iz kojeg će nastati Adam, prvi čovjek. U namjeri jedino uspijeva Azrael, anđeo smrti, a Israfel, anđeo uskrsnuća i pjesme proviruje u pakao i žali proklete.³²⁷ Israfel nije besmrtn – on je jedan od četiri anđela koji su uništeni na Sudnji dan. „Israfel” počinje stihovima koji opisuju Israfela anđela, pjesnika i pjevača:

„Duh jedan nastanja Raj
‘sa srcem poput lutnje’;
Svud širi pesme sjaj
Israfel anđel taj,
A snene zvezde (priča se, znaj!)
Himnama svojim čine kraj
Da čuju ga, sred ćutnje.”³²⁸

Posebno se ističe treća strofa u kojoj čitalac saznaje:

„da Israfelijev plam
Iz lire ističe sâm
S kojom on sebi i kliče –
Treperavog života pram
Magične žice tiče.”³²⁹

Ovdje se pobliže posmatra predmet pjesme – pjesnik i pjesništvo, odnosno saznajemo da pjesnika treba da zanimaju neobične, čudnovate stvari, onostrano. Predmet zanimanja jednog barda nipošto ne može biti obično i trivijalno. U pjesmi je evidentna poovska muzička crta vrlo uspješno utkana u Israfela „najumnijeg Barda” koji stvara strastvene pjesme zbog čega:

„Nebeski zanos tu sav
Kroz tvoje ritme što tutnje –

³²⁷ *The Everything Guide to Edgar Allan Poe*, p. 185

³²⁸ Edgar Alan Po, „Israfel” u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 982.

³²⁹ *Ibid*, str. 982,

Tvoj bol, radost, bes i ljubav,
S tvoje se slivaju lutnje –
Zvezde néme sred ćutnje!”³³⁰

Po pjesmu završava nekom vrstom izvinjenja da je ovo samo „nestrastvena” pjesma nižeg reda, pjesma koja nije dostojna anđela i pjesnika Israfaela. „Israfel” postavlja Poov postulat da se poezija mora baviti isključivo pjesničkim temama, da je poezija jedna vrsta muzike i da odaje emocije i strast, ali ne u doslovnom smislu već da emocije postaju poezija. Naravno, ove stavove Po je kasnije elaborirao u svojim kritičkim esejima. Za Poa je karakteristično da poezija počinje kao „strast ili stanje čovjeka; završava u pjesmi, činu pretvaranja prvobitne emocije u formu (pjesmu) i u niz aluzija (metafora, slika, poređenja, simbola) [...] Poezija je jedinstveni način probijanja barijera običnog ‘svijeta’ i izlaska [...] ‘na drugu stranu’ razumijevanja.”³³¹

Nizu pjesama u kojima Po kao neposredni predmet obzervacije i pjesničke analize uzima smrt, neumitno nestajanje zemnog pripada i „Irena”³³² koja je u kasnijoj i neuporedivo uspjelijoj verziji nazvana „Usnula”. Na početku pjesme susrećemo protagonistu koji jedne junske noći, pod svjetlošću „visoke lune” luta i posmatra čudesne virtuelne efekte. Postepeno, pjesnikov fokus se prebaca sa prikaza sasvim uobičajenih slika – blistanja mističnog mjeseca, jezerske vode, ruzmarina što crnu raku zove – u unutrašnjost odaje gdje leži „usnula”, baš kao da spava, pripremljena za posljednje „putovanje” do hladne rake gdje će sniti vječne snove. Na početku protagonista se pita: „O gospo sjajna! Je li mudro / uz otprt prozor čekat jutro?” potom i „O gospo mila! Zar strah nemaš? / Šta i o čemu sada snevaš”. Čitalac shvata da san kojim usnula spava jeste onaj koji nas prenosi na drugu stranu, „sa čijih međa još niko vratio se nije”. U pjesmi se smrt doživljava kao san, neka nova sfera u koju se sve zemno pretvara. U prvobitnoj verziji iz 1831. godine Po kaže:

„Sama spi; svi mrtvi spiju –
Bar dok se suze rad njih liju;

³³⁰ „Israfel“, str. 983.

³³¹ “a passion or a human condition; it ends in a poem, an act of translating the original emotion into a form (the poem) and into a set of references (metaphores, images, similes, symbols). [...] Poetry is the unique way of breaking the enclosure of mere ‘world’ and coming out [...] on ‘the other side of comprehension”, *Poe : A Critical Study*, p. 37

³³² Mabot ime speluje kao Irenë što aludira na grčko Eirënë, personifikaciju mira. Nakon *Pesama* iz 1831. „Irena” je ponovo štampana 1836. u *Southern Literary Messenger*. Prve verzije pjesme značajno se razlikuju od onoga što će kasnije nastati kao „Usnula”.

Zaneta, duša htela bi ne manje
Bit tu neg suza u oku sećanja,
Ali kad nedelja ili dve minu
Laki smešak smeni crninu,
Uvređena, s groba ona krene
Do jezera iz uspomene
Gde često s prijateljima tu
Kupala se u čistom elementu,
I tamo, sva zagledana u gaj
Pletuć za čelo venac mlad
Od cveća što (ah, čuj sad)
Kaže noćnicima u čas taj
Avaj! – avaj! – avaj! ...”³³³

Kasnije, ovi stihovi su remodelovani:

„Gospođa spava! O, da san taj,
Što dugo traje, i nema kraj!
O, Nebo, ti joj zaštitu daj!
Nek soba bude još svetlija,
Postelja njena još setnija,
Dva oka njena još snenija,
Nek nepomična tako bude
Dok sve u belom dusi blude!”³³⁴

Sama ideja o smrti kao prelaznom obliku postojanja između ovog i onog svijeta posebno se čini očiglednom u prvobitnoj verziji pjesme, dok „Usnula” obiluje slikama, odlikuje se velikom dozom ozbiljnosti i dostojanstva, posebno u prizorima samrtničke postelje i konačne pripreme za sahranu. Stih „Nek crvi blago nište njen sjaj”, dugo vremena smatran jednim od najkontroverznijih u Poovoj poeziji, pokazuje se kao takav jedino ako se istrigne iz konteksta pjesme. Izvori govore da je Po „Usnulu” smatrao većim pjesničkim uspjehom od „Gavrana”.

U periodu od 1831. do 1845. Po je objavljivao takozvane „prigodne” pjesme koje, po mnogim mišljenjima, nijesu od posebnog značaja u njegovom pjesničkom opusu. U većini slučajeva Po se ovdje bavi dezintegrisanom pjesničkom imaginacijom, odnosno sve ove pjesme predstavljaju: „vanjsku svijest; ali, nikada zapravo ne znamo

³³³ Edgar Alan Po, „Irena” u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 958.

³³⁴ Edgar Alan Po, „Usnula” u *Ibid*, str. 977.

čija je to svijest.”³³⁵ Dejvidson smatra da u ovim pjesmama prepoznamo dvije sporedne teme – religiozni impuls koji podstiče volju da nadiđe sopstvena ovozemaljska ograničenja i slikovitost koja se ostvarila u fizičkom otjelotvorenju njegovih ideja. Zahtjeve volje imaginacija, odnosno pjesnička volja može otjelotvoriti kroz novu pjesničku retoriku. Recimo, za razliku od monologa u „Tamerlanu” i „Al Arafu” i ranih pjesama koje su predstavljale projekciju „osjećajnog” Ja, Po je sada usavršavao način da prikaže protagonistu koji je u isto vrijeme u pjesmi i izvan nje.³³⁶ S druge strane, imaginacija se projektuje u ovim pjesmama kao svemoćna sila tako što se: „pomjera od direktnog predstavljanja svijeta prema ekstravagantnoj slikovitosti.”³³⁷ Ovdje slika igra esencijalnu ulogu jer ona može izraziti ono gdje su riječi nemoćne.

U „Ukletom dvorcu” iz 1839. predstavljen je um koga progone prikaze. Um, odnosno psiha, posmatra se iz unutrašnje sfere, a pjesma opisuje nastanak te psihe. Koristeći se alegorijom Po prikazuje um koji dobija obličje dvorca, u njemu je vladar Misao, njene oči su okna dvorca, a propratne ideje su Odjeci i čari. Predočeni svijet psihe, „najzeleniji naš dolac”, nastanjuju anđeli. Taj svijet je do skora bio divan i blistav, njime je vladala Misao i tu „nikad serafim ne savi krila / na upola lepše zdanje”. Stihovi druge strofe:

„zastave žute, slavne, zlatne,
Vijoriše se vrh slemena
(sve – sve to – kao što znate
Beše u davna vremena),
A svakog dana prepunog miline
Kroz svaki ljupki dah
Uz načičkane i blede zidine
Izbijaše mirisav prah”³³⁸

detaljnije prikazuju svijetlim tonovima oslikanu situaciju iz prethodne strofe što je poslužilo kao izuzetan uvod u narednu u kojoj čitalac saznaje da su mnogi putnici gledali kroz „dva sjajna okna”, oči Misli, duhove „čiji skladni štropac / ravnaše samo lutnja zvonka”. Ipak, vrijeme je ono čime Misao vladar ne može vladati. Zaludnim se

³³⁵ “an externalized consciousness; but we never really know whose consciousness it is”, *Poe: A Critical Study*, p. 76

³³⁶ *Ibid*, pp 77 – 78.

³³⁷ “move farther away from direct representation of the world and toward an extravagant pictorialism”, *Ibid*, p. 78

³³⁸ Edgar Alan Po, „Ukleti dvorac” u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 996.

pokazuju vijenci biserja i dragulja jer sva negdašnja slava „sada je samo mračna priča / iz davnih zagrobnih dana”. Čitalac shvata da taj svijet psihe neumitno pod pritiskom spoljašnjeg svijeta propada i ruši se. Napeta muzika u značajnoj mjeri doprinosi atmosferi pjesme. „Ukleti dvorac” obiluje apstrakcijama i idejama koje postepeno prerastaju u *tableaux* (prizore).

Godinu dana kasnije, 4. januara 1840. Po je prvi put objavio „Sonet: Tišina” u kojem je eksperimentisao ovom formom što na neki način najavljuje neke kasnije moderne pristupe sonetu, poput Mereditha u „Modernoj ljubavi” (“Modern Love”). „Sonet: Tišina” sastoji se od petnaest umjesto standardnih četrnaest stihova (italijanski sonet – oktava i sestet). Pjesma je objavljena u *Burton's Gentleman's Magazine* aprila iste godine u znatno izmijenjenom obliku – bila je izdijeljena na tri strofe od četiri, pet i šest stihova. Ovdje se Po bavi dvostrukom prirodom bivstvovanja pa zbog toga na samom početku kaže:

„Postoje suštine – stvari bestelesne
S dvostrukim životom, čija dvojna ména
Putem materije i svetlosti blesne,
Izražena kao čvrstoća i sena.”³³⁹

Dakle, sve što postoji, bilo da je tjelesno ovaploćeno u određenoj formi ili bestjelesno kao ideja jeste dualnog karaktera. Pa čak i tišina ima dvostruku prirodu, a njen krajnji oblik jeste nestanjanje, stapanje sa vječnošću i onostranim. Insistiranje na ovakvoj dualnoj prirodi materije i ideja Po zapravo uvodi „monistički dualizam”, nešto što u određenom obliku jeste, ali isto tako može biti i nešto drugo.³⁴⁰ U „Crvu pobjedniku” Po je 1843. godine prikazao kaos univerzuma, tog pozorišta u „čijoj šarenoj drami” Ludost, Grijeh i Strava predstavljaju „bit zapleta” dok anđeli plaču bespomoćno jer:

„U obliku Boga lakrdijaši
Mrmljaju, šuščaju, šeću
Jedan se baca, drugi jaši
Prave lutke što se kreću
Po zapovesti grdnih sprava
Što scenu čine manju – veću,

³³⁹ Edgar Alan Po, „Sonet: Tišina” u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 993.

³⁴⁰ *Poe: A Critical Study*, p. 81

Čije krilo kondorsko sprečava
Nevidljivu nesreću.”³⁴¹

U ovako haotičnom, nesređenom svijetu u kome konačno sva svijetla gasnu, anđeli obraza blijedih zaključuju „da to bi tragedija ‘Čovek’ / a njen junak Crv Pobednik”. U „Zemlji sna” (1844) do izražaja dolaze slike pejzaža u funkciji predstavljanja nesputanog uma, ali i bavljenje idejom bivstvovanja. Ovdje noć sa svog crnog trona širi svoju moć, a protagonista stiže iz daleke, najdalje Tule, „van PROSTORA – i VREMENA”, u kojoj sve što postoji je u stanju raspadanja. Putovanje predočeno u „Zemlji sna” jeste: „putovanje u samu misteriju univerzuma prije nego što je Bog stvorio prostor i vrijeme.”³⁴² Još jedan kuriozitet pomenute pjesme ogleda se u činjenici da nekoliko njena stiha:

„Duboke dolje i bruj valâ,
Titanske šume, splet kanala
Čije su forme nama skrite
Jer biserne ih rose štite...”³⁴³

zapravo predstavljaju varijantu već sročениh stihova varijante „Vilinske zemlje” objavljene u zbirci iz 1831. godine.

„Svuda sen! I laka magla!
I poput oblaka, stabla
Čiji oblici se kriju
Pod suzama koje liju!”³⁴⁴

Doduše, prevod ovih stihova ne pokazuje toliku sličnost sa odlomkom iz „Zemlje sna” koliko prevod „Vilinske zemlje” objavljene 1829. godine. U pitanju su identični stihovi na engleskom, a njihov prevod i očigledno poklapanje sa pomenutim stihovima „Zemlje sna” izgledaju ovako:

„Crne doline! – senovni vali –
I šume oblacima nalik,

³⁴¹ Edgar Alan Po, „Crv pobednik” u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 994.

³⁴² “journey into the very mystery of the universe before God had formed space and time”, *Poe: A Critical Study*, p. 82

³⁴³ Edgar Alan Po, „Zemlja sna” u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 984.

³⁴⁴ „Vilinska zemlja”, str. 956.

Čiji su nam oblici čuda
Zbog suza što teku svuda.”³⁴⁵

Teško da se za pjesme koje su nastale u ovom periodu može reći da spadaju među najbolja Poova pjesnička ostvarenja. One su uglavnom nastajale u periodu kada poezija više nije bila njegova primarna preokupiranost. U njima još uvijek na momente osjećamo ograničenja Poa kao pjesnika, ali i direktan i neizbježan uticaj pjesničke tradicije osamnaestog stoljeća, slikovitih prikaza po kojima se pamti Tomas Grej, recimo, mada se ne može zanemariti ni škola estetike kao ni Berkove (Burke) teorije o uzvišenom. Stoga, Poove pjesme napisane u ovom maniru i pomenutom periodu s pravom su nazvane „slike svijesti” jer je, kako su kritičari odavno primijetili, pokušavao da prikaže stanja svijesti kroz niz topografskih deskripcija i apokaliptičnih vizija. Međutim, čitalac ipak primjećuje da Po ovdje često zapada u konvenciju i katkad stvara usiljene slike i eksploatiše alegorijske klišee. Zbog toga, pjesme iz ovog perioda bile su solidna uvertira za ono što će uslijediti 1845. godine.

A već početkom te 1845. godine, kada je riječ o recepciji Poovih djela, situacija se značajno poboljšava. Tako je, na primjer, 27. februara Džejms Rasel Louel³⁴⁶ komentarišući Poovo stvaralaštvo zapisao u *Graham's Magazine* da Poove rane pjesme pokazuju da je i kao izuzetno mlad pjesnik uspijevao kroz stih da „vidi” i dosegne „sfere duhova”. Po njemu te pjesme mogu se smatrati osobitim i teško poredivim sa nekim drugim, pogotovo ako se u obzir uzme zrelost cilja, pa kao takve odražavaju kontradiktornu frazu „urođeno iskustvo”. Louel je ovdje pozitivno prokomentarisao i Poove kasnije pjesme („Ukleti dvorac”) kao i njegov doprinos kratkoj priči („Pad kuće Ušera”) i kritici. Naravno, Louelovom kritičkom osvrtu u *Graham's Magazine* prethodilo je objavljivanje „Gavrana” krajem januara mjeseca što se pokazalo neviđenim uspjehom u tadašnjoj Americi. Već 26. januara 1845. Nataniel Parker

³⁴⁵ „Vilinska zemlja”, str. 943.

³⁴⁶ James Russell Lowell, “Our Contributors – No. XVII. Edgar Allan Poe”, *Graham's Magazine*, in *Edgar Allan Poe: The Critical Heritage*, pp 161 – 165. Louel je ovaj kritički prikaz napisao na Poov zahtjev. Po je Louelu poslao biografiju *Saturday Museum* (1843) iz koje nije uklonio uljepšane i preokrojene fakte o svom životu. Na Grizvoldov zahtjev 1849. Louel je izvršio reviziju ovog eseja da bi ga uvrstio u ediciju Poovih djela. Zanimljivo je istaći da je u tom revidiranom osvrtu manjkala skoro trećina originalnog teksta, a cjelokupan utisak pobuđivao je mnogo manje oduševljenja u odnosu na prethodnu verziju.

Vilis³⁴⁷ (Nathaniel Parker Willis) u časopisu *Evening Mirror* napisao je da su dobili odobrenje od časopisa *American Review* da prikažu pjesmu prije njenog formalnog objavljivanja i da je u pitanju najefektniji pojedinačni primjer takve vrste poezije do tada napisane i objavljene u Americi. Par dana kasnije, nakon što je *Graham's* odbio da ga objavi, „Gavran” je predat časopisu *American Review* uz novčanu naknadu od petnaest dolara. Već 1. februara Džordž Huker Kolton³⁴⁸ (George Hooker Colton), vlasnik časopisa *American Review* u kojem je „Gavran” objavljen sa potpisom “QUARLES”, u uvodnoj napomeni za ovu pjesmu istakao je jedinstvenu rimu pjesme i melodiju koja uglavnom proističe iz aliteracije i studiozne upotrebe sličnih zvukova na neobičnim mjestima. Smatra se da postoji mogućnost da je Po mogao imati udjela u onom dijelu napomene koji se odnosi na prozodiju. Marta 1845. godine u uvodnoj zabilješci³⁴⁹ za „Gavrana” u *Southern Literary Messenger* citiraju se riječi Bendžamina Blejka Majnora (Benjamin Blake Minor), urednika njujorškog časopisa *Express*, i njegovo glorifikovanje kako pjesme tako i njenog autora, te se između ostalog kaže da mu nijedan savremenik takmac ne može biti, pa čak ni Tenison. Po Majnoru pjesma kao cjelina, moć i originalnost njene versifikacije, predstavljaju ni manje ni više nego čudo. Elizabet Baret Brauning,³⁵⁰ kojoj je Po posvetio *Gavrana i druge pesme*, u pismu Pou iz aprila 1846. uz neizbježnu pohvalu pjesme kaže da su mnogi njeni poznanici u Engleskoj oduševljeni „senzacijom” i da jedan od njih, koji inače posjeduje bistu Palas Atine, više ne može ni da uputi pogled u njenom pravcu kada se spusti noć. Uz to, dodaje Baretova, neke kao da „progoni” čuveni refren „nikad više”, a njenom suprugu, znamenitom pjesniku Robertu Brauningu (Robert Browning), posebno se dojmio ritam pjesme. Nazivajući „Gavrana” pjesničkim djelom najvišeg reda, djelom koje predstavlja čistu umjetnost i kome je po načinu na koji je napravljen i zamišljen može pridružiti samo Emersonov „Bumbar” (“Humble Bee”), Džon Monkjur Danijel³⁵¹ (John Moncure Daniel) u uvodnoj napomeni za ovu pjesmu za *Richmond Examiner* od 25. septembra 1849. ističe da je Poova versifikacija veoma uspjela, teška i složena da podsjeća na neke kompleksne Betovenove uvertire. „Gavran” je po Danijelu pravi dragulj umjetnosti

³⁴⁷ Nathaniel Parker Willis, ‘Introductory Note in the New York *Evening Mirror*’ in *Edgar Allan Poe: The Critical Heritage*, p.140

³⁴⁸ George Hooker Colton, ‘Introduction to ‘The Raven’ in the *American Review*’, *Ibid*, pp 141 – 142.

³⁴⁹ ‘Introductory Note to ‘The Raven’ ’ in the *Southern Literary Messenger* in *Ibid*, p. 142

³⁵⁰ ‘Elizabeth Barrett comments on ‘The Raven’ in a letter to Poe’ in *Ibid*, p. 144

³⁵¹ John Moncure Daniel, ‘Introduction to ‘The Raven’ in the *Richmond Examiner*’ in *Ibid*, p. 146

nastao u najsrećnijem času pravog genija i spada u ona ostvarenja koja je pjesnik sposoban da stvori jednom i „nikad više”. Nije teško primijetiti da je „Gavran” od samog objavljivanja predstavljao senzaciju kojom su se mnogi oduševljavali, ali bilo je onih koji su znatno drugačije doživljavali pjesmu. Čak se petnaest parodija i imitacija pojavilo ubrzo nakon objavljivanja. Ni *Knickerbocker* nije mogao da u „Gavranu” ne prepozna jedinstvenost, emocionalnost i efektnost, neizostavno uz dozu ironije, mada nas ta činjenica ne može čuditi s obzirom na relacije Po – članovi *Knickerbocker*–a. Da je Po lično u „Gavranu” vidio svoj uspjeh može se shvatiti iz pisma upućenog F. V. Tomasu (F. W. Thomas): „‘Gavran’ je imao dobru trku Tomase – ali, napisao sam ga naročito zbog nadmetanja, baš kao što sam napisao ‘Zlatnu bubu’, znaš. Ptica je potukla bubu, mada je sve to isprazno.”³⁵²

Nakon neslavnog i skandaloznog pojavljivanja pred bostonskom publikom u Liceju (Lyceum), koje je bilo organizovano zahvaljujući Louelovim ingerencijama i to za honorar od pedeset dolara, odnosno poslije recitovanja rane pjesme „Al Araf”, sada prezvana „Zvijezda glasnik Tiha Brahea” (“The Messenger Star of Tycho Brahe”) kao i napada u raznim novinama koji su neizostavno uslijedili, Po je u časopisu *Broadway Journal* uzvratio istom mjerom. Tvrdio je da je namjerno uvrijedio publiku u Bostonu s obzirom na to da je pjesma nastala kada mu je bilo svega „deset” godina; potom, nastavlja u istom snishodljivom maniru, uz pozamašnu dozu preuveličavanja i fabrikovanja fakata, i kaže da nije u pitanju neka izuzetna pjesma, čak uopšte nije ni „transcendentalna”, ali kakva god da je, odlično je poslužila za publiku kakva je ona u Bostonu. U ovim riječima je kulminirala prava poovska satira. Mora se priznati da ovakvo dizanje prašine Pou sigurno nije išlo na ruku, makar kad je riječ o recepciji zbirke pjesama *Gavran i druge pesme*. Mnogi su se obrušili na pomenutu zbirku počev od Margaret Fuller koja je u kritici objavljenoj u *Daily Tribune* od 26. novembra 1845. tvrdila da, izuzimajući „Gavrana” ostale pjesme su samo fragmenti, ali i kritike objavljene u časopisu *Boston Post* 1. decembra 1845. u kojoj se kaže da za razliku od pohvale na račun priča isto se nipošto ne može učiniti sa ovom zbirkom jer, za razliku od naslovne pjesme i „The Bridal Ballad”, koja je možda i najbolja po sudu anonimnog kritičara, sve ostalo je savremena koještarija koja se kreće od osrednjosti do potpunog

³⁵² “‘The Raven’ has had a great run Thomas – but I wrote it for the express purpose of running – just as I did the ‘Gold Bug’, you know. The bird beat bug, though all hollow, ‘Letters’ in *Edgar Allan Poe: The Critical Heritage*, p. 36

nonsensa. Tomas Dan Inqliš je u novembarskom broju časopisa *Aristidean* hvalio „Gavrana” i Poovo umijeće iskazano u pjesmi, ali je isto tako istakao da se o Pou ne može uvijek govoriti s užitkom jer je on: „pjesnik idealnog [koji] pjeva sopstvenoj duši ne hajući da to radi za duše oko njega.”³⁵³ Za Lusijusa Alonza Hajna (Lucius Alonzo Hine) naslovna pjesma u zbirci savršeno je originalna i u njoj vidi djelo koje će nadživjeti autora kojeg inače poistovjećuje sa studentom naratorom pjesme. On za *Quarterly Journal and Review* (januar 1846) ističe da su ostale pjesme zbirke nejednake pjesničke vrijednosti i ljepote, a za „kontroverzne” stihove iz „Usnule”:

„Spi moja draga! O, da san taj,
Što dugo traje, i nema kraj!
Nek crvi blago nište njen sjaj!”

kaže sledeće: „prezira mora biti vrijedan onaj ukus kojem prija poslednji stih povezan sa prethodna dva. Oh, Edgare!”³⁵⁴

Vilijam Gilmore Sims u čarlstonskom časopisu *Southern Patriot* (10. novembra 1845) dao je svesrdnu podršku Poovoj zbirci ističući da je Po jedan od najosobitijih i najtalentovanijih književnika. Ovim kritičkim osvrtom Sims je želio da zada kontraudarac onima koji su Poa nemilosrdno napadali zbog debakla u bostonskom Liceju. Pomenuti tekst Po je ubrzo objavio i u *Broadway Journal* i iskoristio ga da nanovo uperi svoju žaoku na šarenoliku bostonsku „Baru” i sve ono što ona predstavlja.

Značajan broj ne baš pohvalnih riječi o autoru ili njegovoj zbirci napisanih i objavljivanih u raznim američkim časopisima ne može nas začuditi ako se samo prisjetimo kakve su relacije bile na tadašnjoj književnoj sceni. S druge strane, poznato je da je Po bio veoma uspješan kritičar britkog jezika i visokih standarda pa je, shodno tome, imao mnoge neistomišljenike i „neprijatelje”. Izgleda da je i Po „Predgovorom” ovoj zbirci izazvao različite reakcije:

„Ove sitnice su i ponovo objavljene ovde, u prvom redu da ih zaštitim od brojnih poboljšanja kojima su bile izložene pojavljujući se slučajno u dnevnoj štampi. Prirodno, želim da ono što sam napisao

³⁵³ “the poet of the ideal; and sings to his own soul, having no care to sing to the souls around him”, Thomas Dunn English, Review in the *Aristidean* in *Edgar Allan Poe: The Critical Heritage*, p. 235

³⁵⁴ “Wretched must be the taste that relishes the last line in connection with the other two. Oh, Edgar!”, Lucius Alonzo Hine, “Edgar Allan Poe”, Cincinnati *Quarterly Journal and Review* in *Ibid*, p. 250

kruži onako kako sam ga napisao, ako uopšte treba. U odbranu vlastitog ukusa, pripada mi pravo da kažem da li je išta u ovoj zbirci od velikog interesa za čitaoca, ili čini neku čast meni. *Događaji kojima nisam mogao upravljati sprečili su me, u svakom trenutku, da učinim bilo kakav ozbiljniji napor u onome što bi, u srećnijim okolnostima, bilo polje mog izbora. Za mene poezija nije cilj, nego strast; a sa strastima se treba odnositi s poštovanjem.* (kurziv S. Simović) One ne moraju i ne mogu biti podstaknute po volji s nadom u nekakva kržljava obeštećenja, ili još kržljivije pohvale sveta.³⁵⁵

Što se tiče situacije u Engleskoj, *Gavrana i druge pesme* objavila je londonska izdavačka kuća Vajli & Patnam (Wiley & Putnam) sredinom januara 1846. Neki od vodećih britanskih kritičara nijesu bili oduševljeni onim što im je bilo prezentovano aludirajući na engleske uzore, a Tomas Kibl Hervi (Thomas Kibble Hervy) je čak išao toliko daleko da je glorifikovao englesku književnost na račun one koja se razvila sa druge strane Atlantika pa je u časopisu *Athenaeum* (28. februar 1846) tvrdio da su zalud čekali na američku poeziju i da najbolji savjet koji se može dati g. Pou jeste da bude jednostavan i prirodan i da udari u strune harfe tamo gdje mu velike novine pruža njegova rodna zemlja.

Godinu dana nakon što je „Gavran” ugledao svjetlost dana krajem januara 1845. godine, Po je objavio „Filozofiju kompozicije” u kojoj je „matematički precizno” objasnio kako je pjesma nastala iz čega saznajemo Poov stav da pjesničko djelo nastaje na takav način da ono što predstavlja njegov vrhunac jeste zapravo u pjesnikovim mislima od samog početka. Narativna nit pjesme prikazuje jedne hladne decembarske noći snenog, emocionalno nestabilnog i čežnjivog studenta koji u sobi punoj knjiga „čiji nauk tajanstveni ljudi svi zaboraviše” pokušava da čitanjem „odupre [...] se pred pitanjem – gde Lenoru skriše, / gde anđeli nasmešenu, jedinu Lenoru skriše?” Dakle, shvatamo da je mladić usamljen i bolom skrhan ove turobne noći u sobi bremenitoj uspomenama na njegovu izgubljenu Lenoru. Nema ničeg neobičnog u opisu sobe mladog učenjaka – tu su knjige iz kojih neumorno crpi mudrost, kip Palade koji potvrđuje nepresušnu znanost i da su mu bliske tajne antike. Na prozorima su bogati, teški zastori, tu su jastuci – očigledno soba je namještena u skladu sa savremenim trendovima vremena kada je pjesma nastala. U toj mrtvoj tišini student prvi put čuje neki šum i pomišlja „Posetilac to sigurno taknu vrata moje niše.” Otvara vrata i donekle

³⁵⁵ *Gavran i druge pesme* (1845) u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 968.

razočaran, ali sa vidnim olakšanjem, shvata da nema nikog. Ubrzo čuje opet neki zvuk, ali ovoga puta iz pravca prozora.

„Sklonih kapke te uklete i kroz prozor tad ulete
Otmen Gavran svetih dana što se zavek pogasiše;
Uđe sred mog nespokoja, ne vide me, ne postoja,
Već, k'o Gospon il' Gospoja, spusti se vrh vrata niše –
Spusti se na kip Paladin tik vrh vrata moje niše –
Spusti, stade, ništa više.”³⁵⁶

Zanimljivo je primijetiti da se u pjesmi koju sačinjava 108 stihova, radnja prekida tačno na polovini, to jest na kraju 54 stiha kada se bizaran humor, koji se pogotovo osjeća kada umjesto Lenorinog duha u sobu ulazi gavran, pretvara u nešto posve drugačije:

„‘Mada kusav si i tavan’, rekoh, ‘nisi plašljiv gavan,
Već besni i davni Gavran kom je Ponoć utočište,
Kaži kakvim imenom te zove adsko utočište?’
Reče Gavran: ‘Nikad više’”³⁵⁷

U drugoj polovini pjesme student postepeno gubi vezu sa stvarnošću. Gavran ponavlja samo jednu riječ koja studenta vodi u sanjarenje, u neki drugi svijet. Na svako pitanje koje student postavlja dobija samo jedan odgovor „nikad više”. Čitalac shvata da kako mučna pitanja tako još mučniji odgovori predstavljaju studentov unutrašnji monolog, stanje njegove psihe. Gavranov odgovor nije ništa drugo do ono u šta raspamećeni student sebe ubjeđuje dok sve dublje i dublje zalazi u najmračnije djelove svoje ličnosti. U drugom dijelu pjesme „ta crna i pogubna, stara ptica dok se njiše” zapravo nestaje, poprima drugačije obličje. Sve se dešava u namučenom, duboko uznemirenom umu mladog učenjaka. Zbog toga na pitanje „da l' Gilead lek mi sprema? – reci istinu što tiše!” odgovor je očekivan – „nikad više”. Potom slijedi pitanje:

„‘Zli proroče, okrutniče! ptico ili zloslutniče!
Kunem nebom te i Bogom po kome nam biće diše,
Da l'ću [sic! S. Simović] dušu ja ledenu, u dalekom tom Edenu,

³⁵⁶ Edgar Alan Po, „Gavran” u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 970.

³⁵⁷ *Ibid*, str. 970.

Svìt uz ženu posvećenu, što Lenoru tu krstiše,
Svìt uz ženu što anđeli sad Lenorom tu krstiše?”³⁵⁸

I ovdje je odgovor isti. Lenora je zauvijek napustila ovaj svijet, ali ni na onom, ptica poručuje, ljubavnici neće biti sjedinjeni. Gotska atmosfera decembarske noći na najbolji način oslikava ono što se dešava u umu mladog čovjeka koji gubi razum. Njegova racionalna svijest popušta pod pritiskom tuge, melanholije i užasa te se kao takva neizbježno pretvara u iracionalnost. Na samom kraju pjesme gavran, što demonu slični, pobjedonosno gleda sa kipa Palade i simbolično predstavlja studentov potpuni krah i gubitak razuma. Animalistička snaga odnosi prevagu nad zdravom ljudskom mišlju. Student ostaje skamenjen i otupljen na vanjske stimulacije.

„Tako Gavran, bez pokreta, još tu sedi, ne poleta
S bledog kipa Paladinog povrh vrata moje niše,
On ima dva oka živa kao demon koji sniva,
A svetiljka što ga sliva senku mu po podu piše,
Duša mi iz te senke koju svetiljka tlom piše
Podić neće – nikad više!”³⁵⁹

Pjesma predstavlja simbolično uništenje uma djelovanjem stvarnosti.³⁶⁰

Mnoge pjesme koje je Po napisao pred kraj života govore o smrti mlade, lijepe žene, dok je bolom ophrvani ljubavnik obično u nekom obliku obamrlosti, otupljenosti i gubljenja razuma. Na primjer, u „Ulalumi”, baladi od 104 stiha, Po nam prezentuje dramatični monolog, dvostruki glas protagoniste kojeg upozorava Psiha, njegova Duša, da prekine ponoćnu šetnju jedne oktobarske noći „leta nekog davno izbledela”, u Oberovoj močvari, „sred Virovog demonskog predela”. Međutim, ljubavnik nastavlja šetnju „alejom titanskog vidika” gdje je pokraj čempresa „bludio s Dušom” i konačno stiže do Ulaluminog groba. Potisnuti bol i čemer ponovo izbijaju na vidjelo, duh mu posta „pepeljast i modar / kao stabla zgrčena i svela –”. „Ulaluma” predstavlja svojevrsnu psihodramu koja svoj krešendo ostvaruje u finalnoj strofi³⁶¹ pjesme koja odražava želju za namjernim zadavanjem boli samome sebi.

³⁵⁸ „Gavran“, str. 972.

³⁵⁹ *Ibid*, str. 972.

³⁶⁰ *Poe: A Critical Study*, pp 90 – 93.

³⁶¹ U nekim verzijama pjesme ova strofa je izostavljena navodno na zahtjev Sare Helen Vitman s obzirom na to da je u to vrijeme bila vjerena za Poa.

„Tu rekosmo skupa: ‘Da li ćete
Ovih šumskih demonskih vukova –
milosrdnih, sažalnih vukova –
da nam spreče put do tajne svete
što počiva sred ovih humova –
izvukoše utvaru planete
kroz limbove lunarnih duhova –
ove grešne treptave planete
sa dna Pakla planetnih duhova?’³⁶²

„Ulalumu” (u originalu “Ulalume – A Ballad”) Po je prvi put objavio 1847. godine u časopisu *American Review*. U pjesmi prepoznajemo mnoge detalje vezane za Poa i njegov život. Protagonista šeta stazom čempresa, drveća koje se često viđa na grobljima i to u predjelu za koji se može tvrditi da se nalazi između Fordama, gdje je Po živio koncem pomenute godine i Mamaroneka, gdje se nalazio grob njegove Virdžinije. Pjesma daje čitav dijapazon evokativnih imena počev od „Vira” (“Weir”) gdje prepoznajemo Roberta Voltera Vira (Robert Walter Weir), pejzažistu čija najveća ostvarenja se uglavnom bave ljepotama Hadsona i okolnih područja. U „Oberu” (“Auber”) vidimo aluziju na Francuza Danijela Fransoa Espri Obera (Daniel François Esprit Auber) i njegova muzička djela poput opere *Vilinsko jezero* (*Lac des Fées*), vrlo popularne u to doba. Na izuzetno originalan način Po spaja ove termine u jedan posve specifičan prikaz krajolika kojeg skriva izmaglica i tama. S druge strane, „Janek” je metafora za namučenu dušu protagoniste čije srce „vulkanska panika / ispunjaše izmešana s tminom”. Janek predstavlja vulkansku planinu Erebus na Antartiku i aludira na uzburkane emocije protagoniste. Sve se to dešava u toku jedne oktobarske noći, vrlo vjerovatno na Noć vještica (Halloween) kada demoni „tumaraju” unaokolo uoči Svih Svetih (All Saint’s Day) i kada se sjajna Astarte, feničanski ekvivalent Veneri, odnosno Afroditi, jasno vidi na nebu i zvjezdanom svjetlošću obasjava mu put. Ona je tek nedavno izašla iz znaka Lava, što sa astrološkog aspekta nije povoljna situacija. Inače, izvori pokazuju (Mabot) da je 1847. godine Venera napustila znak Lava i ušla u Djevicu 30. jula gdje je ostala do decembra mjeseca što se smatralo vrlo nepovoljnim po brak.³⁶³ Naravno, na kraju treba pomenuti i samo ime usnule drage, Ulaluma, koje se na engleskom jeziku (*Ulalume*) rimuje sa riječju *tomb* (*grob*), a zapravo etimološko

³⁶² Edgar Alan Po, „Ulaluma” u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 1011.

³⁶³ Poe: *A Critical Study*, pp 94 – 95; *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*, pp 61 – 65.

porijeklo vodi od latinskog *ulalare* (oplakivati) i *lumen* (svjetlost) što bi onda značilo „svjetlost tuge”, ali i „mjesečeva svjetlost”. Moglo bi se reći da „Ulaluma” donekle ima dodirnih tačaka sa „Usnulom” gdje mjesečevo „ludilo” (“lunacy”) potpuno prožima i obuzima protagonistu pjesme.

„Anabel Li”, objavljena prvi put u kasno ljeto 1849. godine u ričmondskom časopisu *Examiner*, a kasnije više puta prešampavana u drugim časopisima, predstavlja tipičnu ljubavnu pjesmu u kojoj se prepoznaje poruka – ostati znanavijek vjeran svom partneru. Ovdje se ljubavnik veoma dobro sjeća smrti svoje drage, iako se to zbilo prilično davno. Pjesmu karakteriše lagani ton, za razliku od onog u „Ulalumi”. Protagonista se prisjeća „lijepa” Ane sa kojom se tako iskreno i strasno volio da su im na tome čak i anđeli zavidjeli:

„Al ljubav nam beše jača od ljubavi
Onih koje starijim smo zvali –
Onih što su više od nas znali –
Te ni anđeli u rajskoj dubravi,
Ni demoni koje kriju vali,
Ne mogu mi dušu razdvojiti od duše
Prelepe ANABEL LI.”³⁶⁴

Treba istaći da specifičan ton kao i muzika u pjesmi „Anabel Li” posebno se pojačavaju kroz ponavljanja jer svaka strofa zapravo se prvo donekle „stopila” sa prethodnom, a potom donijela nešto novo u pjesmi. Pjesma „Anabel Li” oduvijek je privlačila pažnju i služila kao inspiracija umjetnicima. Recimo, Džoan Baez (Joan Baez) na albumu *Joan* pjevala je o Anabel Li dok je Vladimir Nabokov, uz neznatnu promjenu u spelovanju imena (Annabel Leigh) tako nazvao izgubljenu ljubav iz mladosti naratora romana *Lolita*.³⁶⁵

Pjesma „Nekom u Raju”, prvobitno objavljena u priči „Ljubavni sastanak” (“The Assingation”), ranije objavljena kao „Sanjar” (“The Visionary”), razrađuje tipičnu poovsku temu – protagonista ophrvan jakim emocijama zbog izgubljene drage. Međutim, razlog odsustva drage nejasan je i može se samo pretpostaviti. U pjesmi do izražaja dolaze metafore, posebno metafore svjetlosti.

³⁶⁴ Edgar Alan Po, „Anabel Li” u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 1007.

³⁶⁵ *The Everything Guide to Edgar Allan Poe*, p. 194

„Avaj! u meni sad ne gore
Svetla života, sjajne kiše!
Nikad, nikad – nikad više
(te reči vežu dično more
Za žal peščani tiho – tiše)
Neće rast spržen hrast sred gore
Nit letet soko kog ubiše!”³⁶⁶

Decembra 1849. godine Po je u časopisu *Sartain's Union Magazine* objavio „Zvona” mada su se dvije kraće verzije pjesme pojavile godinu dana ranije. „Zvona” na maestralan način predstavljaju različite faze života, svaka od njih označena drugačijim zvukom metalnog zvona. Pjesma obiluje aliteracijom, asonancom kao i veoma uspješnim monosilabičkim rimama.

„Čujte zvona sa osama –
Srebrna zvona!
Kakvu radost bude svojom pesmom ona!
Kako zvone, zvone, zvone
U studenoj noći!
Dok se zvezde sklone
Smeškaju iz vasiona
U punoj čistoći

[...]

Čujte svadbena zvona –
Zlatna zvona!
Kakvu sreću slute svojim svadvenim skladom ona!

[...]

Čujte na uzbunu zvona –
Bronzana zvona!
Kakvu priču straha sad pričaju ona!

[...]

Čujte zvonjavu zvona –
Železna zvona!
Kako svečana im pesma monotona!
Sred tišine crne noći
Kakva će nas jeza proći
Kad žalobni čujemo im pisak!”³⁶⁷

³⁶⁶ Edgar Alan Po, „Nekom u Raju” u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 989.

Intenzitet koji se kreće od tihih, umilnih zvukova do vrhunca u svakom segmentu pjesme predstavlja esencijalne promjene, faze kroz koje čovjek prolazi od rođenja do zrelog doba i na kraju neumitno do smrti što „Zvona” na svojevrsan način povezuje sa maestralnim Džekvizovim govorom „Sedam doba čovjeka“ iz drame *Kako vam drago*.³⁶⁸ Međutim, tema putešestvija kroz život na veoma uspio način razrađena je u „Eldoradu”, pjesmi objavljenoj 21. aprila 1849. u bostonskom časopisu *Flag of Our Union*. Eldorado je zapravo grad zlata za kojim su tragali španski osvajači. Po legendi jedan indijanski kralj iz šesnaestog vijeka sa područja Kolumbije prekrrio je sebe zlatom zbog čega je nazvan „El Dorado” (pozlaćeni). S druge strane, u Poovo vrijeme Kaliforniju su nazivali Eldorado, vjerovatno zbog fenomena zvanog Zlatna groznica. Glavni protagonist pjesme:

„Vitez lepi
Što ne strepi,

³⁶⁷ Edgar Alan Po, „Zvona” u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 1002. – 1005.

³⁶⁸ “All the world’s a stage,
And all the men and women merely players:
They have their exits and entrances;
And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages. As, first the infant,
Mewling and puking in the nurse’s arms.
And then the whining schoolboy, with his satchel
And shining morning face, creeping like snail
Unwillingly to school. And then the lover,
Sighing like furnace, with a woeful ballad
Made to his mistress’ eyebrow. Then the soldier,
Full of strange oaths, and bearded like the pard,
Jealous in honour, sudden and quick in quarrel,
Seeking the bubble reputation
Even in the cannon’s mouth. And then the justice,
In fair round belly with good capon lined,
With eyes severe and beard formal cut,
Full of wise saws and modern instances:
And so he plays his part. The sixth age shifts
Into the lean and slipper’d pantaloons,
With spectacles on nose and pouch on side;
His youthful hose, well saved, a world too wide
For his shrunk shank; and his big manly voice,
Turning again toward childish treble, pipes
And whistles in his sound. Last scene of all,
That ends this strange eventful history,
Is second childishness and mere oblivion,
Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans every
thing.”

William Shakespeare, *As You Like It* in *The Complete Works of William Shakespeare*, p. 622

Sunce i sen trpeć rado,
Luta sada,
Pesmu sklada,
Tražeć zemlju Eldorado.”³⁶⁹

Vitezova euforija i ushićenost dočarana u prvoj strofi već u narednoj ustupa mjesto mračnijim i ozbiljnijim osjećanjima. Nema više sunca da mu obasjava put već samo sjen koja mu sada već ostarjelom poručuje:

„Preko brežja
Mesečeva
Kroz Dol Mraka jaši rado,
Konja smori’
Sen odzbori,
‘želiš li u Eldorado!’”³⁷⁰

Očigledno je da Eldorado ne postoji u fizičkom smislu već samo, kao to obično biva u tipičnoj poovskoj pjesmi, u mislima protagoniste. U „Eldoradu” Po baš kao u „Koloseumu” koristi formu dijaloga. Brz ritam pjesme aludira na činjenicu da život brzo prolazi prije nego što nam sjeni konačno ne prekriju put.

Iako je Po doživljavao sebe kao svestranog, renesansnog čovjeka on je želio da ga naredne generacije pamte prvenstveno kao pjesnika. O tome dovoljno svjedoči i stav iznesen u Predgovoru *Gavranu i drugim pesmama* gdje tvrdi da je za njega poezija strast, a ne svrha. No, nakon iščitavanja njegovih oglada o pjesništvu s jedne, i djela u stihu sa druge strane, čitalac ne može da se otme utisku da je Po teoretičar i kritičar nadjačao Poa pjesnika, odnosno uzevši u obzir njegovo cjelokupno pjesničko stvaralaštvo, da je mnogo više pažnje posvetio promišljanju o poeziji nego što ju je razrađivao i njome eksperimentisao kao što je to bio slučaj sa njegovim poimanjem kratke priče. Upravo iz ovih razloga možemo tvrditi da je Poova poezija donekle u sjenci njegove pjesničke teorije.

³⁶⁹ Edgar Alan Po, „Eldorado” u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 1001.

³⁷⁰ *Ibid*, str. 1001.

B. Edgar Alan Po: teorija kratke priče

1. Američka kratka priča do 1820. godine

Korijeni kratke priče, čijem razvoju je Po dao ogroman doprinos, vode porijeklo od „onih epizodičnih susreta primitivne svijesti koje antropolozi zovu 'svetim', onih momenata izdvojenih od profanog toka svakodnevnog života 'osjećajem' skladnosti života.“³⁷¹ Međutim, sa Bokačom i *Dekameronom* u XIV vijeku spiritualno počinje da gubi primat nad sekularnim. Frančesko de Sanktis, književni historičar, istakao je da se u takvoj atmosferi iznjedrila nova forma, ne zbog uplitanja u život nekih natprirodnih sila i čudesa već zbog brojnih događaja koji se ne mogu predvidjeti ili kontrolisati. Valja imati na umu činjenicu da iako *Dekameron* predstavlja prelaz od spiritualnog i sakralnog svijeta čudesa ka svakodnevnom i profanom u kome nerijetko glavnu ulogu igra ironija, „realizam“ tog svijeta se ne smije poistovjećivati sa realizmom XVIII stoljeća i književnim ostvarenjima tog doba poput onih Danijela Defoa iz prostog razloga što u *Dekameronu* likovi ne funkcionišu u okvirima *verisimilitude*, odnosno vjerodostojnosti svakodnevnog života, a glavna pažnja se usmjerava na svijet tradicionalne priče u kojoj su likovi ništa drugo do „funkcije“ same priče.

Čarls Mej smatra da sledeći veliki korak u transformisanju kratkih proznih oblika tiče se Servantesa koji iz korijena mijenja formu početkom XVII vijeka sa svojim *Uzornim novelama* (*Exemplary Tales*). Za razliku od Bokača koji se predstavlja kao sakupljač tradicionalnih priča, Servantes tvrdi da čitaocu nudi originalne priče. To Servantesu daje mogućnost da izbliza posmatra i komentariše kako dešavanja i pojave tako i likove. Likovima se pridaje značaj, odnosno „likovi ne postoje samo zbog uloga koje igraju; oni postoje zbog sebe samih 'kao' da su stvarni.“³⁷² Od 1660. do 1700. godine u Engleskoj po mnogim kritičarima javljaju se dvije tendencije – interesovanje

³⁷¹ “derives from those episodic encounters of primitive consciousness with what anthropologies call the 'sacred', those moments set apart from the profane flow of everyday life by a 'feeling' of the solidarity of life“, Charles E. May, *Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction*, Boston, Twayne Publishers, 1991, p. 4

³⁷² “characters do not exist solely for the roles they play; they also exist for their own sake 'as if' they were real“, *Ibid*, p. 5

za psihološku analizu i interesovanje za *vraisemblance* ili *verisimilitude*. Ovi trendovi zapravo su doprinosili stvaranju dužeg oblika proze, prvenstveno romana dok za kratku priču kao žanr u XVIII vijeku nije bilo jasnog i preciznog koncepta. Ono što jeste postojalo zapravo su priče pisane u stilu časopisa *Tatler* i *Spectator* sa izričitim ciljem podučavanja čitaoca. Ipak, u ovom periodu objavljena su dva djela od izuzetne važnosti koja ne pristaju kalupu gorepomenutih priča sa socijalnom i didaktičkom porukom. To su „Istinita Pripovijest o prikazanju izvjesne gospođe Vil“ (“A True Relation of the Apparition of One Mrs. Veal“) Danijela Defoa iz 1706. i „Zamak Otranto“ Horasa Volpola, objavljen 1765. I jedno i drugo ostvarenje izvršili su ogroman uticaj na Poa.

„Istinita pripovijest o prikazanju izvjesne gospođe Vil“ je od suštinskog značaja za razvoj kratke priče kao umjetničke forme. Priča očito predstavlja primjer korišćenja realističnih konvencija, nove narativne tehnike zvane vjerodostojnost kao i gotskog modela koji će na velika vrata ući već krajem stoljeća. Ovo djelo je s jedne strane bajkovita priča koja treba da pouči, odnosno kroz upotrebu natprirodnog da ilustruje moralnu svrhu, a s druge realistična priča predstavljena kao prikaz stvarnog događaja. Ono najavljuje veliki narativni eksperiment XVIII stoljeća zvani gotska romansa.³⁷³

„Zamak Otranto“ predstavlja još samosvjesniji i uspješniji eksperiment kombinovanja konvencija stare romanse i novog realizma. U „Predgovoru“ drugom izdanju Volpol je napisao da ovo djelo treba da spoji dvije vrste romana, staru i modernu. U staroj je dominirala mašta i nevjerovatno, a u modernoj se priroda uspješno oponaša. Volpolovi likovi funkcionišu u neobičnim situacijama. Oni se preobražavaju u psihološka otjelotvorenja osnovnih ljudskih strahova i želja. „Stoga, nijesu samo mračni ukrasi i dekoracije gotskog zamka ono što čini žanr gotske proze već činjenica da su 'kao da su pravi' ljudi smješteni u 'tradicionalne' romanse i kao takvi transformisani u arhetipove tradicionalne priče.“³⁷⁴ Preobražavanje „realnih“ likova u simboličke figure je ovdje vrlo učinkovito.

U XIX vijeku njemački romantičari bavili su se teoretskim implikacijama kratke priče. Fridrih Šlegel je bio prvi kritičar koji je u svojoj studiji o Bokaču još 1801. godine ukazao na značaj stila kratke priče. On je smatrao da se anegdota, ma kako

³⁷³ *Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction*, p. 6

³⁷⁴ “This, is not simply the gloomy trappings and decorations of the gothic castle that constitute the genre of gothic fiction, but rather the fact that 'as if real' people are placed in 'traditional' romance stories and are thus transformed into archetypes of the traditional story“, *Ibid*, p. 7

trivijalna bila, mora ispričati na privlačan način. Očigledno je da Šlegel veliki značaj stavlja na pripovjedača priče zbog čega zaključuje da moderno pripovijedanje već poznatih tradicionalnih priča usmjerava pažnju sa mitskog autoriteta na autoritet subjektivne tačke gledišta onoga koji tu priču priča. Povratak romansi, kako kaže Mej, u ovom periodu zapravo je označio da priče sa tematskom formulom ostaju gotovo nepromijenjene, ali sa novim autoritetom i subjektivnošću samog pripovjedača.

Kratkom pričom bavio se i Ludvig Tik, najeminentniji njemački romantičarski teoretičar kratke priče. Po Tiku kratka priča treba da bude nesvakidašnja i jedinstvena, ali i da izgleda obično, da se dešavanja prikazu objektivno. „Najkontroverzniji koncept u Tikovoj teoriji je *Wendepunkt*, 'zaokret priče' ili prekretnica 'od koje neočekivano kreće potpuno drugim pravcem i razvija posledice koje su ipak prirodne i potpuno u skladu sa likovima i okolnostima'."³⁷⁵ Upravo *Wendepunkt* je ono što kratku priču diferencira od ostalih narativnih formi. Romantičari su remitologizovali književnu baštinu stavljajući je u svoje kalupe.

Kao što je Judžin Karent Garsija (Eugene Current García) primijetio, razvoj kratke priče u Americi je tijesno vezan sa razvojem časopisa, odnosno da časopisi nijesu postojali pitanje je u kojoj bi mjeri ovaj žanr zaživio.³⁷⁶ Časopisi kao poseban medijum komunikacije imali su neraskidivu sponu sa kratkom pričom i omogućili su joj da se razvije i zablista pogotovo u djelima tri velikana američkog romantizma – Poa, Hotorna i Melvila. No, činjenica je da su počeci američke kratke priče kao umjetničke forme vrlo skromni.

Uticaji sa druge strane Atlantika, posebno engleski, odigrali su ulogu od suštinskog značaja za razvoj časopisa na tlu Sjedinjenih Američkih Država. Još 1741. godine kolonisti su počeli da objavljuju časopise. Kolonisti su u tom periodu još uvijek sebe smatrali podanicima engleske krune pa onda ne čudi podatak da su težili da oponašaju najbolju britansku periodiku poput *Gentleman's* ili *London Magazine* ne samo zbog profita već i zbog stvaranja lijepe slike o „duhovnom“ prosperitetu novog svijeta u očima sofisticirane majke Engleske. Doduše, slična tendencija bila je evidentna

³⁷⁵ “The most controversial concept in Tieck’s theory is his notion of a *Wendepunkt*, a ‘twist in the story’ or a turning point ‘from which it takes unexpectedly a completely different direction and develops consequences, which are nevertheless natural and entirely in keeping with characters and circumstances’,“ *Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction*, p. 9

³⁷⁶ Eugene Current García, *The American Short Story before 1850: A Critical History*, Boston, Twayne Publishers, 1985.

i nakon osamostavljanja kolonija i sticanjem nezavisnosti. „Pozajmiti“ iz engleskih časopisa i ponovo objaviti u američkim bila je uobičajena praksa. Zahvaljujući ovakvoj cirkulaciji eseja, pjesama i priča, američki znatiželjni čitalac mogao se upoznati sa djelima Adisona, Stila, Džonsona, Drajdena, Poupaa, Ričardsona, Sterna i drugih u to vrijeme na daleko čuvenih ostrvljana. U početku čak urednici časopisa toliko su amaterski obavljali svoj posao da nijesu ni navodili izvor iz kojeg je određeno djelo preuzeto i preštampano, mada nije bio rijedak slučaj da su mnogi ohrabivali svoje čitaoce da se okušaju u spisateljstvu, posebno izuzetno popularnim skicama, sentimentalnim i orijentalnim pričama. Na ovakav način pokušavao se ostvariti što veći doprinos Amerikanaca stvaranju sopstvenog književnog identiteta. Naravno, obilje književnih djela rijetko podrazumijeva visoke književne standarde i umjetnički dojam, a jedna mlada nacija kakva je u tom trenutku bila Amerika, teško da je mogla ponuditi takav kvalitet koji bi bio takmac vrhunskim evropskim ostvarenjima tog doba. Od nečega se, ipak, moralo početi.

Da bi objavio knjigu autor je morao lično da se dogovara sa potencijalnim izdavačem te da ga uvjerava da će knjiga biti dovoljno profitabilna da pokrije sve predviđene trošove i da će ostvariti određenu dobit. Nije bilo kritičara koji bi na profesionalan način komentarisali djelo. Na prvog profesionalnog književnog kritičara Amerika će sačekati do pojave Edgara Alana Poa na nacionalnu književnu scenu. Doduše, pojava „čovjeka sa bojevom sjekiricom“ mnogima je „prisjela“.

Pisanje almanaka, zbirki molitvi, medicinskih članaka označilo je posebno drugu polovinu XVIII vijeka. Tek pred kraj ovog perioda pojavljuju se prvi američki romani, pedesetak godina nakon najčuvenijih ostvarenja Danijela Defoa, Ričardsona i Fildinga. Do 1820. godine objavljeno je oko devedeset romana, naravno po engleskom kalupu, kako se moglo i očekivati. Stotinjak časopisa zasijalo je na literarnom nebu, na kratko bljesnulo, a onda se ugasilo. U njima je bio objavljen ogroman broj priča, ne desetine već stotine. Upravo iz ove „mase rudimentirane književnosti, od čega je mnogo toga nerafinirano i neprikladno po modernim standardima, nastala je američka kratka priča.“³⁷⁷ Mnoge od tih prvih priča su zapravo bili fragmenti od jednog ili dva pasusa. Vrlo često u pitanju su bile skice o „posrnulim“ djevojkama kao i komične indijanske anegdote. Očigledno je da su ostvarenja ovakvog tipa zapravo služila da doslovce

³⁷⁷ “this mass of rudimentary fiction, much of it crude and inept by modern standards, sprang the American short story“, *The American Short Story before 1850: A Critical History*, p. 3

popune „prostor“ u časopisu, ali i da doprinesu njegovoj raznovrsnosti. Bilo je tu i mnogo dužih štiva u kojima se daju prepoznati spisateljska vještina i stil autora. U većini slučajeva ovakva djela su anonimna ili su autori koristili latinske pseudonime (Publicus, Sabrina) što još više otežava precizno utvrđivanje koje od tih priča je napisao Amerikanac. One u kojima se pominju dobro poznati likovi Indijanaca, crnaca, Jenkija, vojnika, šumara, francuskih i engleskih pridošlica ne spadaju u gorenavedenu skupinu. Sve veći broj objavljenih kratkih priča nedvojbeno je ukazivao na popularnost književnosti i književnih djela kao izvanredan kontrast moralizatorstvu koje je dolazilo iz američkih predikaonica, ali i engleskih časopisa. Kao primjer navešćemo članak „Čitanje romana uzrok nemoralna žena“ (“Novel-Reading a Cause of Female Depravity“) objavljen u jednom londonskom časopisu, a preštampan u brojnim domaćim, u kome se ukazuje na pogibeljni uticaj romana na ženski rod zbog čega one usvajaju pogrešna načela ponašanja. Za književna djela se nerijetko smatralo da kvare omladinu, posebno djevojke i da im pune glavu svakojakim idejama i nadanjima te im odvrćaju pažnju od njihovih „istinskih“ obaveza i dužnosti. Upravo iz ovakvih razloga mnoga djela napisana u pomenutom razdoblju promovisala su moralnost i skrušenost, glorifikovala čednost i predanost neiskvarenom životu. Svako moralno „izobličjenje“ adekvatno je kažnjavano. Garsija ističe da su se priče u ovom periodu na tematskom nivou uglavnom bavile problemom seksualne razuzdanosti, opasnostima i kaznama, vrlinama ruralnog života nasuprot gradskim porocima i rizicima koji prijete bezbjednosti pojedinca, ali i njegovom spokoju.

Pisci u ovom periodu nerijetko su stvarali književna djela „vjerna životu“, djela u kojima u prvi plan izbija lokalni identitet i američko iskustvo, svakodnevnice situacije. Nastojali su da ostvare fiktivnu validnost djela te shodno tome u mnogim slučajevima podnaslov priče bi ukazivao na „činjenicu“ da je ta priča istinita sa neznatnom promjenom imena likova ili mjesta dešavanja kako radi navodne zaštite identiteta tako zbog svojevrsnog povezivanja realnog svijeta i svijeta mašte. U ovom posljednjem prepoznajemo klicu onoga što će proklijati polovinom XIX vijeka u Americi kao „neutralna teritorija“ Nataniijela Hotorna. Tek će u toku treće i četvrte decenije XIX stoljeća upravo u pričama Hotorna, Poa i Simsa biti stvorena osnova za pravljenje adekvatne distinkcije između dugih i kratkih proznih oblika i teoriju kratke priče koja je

izranjala iz mora fikcije. Vilijam Čarvat³⁷⁸ je rekao da je do 1835. godine kratka priča bila nadasve bezoblična, i rijetko su je, kako pisci tako i kritičari, smatrali drugačijom od romana osim po pitanju dužine. Očigledno je da je praksa morala prethoditi teoriji.

Ta praksa u svjetskoj književnoj baštini sezala je daleko u prošlost. Prisjetićemo se Ezopovih basni, *Priča hiljadu i jedne noći* iz X vijeka, *Gesta Romanorum* iz XIV vijeka kao i Bokačovog *Dekameron* iz iste epohe, *Arturove smrti* ser Tomasa Malorija iz narednog stoljeća. Vremenom, generacije pisaca davale su svoj doprinos razvoju kratke priče kao umjetničke forme. Postepeno poboljšavali su se metodi kompozicije, usavršile tehnike pisanja. Ako u obzir uzmemo činjenicu da se do druge polovine XV vijeka pisanje obavljalo isključivo manualno onda i ne čudi podatak da su do tada knjige bile prave rijetkost, a mnoge od njih, pogotovo one raskošno ukrašene, predstavljale pravo bogatstvo. Čitalačka publika je do tada bila minorna, iz očiglednih razloga. Sa Gutenbergovim otkrićem započeta je nova epoha u evropskom kulturnom preporodu. Štampane knjige bile su dostupne širim krugovima čitalaca, broj novina i časopisa vrtoglavo raste. Evropska praksa ubrzo je zaživjela i u Novom svijetu.

Jedan od velikih uticaja na američku kratku priču, na prvom mjestu onu koju je stvorio Po, dolazio je iz pera Danijela Defoa. Njegova „Istinita pripovijest o prikazanju izvjesne gospođe Vil“ je „označila sledeću fazu u unapređenju sofisticiranosti književnosti u kojoj je piščev svojevuljni akt da u *samoj* priči posvjedoči validnost književne iluzije. Kroz vještu upotrebu pseudonovinarske tehnike Defo pokazuje kako 'lagati kao da se govori istina'.“³⁷⁹ U pomenutoj priči do izražaja dolazi izvanredna upotreba pripovjedača u prvom licu, kao i „Predgovor“ u kome se „objašnjava“ porijeklo priče i njena svrha. Ovakva priča o navodnoj pojavi utvare gospođe Vil dvadeset i četiri časa nakon smrti i njenom „razgovoru“ sa gospodom Bargrejev 8. septembra 1705. u potpunosti se uklapa u trend koji je uzimao sve više maha na književnoj sceni – fasciniranost neobjašnjenim misterijama, natprirodnim silama, onostranim. Neke priče nude ključ za racionalno rešenje problema, u nekima opsjednutost neobjašnjivim se odbacuje kao proizvod zbrkane mašte.

³⁷⁸ William Charvat, *Origins of American Critical Thought 1820 – 1835*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1936, pp 160 – 161.

³⁷⁹ “Mark another stage in the advancing sophistication of fiction, where it becomes the writer’s deliberate effort to authenticate within the story the validity of his fictional illusion. Though his adroit use of a pseudojournalistic technique, Defoe shows how ‘to lie like the truth’,“ *The American Short Story before 1850: A Critical History*, p. 9

S druge strane, izuzetno su brojne bile one priče koje su imale izrazito moralističku poruku. „Nesreće rata i posledice neobuzdane strasti“ (“Calamities of War and Effects of Unbridled Passion“, 1784) donosi priču o bračnom paru, Sofiji i Maršusu. U bici Maršusa ubija njen brat koji će pokušati ubrzo da izvrši samoubistvo. Sestra uspijeva da spasi brata koji sada pokajnički odgaja njenog sina umjesto oca. U „Fatalnim posledicama zavođenja“ (“Fatal Effects of Seduction“, 1789) Edmund šalje pismo prijatelju ne bi li ga tako sačuvao od propasti i vratio sa lošeg puta. U pismu govori o kajanju i samoubistvu njegovog brata Čarlsa zbog jedne Marije koju je ovaj zaveo. U Fildingovom stilu 1784. godine objavljena je priča „Čestiti samotnjak“ (“Fair Recluse“) koja donosi niz zanimljivih i zabavnih situacija između progonitelja koji je razotkriven zahvaljujući tajnom udruživanju Amande, koju sada želi da osvoji, i nekadašnje ljubavi, gospođice B–n, koja se krije u ormaru dok on pokušava da zavede Amandu. Svjestan situacije u kojoj se našao on odlazi iz grada. Ono što nam ovdje privlači pažnju jeste činjenica da pisac u priči ne morališe niti insistira na „podučavanju“ omladine i uobičajenoj didaktičkoj noti već ponajviše se fokusira na humorističku crtu priče. Bilo je i onih priča kao što je „Kapetanova žena“ (“The Captain’s Wife“), potpisana pseudonom Ruricolla, koje kombinuju preplitanje natprirodnog, aktuelni momenat i domaći, dobro poznati materijal, da bi se razgraničio tradicionalni zaplet i čitalac uveo u okvire realistične fantazije.³⁸⁰

Uticao na razvoj kratke priče kao umjetničke forme koji je odigrao evropski romantizam, odnosno romantičarske tendencije od krucijalnog je značaja. Nova strujanja u književnosti reflektovana su na izvanredan način u „Plavokosom Ekbentu“ (“The Fair-haired Eckbert“) Ludviga Tika. U ovoj priči pronalazimo esenciju njemačkog *Sturm und Drang*-a, te želju da se dokuči nedokučivo i izrazi agonija čovjekove duše.³⁸¹ Dihotomija koja je označila njemački romantizam – melanholija i „djetinjasto“, ekstatično čuđenje i divljenje, odomaćila se u američkom romantizmu, u djelima Irvinga, Poa, Hotorna i Melvila. Glavni protagonist pomenute Tikove priče je četrdesetogodišnjak, usamljenik, sklon melanholiji. Da bi zabavio prijatelja on traži od žene Berte da priča o svojoj mladosti. Međutim, nakon pustolovne priče o Bertinoj prošlosti čitaocu se uskoro otvara novi aspekt priče – incestuozna veza između Ekberta i Berte koja ih oboje uništava. Kako Fric Martini (Fritz Martini) ističe, evropski

³⁸⁰ *The American Short Story before 1850: A Critical History*, pp 11 – 17.

³⁸¹ *Ibid*, pp 17 – 18.

„iracionalizam“ s kraja XVIII vijeka najbolje se razvio u njemačkom romantizmu. U okvirima romantike cvjeta i moderni subjektivizam umjetnosti. Još od doba prosvjetiteljstva u njemačkoj književnosti mnogi pisci se okreću drevnim vremenima, kulturološkim i umjetničkim idealima prošlosti. Tik je stvorio sopstveni tip bajke poput „Plavokosog Ekberta“, bajke „na granici stvarnosti i sna, pun ’štimunga’, jeze i mračnih sila. U šumskoj čaroliji ’Plavokosog Ekberta’ izivljavala se romantična mašta osame.“³⁸² Tik se u ovim „bajkama“ vraća starim motivima, on prepričava te bajke i nanovo oblikuje stare knjige za narod.³⁸³

Od početka XIX vijeka mnogi veliki evropski pisci poput Skota, Balzaka i Puškina počinju da se bave pojedincem u određenom socijalnom miljeu. Oni su istraživali prošlost zbog legendi, narodnih priča, mitova koje su namjeravali da utkaju u sadašnjost i da se kritički odnose prema ukorijenjenim vjerovanjima i već prihvaćenim normama. Prije Irvinga u Americi rijetke su bile priče koje su se mogle ravnati sa pričama pomenutih evropskih autora. Ako je u periodu do 1820. nedostajalo kvaliteta, kvantiteta nije zasigurno. *Baltimore Weekly, Boston Weekly Magazine, Port Folio, New England Galaxy, Boston Spectator*, bili su samo neki od časopisa koji su cirkulisali na američkom književnom tržištu s početka XIX vijeka. *Port Folio* je marta 1821. godine prešampao povoljan osvrt engleskog kritičara na Irvingovu *Knjigu skica (The Sketch Book)* dajući domaćem piscu podstreh da koristi svoj talenat i vještinu i napiše još dvadeset takvih knjiga o Americi. Naravno, moramo naglasiti činjenicu da je i dalje trajao trend „preuzimanja“ priča iz engleskih časopisa, prvenstveno *Blackwood’s*.

Majstorstvo spisateljske tehnike Vošingtona Irvinga američkoj publici i kolegama piscima donosi čitav niz novina i modela u okvirima kratke priče. Razvoj ove umjetničke forme u Americi je nedvojbeno vezan za Irvingovu *Knjigu skica* jer ona zapravo predstavlja preokret, toliko priželjkivan, od trećerazredne imitacije engleskih uzora do originalnog umjetničkog dojma. Ubrzo su mnogi američki pisci pisali po uzoru na Irvinga pa nas onda ne čudi objavljivanje priče Viliijama Ostina (William Austin) „Piter Rag, čovjek koji je nestao“ („Peter Rugg, the Missing Man“, 1824) u kojoj glavni lik, poput Rip Van Vinkla, nakon dvadeset godina pokušava da dođe do Bostona, ali uvijek zaluta jer jednostavno ne može da sa tolike vremenske distance uhvati korak s

³⁸² Fric Martini, *Istorija njemačke književnosti*, Beograd, Nolit, 1971, str. 334.

³⁸³ Zoran Konstatinović, Mirko Krivokapić i dr, *Njemačka književnost*, Sarajevo, Beograd, Svjetlost, 1987, str. 88.

modernim vremenom. Po mnogim kritičarima ovu priču odlikuje sofisticiranost Irvingovog manira, ali isto se ne može reći za prepoznatljivu dozu humora na koju smo navikli u njegovim najboljim ostvarenjima poput „Legende o uspavanoj dolini“ (“The Legend of Sleepy Hollow”) i „Rip Van Vinkla“ (“Rip Van Winkle“)³⁸⁴. Washington Irving je stekao ogromnu slavu s obje strane Atlantika i bio je prvi američki pisac koji je dočekivan sa lovorikama u Engleskoj. On je svojim ostvarenjima do 1825. godine pripremio teren za novu generaciju pisaca voljnih da eksperimentišu sa novom umjetničkom formom zvanom kratka priča. A voljnih za takav čin bilo je već u narednoj generaciji.

³⁸⁴ *The American Short Story before 1850: A Critical History*, pp 22 – 23.

2. Edgar Alan Po i teorija kratke priče

Ono što povezuje sva Poova djela jeste fundamentalni koncept jedinstva u velikoj mjeri iznjedren iz okvira „Predavanja iz dramaturgije“ Augusta Vilhelma Šlegela³⁸⁵ i Kolridžove *Književne biografije*. Već 1836. godine u kritici Drejka i Haleka Po je insistirao na neophodnosti teoretskog razumijevanja književnosti da bi se neko djelo moglo komentarisati, kao i nužnosti da se identifikuje jedna od osnovnih ljudskih sposobnosti koju je označio kao „idealno“ ili još preciznije „pjesnički osjećaj“. Zapravo, Po je vjerovao da književnost proizlazi iz tog pjesničkog osjećaja.

Osnovnu želju čovjeka Po je nazvao potragom za „vrhovnom ljepotom“ još u kritici Longfeloua 1842, ali i kasnije u eseju „Pjesničko načelo“. Ta želja se ne može zadovoljiti postojećom kombinacijom formi ljudskog iskustva, a da bi je pjesnik zadovoljio treba da kombinuje postojeće oblike ljepote ili da kombinuje već stvorene kombinacije koje su djelo njegovih prethodnika. Međutim, tako savršeno jedinstvo koje bi probudilo osjećaj krajnje vrhovne ljepote za čovjeka je nemoguće. Prvi put Po upućuje na ideju Augusta Vilhelma Šlegela o značaju cjelovitosti interesa 1836. godine u kritici gđe Sigurni.³⁸⁶ Ovdje je Po prvi put istakao šta po njemu označava termin „jedinstvo“ u pjesmi, dovodeći u vezu pitanje jedinstva sa epigramima koje je gđa Sigurni često stavljala na početku svojih pjesama. Dakle, januara mjeseca 1836. Po je objavio za *Southern Literary Messenger* kritiku tri američke pjesnikinje: L. H. Sigurni, H. F. Guld (H. F. Gould) i I. F. Ilet (I. F. Ellet) u kojoj je iznio dosta zamjerki, ali sveukupan kritički osvrt je pozitivan. U kritici stvaralaštva gđe Sigurni, koju su zvali američkom Hemans, Po kaže da je ovaj naziv dobila isključivo zbog imitacije čuvene Engleskinje. Međutim, nas mnogo više interesuje Poov stav da u djelima manje dužine, poput pjesama gđe Sigurni, zadovoljstvo je jedinstveno, a razumijevanje „se primjenjuje bez teškoća, u posmatranju slike *kao cjeline* – i na takav način njegov efekat će zavisiti, u velikoj mjeri, od savršenstva krajnje, skladne adaptacije sastavnih djelova i posebno

³⁸⁵ Termini koje je uveo August Wilhelm Šlegel *Einheit des Interesse* (jedinstvo interesa) i *Gesammt Eindruck* (cjelovitost impresije) bili su od suštinskog značaja za Poa, posebno kroz njihovu primjenu kod britanskog estetičara Arčibalda Alisona.

³⁸⁶ *Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction*, p. 12

od onoga što je sa pravom Šlegel nazvao *jedinstvo ili cjelovitost interesa*.³⁸⁷ Koncept umjetničke forme, kako je ovdje izražen, Po će zadržati do kraja života. Šest godina kasnije, u kritici Longfelouovih *Balada*, Po će ponoviti ovaj odlomak uz neznatne izmjene. Ni u jednoj narednoj kritici nije bilo nekih suštinskih preinačenja ovog koncepta mada se u pojedinim primjećuje da je naglasak sa strukturalnog jedinstva prebacio na jedinstvo emocionalnog efekta, ono alisonovsko jedinstvo emocija.³⁸⁸ Doduše, Po ovdje još uvijek nije isticao neophodnost da pjesma treba da bude kratka da bi se ostvario odgovarajući intenzitet efekta, dakle, ono na čemu će insistirati u „Filozofiji kompozicije“ i „Pjesničkom načelu“. Ovakav stav prije Poa zagovarao je Džon Stjuart Mil. Ono što je Po u ovom slučaju imao zajedničko sa škotskim estetičarima bilo je nastojanje „da se analiziraju efekti, a potom da se potvrde ti efekti teleološki; postupak koji će iskoristiti mnogo opsežnije tri mjeseca kasnije.“³⁸⁹ Poovo viđenje dopadljivog efekta koji se ostvaruje u kratkoj pjesmi zavisi od dva fenomena – potpunog plana koji podrazumijeva savršen svršetak i uspješnu adaptaciju njenih sastavnih djelova i jedinstva interesa, odnosno jedinstva utiska. Naravno, ova ideja se neizostavno dovodi u vezu sa Šlegelom. Prisjetićemo se da su Šlegel i Kolridž bili zagovornici organskog jedinstva, a ne formalnog jedinstva koji su u prvi plan iznosili neoklasičari. Za Šlegela svi djelovi umjetničkog djela služe jednom cilju – stvaranju zajedničkog utiska na um. Po je očigledno „redukovao“ i modifikovao u značajnoj mjeri ovaj stav ističući da se jedinstvo efekta ne može postići u dugim pjesmama. Koncept jedinstva efekta koji je Po razvio u teoriji poezije primijenjen je očigledno i na kratku priču. U aprilskom izdanju časopisa *Graham's* 1842. objavljen je Poov kratak hvalospjev Hotornovih *Dvaput ispričanih priča*. Vrlo je vjerovatno da je ova kritika napisana u vrijeme Virđžinijine teške bolesti, a autor je obećao da će detaljniji izvještaj o pomenutom djelu ponuditi već u narednom broju. Obećanje je ispunio, a ova kritika se smatra jednom od ključnih za razumijevanje Poovih teorijskih stavova. On ovdje ističe da priča neosporno predstavlja najljepše polje u kome se može iskazati najuzvišeniji talenat. Najveći genij se može iskoristiti da na najbolji način pokaže svoje

³⁸⁷ “is employed, without difficulty, in the contemplation of the picture as *a whole* – and thus its effect will depend, in a very great degree, upon the perfection of its finish, upon the nice adaptation of its constituent parts, and especially upon what is rightly termed by Schlegel, the *unity or totality of interest*“, Edgar Allan Poe, “L. H. Sigourney – H. F. Gould – E. F. Ellet“ in *Essays and Reviews*, p. 877

³⁸⁸ *Poe: Journalist and Critic*, p. 112

³⁸⁹ “to analyze effects and then to validate those effects teleologically, a procedure he was to employ much more extensively three months later“, *Ibid*, p. 113

moći u stvaranju pjesme, pod uslovom da vodi računa o dužini pjesme, odnosno da se taj pjesnički sastav može pročitati u toku jednog sata. Jedino u ovim okvirima i ograničenjima, kaže Po, o istinskoj poeziji najvišeg reda može se govoriti. U svim književnim djelima jedinstvo efekta ili utiska je od najvećeg značaja, a ono se ne može ostvariti na adekvatan način u onim sastavima koji se ne mogu pročitati u toku jednog sjedjenja. Pjesma, ističe Po u ovoj kritici, ukoliko ispunjava zahtjeve pjesničkog osjećaja podstiče zanesenost duše koja ne može dugo trajati. Kako su sva velika uzbuđenja kratkotrajna, duga pjesma je paradoks, a bez jedinstva utiska najbolji efekti se ne mogu postići, mada i isuviše kratka pjesma ne može ostvariti jak i trajan utisak jer će se prevelika kratkoća degenerisati u epigramatizam. Doduše, za Poa „grieh“ preduge pjesme je mnogo gori od pomenutog. Pažnje je vrijedna činjenica da se u kritici Murovog *Alcifrona* bavio pitanjima mašte i imaginacije, a dužina ove prilično duge pjesme je zanemarena. Uz pjesmu, kao vrstu književnog djela koje na najbolji način ispunjava zahtjeve velikog genija, Po ističe priču.

„Mislimo na kratko prozno štivo za koje je potrebno od pola sata do sat ili dva da se pročita. Običnom romanu se može prigovoriti, kada je riječ o dužini, u suštini iz navedenih razloga. Kako se ne može pročitati u toku jednog sjedjenja lišava se, naravno, ogromne snage koja se izvodi iz cjelovitosti. [...] Ali, jednostavan prekid u čitanju bi sam po sebi bio dovoljan da uništi pravo jedinstvo.“³⁹⁰

U ovoj kritici Po daje objašnjenje kratke priče kao autentičnog književnog žanra. Pošto proza ne poziva isključivo na estetski osjećaj kao takva može podstaći strasti, strah, pa čak i stimulisati razum, ali ljepota se, kaže Po, može bolje tretirati u pjesmi. Kako je u prirodi poezije da stvara viziju, hipnagogijska uloga ritma je od nemjerljivog značaja te je stoga i ono što bi odredio izuzetno ritmičnom prozom zapravo bilo ništa više do neučinkovita poezija. Po ovdje nije baš konzistentan jer je i on u toku svoje plodne karijere pisao pjesme u prozi, prisjetimo se samo *Eureka*.

Po smatra da nas u djelima veće dužine mogu zadovoljiti pojedinačni odlomci, dok kraća djela nam pružaju zadovoljstvo od same percepcije sveukupnog jedinstva djela. Iste godine, u junu mjesecu, Po je objavio za *Southern Literary Messenger* kritiku

³⁹⁰ “We allude to the short prose narrative, requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal. The ordinary novel is objectionable, from its length, for reasons already stated in substance. As it cannot be read at one sitting, it deprives itself, of course, of the immense force derivable from totality. [...] but simple cessation in reading would, of itself, be sufficient to destroy the true unity”, Edgar Allan Poe, “Nathaniel Hawthorne: *Twice – Told Tales*“ in *Essays and Reviews*, p. 572

Dikensove knjige *Watkins Tottle i druge skice (Watkins Tottle and Other Sketches)* u kojoj koristi frazu „jedinstvo efekta“ umjesto „jedinstvo interesa“, a kako Mej ističe, ovo je promjena emfaze izvora pjesničkog osjećaja u umjetniku do njegovog pobuđivanja u čitaocu.³⁹¹

„Ne možemo vjerovati da je manje stvarne sposobnosti potrebno u sastavu jednog stvarno dobrog 'kratkog članka' nego u pomodnom romanu uobičajene dužine. Roman sigurno zahtijeva ono što je označeno kao trajan napor – ali, to je stvar čiste istrajnosti, i ima jedino kolateralnu vezu sa talentom. S druge strane – jedinstvo efekta, kvalitet koji običan um ne cijeni i ne shvata lako, kvalitet poželjan i kojeg teško zadržavaju čak i oni koji ga mogu shvatiti – neophodan je u 'kratkom članku' što nije slučaj sa običnim romanom. Ovaj drugi, ako se uopšte cijeni, cijeni se zbog izdvojenih odlomaka, bez obzira na djelo kao cjelinu.“³⁹²

I ovdje kao i u kritici gđe Sigurni Po ističe značaj sveukupnog plana djela kao sredstva za ostvarivanje osjećaja vrhovne ljepote. Komentarišući Bulverov *Noć i jutro: roman (Night and Morning: A Novel)* Po je aprila 1841. u kritici za časopis *Graham's* istakao razliku između uobičajenog shvatanja zapleta kao običnog slijeda događaja i njegovog poimanja zapleta kao sveukupnog obrasca jedinstva.

„Riječ 'zaplet', kako se obično uzima, prenosi neodređeno značenje. Mnogi misle da je to jednostavna zamršenost događaja i u ovu grešku je očigledno zapao i tako dobar kritičar kao što je August Wilhelm Šlegel³⁹³ kada miješa tu ideju sa pukom intrigom kojom obiluju španske drame Servantesa i Kalderona. Ali, najveća zamršenost događaja neće rezultirati u zaplet koji adekvatno definisan, jeste takav da se u njemu nijedan dio ne može zamijeniti, a da se ne uništi cjelina. Ono se može opisati kao građevina tako čvrsto izgrađena da bi promjena mjesta jedne cigle značila rušenje cijele strukture.“³⁹⁴

³⁹¹ *Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction*, p. 12

³⁹² “We cannot bring ourselves to believe that less actual ability is required in the composition of a really good 'brief article', than in a fashionable novel of the usual dimensions. The novel certainly requires what is denominated a sustained effort – but this is a matter of mere perseverance, and has but a collateral relation to talent. On the other hand – unity of effect, a quality not easily appreciated or indeed comprehended by an ordinary mind, and a desideratum difficult of attainment, even by those who can conceive it – is indispensable in the 'brief article' not so in the common novel. The latter, if admired at all, is admired for its detached passages, without reference to the work as a whole“, Edgar Allan Poe, “Charles Dickens: *Watkins Tottle and Other Sketches*“ in *Essays and Reviews*, p. 205

³⁹³ Šlegel nije preporučivao zaplete pisaca španske drame već je nazvao veoma naročitom odvažnost i jasnoću intriga u tim dramama. Nije ovo Pou bio prvi put da namjerno ili nenamjerno pogrešno tumači nečije mišljenje da bi osporio određeni autoritet.

³⁹⁴ “The word 'plot', as commonly accepted, conveys but an indefinite meaning. Most persons think of it as of simple *complexity*; and into this error even so fine a critic as Augustus Wilhelm Schlegel has obviously fallen, when he confounds its idea with that of the mere *intrigue* in which the Spanish dramas of Cervantes and Calderon abound. But the greatest involution of incident will not result in plot; which

Ovdje definitivno možemo povući paralelu sa Aristotelovim djelom *O pjesničkoj vještini* gdje se ističe da tragička priča treba da podražava jednu radnju, i to cjelovitu, dok pojedini djelovi događaja treba da budu tako povezani da njihovo premještanje ili oduzimanje podrazumijeva remećenje i rasturanje cjeline. Moramo imati na umu da je priča *mythos* glavni dio i duša tragedije, tog najvišeg književnog oblika koji oponaša zbilju kao činjenje, mada kao književno – teorijski pojam on je dijelom vezan za priču, ono što je, kako objašnjava Milivoj Solar u *Ideji i priči*³⁹⁵, kod nas prevedeno kao *fabula*, a u engleskom kao *plot* (*zaplet*). U kritici Bulverovog romana *Noć i jutro* Po još kaže da se dobra priča može napisati bez zapleta i da je u nekim najboljim književnim ostvarenjima zaplet potpuno zanemaren poput *Žil Blasa* (*Gil Blas*), *Poklonikovo putovanja* (*Pilgrim's Progress*) i *Robinzona Krusoa* (*Robinson Crusoe*). Zaplet po Pou nije od suštinskog značaja za pripovijedanje priče mada ako je dobro izveden u odgovarajućim granicama onda je i te kako poželjan. U najboljem slučaju se ne smije žrtvovati nijedna prednost i vrijednost više klase, odnosno prednost zasnovana u prirodi.

Novembra 1843, Po je objavio kritiku Kuperove priče *Vajandote ili nastanjeno brdašce* (*Wyandotté, or the Hutted Knoll*) u kojoj nas posebno zanima onaj dio gdje se kaže da se Kuper uopšte nije bavio zapletom već da priča predstavlja puki niz događaja. „Zaplet, pak, u najboljem slučaju je vještački efekt koji zahtijeva, poput muzike, ne samo prirodnu sklonost već dugo njegovanje ukusa da bi se u potpunosti cijenio.“³⁹⁶ Po ponavlja stav iznesen u kritici *Noći i jutra* da su neka najuspjelija djela napisana bez zapleta, a potom nastavlja s tvrdnjom da odsustvo zapleta se nikada ne može kritički smatrati defektom mada njegova promišljena upotreba, kada doprinosi, a ne šteti ostalim efektima, mora se smatrati vrijednošću visokog reda. U „Poglavlju predloga“ (‘‘Chapter of Suggestions’’) objavljenom u *The Opal* 1845. godine Po se ponovo dotiče problema zapleta i ponavlja svoju već uveliko poznatu tezu: „Zaplet nije na najbolji mogući način shvaćen i nikada nije bio definisan na pravi način. Mnogi ga smatraju kao puku zamršenost događaja. [...] Zaplet predstavlja *ono iz čega nijedna*

properly defined, is that in which no part can be displaced without ruin to the whole. It may be described as a building so dependently constructed, that the position of a single brick is to overthrow the entire fabric“, Edgar Allan Poe, ‘‘Edward Lytton Bulwer: *Night and Morning. A Novel*‘’, in *Essays and Reviews*, p. 148

³⁹⁵ Milivoj Solar, *Ideja i priča*, Zagreb, Znanje, 1980.

³⁹⁶ „Plot, however, is, at best, an artificial effect, requiring, like music, not only a natural bias, but long cultivation of taste for its full appreciation“, Edgar Allan Poe, ‘‘James Fenimore Cooper: *Wyandotté, or the Hutted Knoll*‘’ in *Essays and Reviews*, p. 482

čestica strukture se ne može ukloniti niti se ijedna čestica može zamijeniti, a da se ne uništi cjelina.“³⁹⁷ Po je mišljenja da je Dickens vrlo neuspješan u ostvarivanju konstruktivnosti zapleta, da njegov *Barnabi Radž* ne pokazuje nikakve sposobnosti za adaptaciju dok u Godvinu i Bulveru prepoznaje one engleske pisce koji na najbolji način rukovode zapletom u svojim djelima. Međutim, godinu dana ranije, u „Marginaliji“ objavljenoj novembra 1844. u *Democratic Review* Po će istaći svoj čuveni stav da je „savršenstvo zapleta nedokučivo *zapravo*, – jer je Čovjek njegov graditelj. Zapleti Božiji su savršeni. Univerzum je Božiji Zaplet.“³⁹⁸

U „Marginaliji“ za jul 1849. zapisao je da u priči nema mjesta za razvoj likova i za obilje i raznovrsnost događaja već da se „*sama struktura*, naravno, mnogo imperativnije zahtijeva nego u romanu. Manjkav zaplet u ovome drugom može izbjeći da bude opažen, ali u priči nikada.“³⁹⁹

U kritici Dikensovog *Barnabi Radža*⁴⁰⁰ problem zapleta kao sveukupnog plana predstavljen je još kategoričnije. Ovdje Po pravi razliku između priče (kako su se mogli dogoditi događaji) i zapleta (događaji kako ih čitalac prihvata i prima). Ovakva distinkcija podsjeća na onu koju su skoro čitav vijek kasnije razvili ruski formalisti. Komentarišući Dikensov „Predgovor“ djelu i pominjanje Gordonovih nereda Po kaže:

„Očigledno je da oni nemaju neophodnu povezanost sa pričom. U našem članku, koji pažljivo uključuje svu *bit* zapleta, mi smo odbacili djelanja rulje u jednom pasusu. Čitav događaj drame nastavio bi se podjednako bez njih kao što je sa njima. Čini se čak da su uvedeni uvjerljivo [...] razvoj događaja je, do sada, neprekidan – i nema nikakve očigledne potrebe da se prekine – pa ipak svi likovi su preneseni unaprijed za period od pet godina. A zašto? Pitamo se zalud.“⁴⁰¹

³⁹⁷ “Plot is very imperfectly understood, and has never been rightly defined. Many persons regard it as mere complexity of incident. [...] It is that from which no component atom can be removed, and in which none of the component atoms can be displaced, without ruin to the whole“, Edgar Allan Poe, “Chapter of Suggestions“ in *Essays and Reviews*, p. 1293

³⁹⁸ “perfection of plot is unattainable *in fact*, – because Man is the constructor. The plots of God are perfect. The Universe is a Plot of God“, Edgar Allan Poe, “Marginalia – November 1844“ in *Ibid*, p. 1316

³⁹⁹ “*mere construction* is, of course, far more imperatively demanded than in the novel. Defective plot in this latter, may escape observation, but, in the tale, never“, Edgar Allan Poe, “Marginalia – July 1849“ in *Ibid*, p. 1465

⁴⁰⁰ Po je napisao dvije kritike na račun Dikensovog *Barnabi Radža*. Prva je objavljena 1. maja 1841. za *Saturday Evening Post*. Druga, detaljnija, u kojoj donosi nove osvrte na djelo i gdje osim neizostavne hvale na račun pisca i djela komentariše i određene nedostatke, objavljena je u februaru 1842. za *Graham's Magazine*.

⁴⁰¹ “It is evident that they have no necessary connection with the story. In our digest, which carefully includes all *essentials* of the plot, we have dismissed the doings of the mob in a paragraph. The whole event of the drama would have proceeded as well without as with them. They have even the appearance

Za Poa zaplet je očigledno obrazac i plan, ne puka vremenska progresija događaja i uzročno-posledična veza. Adekvatan obrazac podrazumijeva da su naizgled beznačajni elementi zapravo relevantni i sadržajni. Druga stvar bitna za koncept jedinstva i načina na koji Poova teorija kratke priče uključuje temu jeste način na koji on pravi distinkciju između „načina kojim se 'značenje' prenosi tehnikama alegorije i načina na koji se značenje prenosi tehnikama pjesništva.“⁴⁰² Septembra 1839. godine u časopisu *Burton's Gentleman's Magazine* Po je objavio kritiku djela *Undina (Undine: A Miniature Romance)* barona de la Motte Fouqué (de la Motte Fouqué) u kojoj koristi još jedan termin preuzet od Šlegela – „mistični podsloj“. Taj mistični podsloj predstavlja neku vrstu specifične atmosfere, estetsko područje realnosti stvoreno jedinstvom djela. Komentarišući glavni tok radnje ove, kako je nazvao, najljepše romanse koja postoji, Po zaključuje da „ispod svega teče mistični ili podsloj značenja najjednostavnijeg i najlakše shvatljivog, pa opet najbogatijeg filozofskog karaktera“, ali da „iako u ovom slučaju plan je suštinski različit od alegorije, ipak ima izuzetnu bliskost sa tom neodbranljivom vrstom pisanja.“⁴⁰³ Po mnogo direktnije i sa više argumenata kritikuje upotrebu alegorije u kritici Hotornovih djela *Dvapatu ispričane priče* i *Mahovina sa stare sveštenikove kuće*, objavljenoj novembra 1847. u *Godey's Lady's Book*.

„U odbranu alegorije [...] teško da se jedna čestita riječ može reći. Njene najbolje čari su načinjene za uobrazilju – što će reći, za naš osjećaj za prilagođavanje i to ne onih stvari koje su prave i adekvatne, već onih koje to nijesu za samu svrhu, ili realnog sa nerealnim [...] Zabluda da alegorija, u bilo kojem svom obliku može biti napravljena da ojača istinu – da metafora, na primjer, može ilustrovati koliko i ukrasiti argument – može se odmah pokazati. [...] Jedna stvar je jasna, da ako alegorija ikada ustanovljuje činjenicu, to čini izokrenuvši književnost. Tamo gdje sugestivno značenje teče kroz očigledno u *veoma* dubokom podsloju tako da se nikada ne miješa sa gornjim bez naše odluke, tako da se nikada ne pokaže osim ako se ne *prizove* da ispliva na površinu, samo onda, za

of being *forcibly* introduced. [...] the train of events is, so far, uninterrupted – nor is there any apparent need of interruption – yet all the characters are now thrown forward for a period of *five years*. And why? We ask in vain.“ Edgar Allan Poe, “Charles Dickens: *Barnaby Rudge*“ in *Essays and Reviews*, p. 236

⁴⁰² “the way 'meaning' is communicated by the techniques of allegory and the way meaning is communicated by the techniques of poetry“, *Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction*, p. 13

⁴⁰³ “Beneath all, there runs a mystic or under-current of meaning, of the simplest and most easily intelligible, yet of the most richly philosophical character“, [...] “although in this case, the plan is essentially distinct from Allegory, yet it has too close an affinity to that most indefensible species of writing“, Edgar Allan Poe, “Baron de la Motte Fouqué: *Undine. A Miniature Romance*“ in *Essays and Reviews*, pp 256 – 257.

adekvatne potrebe fiktivne pripovijesti je uopšte dostupno. Pod najboljim okolnostima mora se uvijek miješati sa jedinstvom efekta koje umjetniku vrijedi koliko sva alegorija na svijetu.”⁴⁰⁴

Koliko je tehnika u stvaranju književnog djela, posebno kratke priče, bitna za Poa pokazali su ovi navodi. Njegovu pažnju je uvijek više okupirala struktura djela i tehnika, od bilo čega što se odnosi na spoljašnji svijet, njegovo kulturološko i historijsko ustrojstvo. Zbog ovoga neki su Poa nazivali prvim američkim predstavnikom nove kritike (R. I Fust), odnosno da se „Filozofija kompozicije” može čitati kao proto-strukturalistička analiza umjetničkog djela.⁴⁰⁵

Kako teorija kratke priče nije postojala u vrijeme kada se Po okušavao u ovom žanru, on je primjenjivao postulate i ideje onih žanrova koji su imali kritičku historiju, prvenstveno drame i pjesništva, na popularnu gotsku priču. Kao najznačajnije generičke elemente koje je Po koristio Čarls I. Mej navodi sledeće:

- 1) konvencionalizovanu i ritualizovanu strukturu drame
- 2) metaforično i cjelovito jedinstvo lirske pjesme
- 3) tehniku vjerodostojnosti romana XVIII vijeka
- 4) tačku gledišta i objedinjujući ton eseja XVIII vijeka
- 5) spiritualni podsloj i projektovanu tehniku stare romanse i gotske priče

Uz ovo moramo imati na umu i čuvenu kritiku Hotorna iz 1842. godine koja je od krucijalnog značaja za adekvatno poimanje Poovog viđenja kratke priče. Po je o Hotornovim *Dvaput ispričanim pričama* pisao dva puta te 1842, u aprilskom i majskom broju *Graham's Magazine*. Upravo u ovom drugom izdanju iznio je svoje najznačajnije

⁴⁰⁴ “In defence of allegory [...] there is scarcely one respectable word to be said. Its best appeals are made to the fancy – that is to say, to our sense of adaptation, not of matters proper, but of matters improper for the purpose, or the real with the unreal. [...] The fallacy of the idea that allegory, in any of its moods can be made to enforce a truth – that metaphor, for example, may illustrate as well as embellish an argument – could be promptly demonstrated. [...] one thing is clear, that if allegory ever establishes a fact, it is by dint over-turning fiction. Where the suggested meaning runs through the obvious one in a *very* profound under-current, so as never to interfere with the upper one without our own *volition*, so as never to show itself unless *called* to the surface there only, for the proper uses of fictitious narrative, is it available at all. Under the best circumstances, it must always interfere with that unity of effect which, to the artist, is worth all the allegory in the world”, Edgar Allan Poe, “Nathaniel Hawthorne: *Twice-Told Tales*” in *Essays and Reviews*, pp 582 – 583.

⁴⁰⁵ *Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction*, p. 14

stavove o kratkoj priči. Zahtjeve pravog genija, osim pjesme, na najbolji način može da označi takva vrsta sastava kakva je kratka priča za koju je potrebno pola sata do jedan ili dva sata da se pročita. Za razliku od kratke priče, romanu zamjera dužinu jer se ne može pročitati za vrijeme jednog sjedjenja pa se na takav način lišava ogromne snage koja se dobija iz cjeline.

„U kratkoj priči, pak, autor može da potpuno iznese svoju namjeru, kakva god da je. Tokom sata čitanja duša čitaoca je pod piščevom kontrolom. Nema spoljnih ili sporednih uticaja – koji rezultiraju iz umora ili prekidanja. Vješt književni umjetnik je sastavio priču. Ako je mudar on nije oblikovao svoje misli da se prilagođavaju njegovim događajima; ali, pošto je zamislio sa izuzetnom pažnjom određeni jedinstveni ili *jedini efekat* koji treba da se izdejtvuje, onda izmišlja takve događaje – on onda kombinuje takve događaje koji mu mogu biti od najbolje pomoći u ostvarivanju ovog prethodno osmišljenog efekta. Ako njegova prva rečenica ne pokazuje sklonost da iznjedri ovaj efekat onda on nije uspio na prvom koraku. U cijelom djelu ne bi trebalo da bude nijedna riječ napisana čija tendencija, direktna ili indirektna, nije prethodno utvrđena zamisao. Na takav način, sa takvom pažnjom i vještinom, slika je konačno naslikana što ostavlja u umu onoga koji je razmatra sa srodnom umjetnošću, osjećaj potpunog zadovoljstva. [...] Rekli smo da priča ima odliku superiornosti čak i u odnosu na pjesmu. Zapravo, dok je ritam ovog drugog suštinska pomoć u razvoju najveće ideje pjesme – ideje lijepog – usiljenosti ovog ritma su neodvojive prepreke za razvoj svih odlika misli ili izraza koji imaju svoj osnov u *istini*. Ali, istina je često, i u velikom stepenu, cilj priče. Neke od najizvršnijih priča su priče raciosinacije. Tako je polje ove vrste sastava [...] prostor neuporedivo veći nego što je to domen same pjesme. [...] Pisac prozne priče, ukratko može uzeti za temu ogromnu raznovrsnost funkcija ili modulacija misli ili izraza – (raciosinativni, recimo, sarkastični ili humoristički) koji nijesu samo antagonistički prema prirodi pjesme već potpuno zabranjeni jednim od njenih najtipičniji i najneophodnijih dodataka, aludiramo naravno na ritam. Ovdje se može dodati, *par parenthèse*, da onaj autor koji teži istinskoj ljepoti u proznoj priči stvara na veliku štetu. Ljepota se može bolje obrađivati u pjesmi.”⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ “In the brief tale, however, the author is enabled to carry out the fullness of his intention, be it what it may. During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer’s control. There are no external or extrinsic influences – resulting from weariness or interruption. A skillful artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single *effect* to be wrought out he then invents such incidents – he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his very initial sentence tend not to the outbrining of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design. And by such means, with such care and skill, a picture is at length painted which leaves in the mind of him who contemplates it with a kindred art, a sense of the fullest satisfaction. [...]

U dobro napisanoj priči svaka rečenica, ritam, karakterizacija, služi unaprijed smišljenom efektu horora, jeze, sarkazma, strasti. Pisac ne smije biti nepripremljen ili nemaran jer u priči koju piše svaka riječ mora se uklapati u već utvrđeni plan što njegovu teoriju priče čini, kako je Kenet Silverman⁴⁰⁷ primijetio, nadasve teleološkom. Efekat riječi povećavaju drugi elementi, poput ritma i interpunkcije. Na isti način riječi pospješuju efekat rečenice, odnosno rečenice osnažuju efekat cjelokupnog teksta.⁴⁰⁸ Svaki detalj daje doprinos sveukupnom efektu.

Za Poa pisac mora biti tehničar, onaj koji hladne glave proračunava i sa maksimalnom preciznošću odmjerava svaki korak u građenju svoje priče. Koliko je naglašavao tehniku i dinamičke unutrašnje veze književnog djela Po je u istoj mjeri zanemarivao politička, historijska i filozofska pitanja. Ovi problemi su jednostavno odbačeni. Silverman ističe da Poovi likovi u priči „mogu [da] prihvate socijalizam ili omalovaže *Poslednju večeru* Leonarda da Vinčija, ali test takvih ideja i mišljenja, za Poa, nema ništa sa njihovom istinom. O njima treba prosuđivati na osnovu njihove 'adaptacije' opisanom liku i cjelokupnog efekta.“⁴⁰⁹

Samim tim što Po u svojim pričama svoja djela „lišava“ moralizatorstva, za razliku od mnogih savremenika, Alen Tejt ga je označio kao književnog dekadenta. Po se izdvajao od većine aktuelnih pisaca i po tome što se oštro suprotstavljao stavljanju književnosti u službu nacionalnog i glorifikovanju književnog nacionalizma. Ni po ovom pitanju se nije slagao sa Emersonom i njegovom idejom iznesenom u

We have said that the tale has a point of superiority even over the poem. In fact, while the *rhythm* of this letter is an essential aid in the development of the poem's highest idea – the idea of the Beautiful – the artificialities of this rhythm are an inseparable bar to the development of all points of thought or expression which have their basis in *Truth*. But Truth is often, and in very great degree, the aim of the tale. Some of the finest tales are tales of ratiocination. Thus the field of this species of composition, [...] is a table-land of far vaster extent than the domain of the mere poem. Its products are never so rich, but infinitely more numerous, and more appreciable by the mass of mankind. The writer of the prose tale, in short, may bring to his theme a vast variety of modes or inflections of thought and expression – (the ratiocinative, for example, the sarcastic or the humorous) which are not only antagonistical to the nature of the poem, but absolutely forbidden by one of its most peculiar and indispensable adjuncts; we allude of course to rhythm. It may be added, here, *par parenthèse*, that the author who aims at the purely beautiful in a prose tale is laboring at great disadvantage. For Beauty can be better treated in the poem“, „Nathaniel Hawthorne: *Twice Told Tales*“ in *Essays and Reviews*, pp 572 – 573.

⁴⁰⁷ Kenneth Silverman, *New Essays on Poe's Major Tales*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 10

⁴⁰⁸ *Ibid*, p. 10

⁴⁰⁹ “may of course espouse socialism or devalue Leonardo da Vinci's *Last Supper*, but the test of such ideas and opinions, for Poe, has nothing to do with truth. They should be judged by their 'adaptation' to the character depicted and to the overall effect“, *Ibid*, p. 11

„Američkom učenjaku“ da su Amerikanci isuviše dugo pratili uglađene evropske muze, jer insistirati na isključivo američkim temama je više ideja političkog nego književnog karaktera. Poov argument nam govori da pominjanje geografski udaljenog mjesta daje specifičnu draž, a tema koja se tiče nečeg dalekog, stranog u književnom smislu se toplo preporučuje. Poa nije puno zanimala realnost američke svakodnevice već je u neku ruku „nastavio“ književnu tradiciju XVIII vijeka koja je prevazilazila granice vremena i prostora.

Poa je napisao sedamdesetak priča. Zahtjevi tržišta su bili takvi da se zahtijevala velika produkcija. I Po je pod takvim pritiscima dobro pisao. Ipak, uspio je da stvori čitav niz izuzetnih ostvarenja. Kritika⁴¹⁰ je napravila podjelu Poovih priča na sedam vrsta:

1. gotske priče
2. ekstravagance, komične priče – lakrdije
3. šaljive priče, priče o obmanama i prevarama (hoaxes)
4. *post-mortem* sanjarenja
5. imaginarna putovanja
6. priče raciosinacije
7. priče o savremenom životu

Gotske priče sa elementima čudesnog i natprirodnog bile su izuzetno popularne, posebno zahvaljujući uticajnim britanskim časopisima koji su bili dostupni na američkom tržištu. Po je značajno eksperimentisao sa ovom vrstom priče, a vjerovatno najpoznatija njegova priča napisana u ovom maniru jeste „Pad kuće Ušera“. U njoj prepoznajemo sve one tipične poovske elemente – aristokrate koji obitavaju u mračnim, sablasnim zamkovima i kućama, obično ih pripovijeda pripovjedač koji je i sam pod utiskom događaja koje nam saopštava, vrlo diskutabilne mentalne stabilnosti. Sve ukazuje na zagonetni, tajanstveni paranormalni svijet koji egzistira iza onoga što zovemo stvarnost. U ovoj priči, kao u mnogim drugim napisanim u sličnom maniru, kao dominantan javlja se osjećaj propadanja, truljenja, nestajanja, kako u doslovnom tako i u metaforičkom smislu. Ovdje imamo primjenu gotske tradicije u novom, poovskom ruhu, podijeljenu ličnost, beznađe, protagoniste koji ne uspijevaju da se istrgnu iz kandži smrti i kojima „prijeti“ tama i kaos, progresiju spoljašnjeg svijeta koja se

⁴¹⁰ *New Essays on Poe's Major Tales*, pp 7 – 12.

neumitno okončava destrukcijom. Ni u prozi, baš kao ni u pjesmama, Po se ne bavi viteškim kultom koji je bio odomaćen na jugu. Najčešće glavni likovi u priči su potomci neke stare, aristokratske familije, ali nigdje nemamo aluziju na jug ili na poseban osjećaj identiteta, a kamoli lokalnog ili regionalnog, već su mjesto i vrijeme dešavanja njegovih priča uvijek nedefinisani i neodređeni, uz neizostavan intenzivan osjećaj nestajanja, propadanja i raspadanja, kako u fizičkom tako i u mentalnom pogledu. Po je često pisao priče koje se mogu smatrati podvrstom gotske priče, takozvane senzacionalističke priče (*tale of sensation*). U ovakvoj priči „žrtva“ potanko bilježi sopstvene senzacije dok je zarobljena u nekoj strašnoj i uznemirujućoj situaciji.

„Bio sam se onesvestio; ali ipak neću reći da sam potpuno izgubio svest. Ono što je od nje ostalo ja neću pokušati da odredim, pa čak ni da opišem; tek, nijesam je potpuno izgubio. U najdubljem snu – ne! U bunilu – ne! U nesvestici – ne! U smrti – ne! Čak ni u grobu ona se *ne gubi* sasvim. Inače ne bi bilo besmrtnosti za čoveka. Budeći se iz najdubljeg sna, mi raskidamo paučinastu koprenu nekog sanjanja. Pa ipak, trenutak docnije (možda je ta koprena toliko tanana) mi se više ne sećamo šta smo sanjali. U vraćanju u život iz nesvesti postoje dva stupnja; prvo, stupanj osećanja duhovnog ili duševnog postojanja; drugo, stupanj osećanja telesnog postojanja. Izgleda mi verovatno da, kada bismo, stigavši do drugog stupnja mogli da se prisetime utisaka iz prvog, mi bismo našli da ti utisci rečito govore o uspomenama na ponor sa strane. A taj ponor je – šta? Kako bar da razlikujemo njegove senke od senki groba? Ali ako se utisci onog što sam nazvao prvim stupnjem i ne vraćaju na poziv volje, zar oni, posle dugog razmaka vremena, ne nailaze nezvani, a mi se čudom čudimo odakle dolaze? Onaj koji nikad nije padao u nesvest neće ni pronalaziti čudne dvorce i čudnovato poznata lica u užarenom ugljvlju, neće posmatrati kako u vazduhu lete tužna providjenja koja mnoštvo ljudi ne može da vidi, neće razmišljati o mirisu nekog nepoznatog cveta, njegov mozak neće smeteno tražiti smisao neke melodije koja nikada ranije nije privukla njegovu pažnju.“⁴¹¹

Tipičan primjer za poovsku ekstravagancu pronalazimo u „Anđelu čudnog“ gdje se opisuju neuobičajeni događaji u životu čovjeka, posebno nakon pojave anđela, falstafovskog izgleda, s tijelom od bureta za vino ili rum, dva bureta umjesto nogu i flašama umjesto ruku. Anđeo čudnog je bez krila i tvrdi da mu nijesu ni potrebna jer „Šta ja biti s krilima? Majn Got! Da l' me fi to smatrate za kokoš?“ Njegov engleski očigledno nije savršen. „'Kazem', reče on, 'vi mora piti pijan kao sfinja, jer zedite tu i

⁴¹¹ Edgar Alan Po, „Bunar i klatno“ (prev. Vera Stojić) u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 507.

ne vidite mene da zedim ovamo; i kazem, dakođe, vi mora piti feća budala nego guzka, jer ne ferovati što je štampano u štampi. Jes' istina – jes' – sfaka reč. [...] 'Kako zam dospeo 'famo', uzvрати prilika, 'to se fas uopšte ne tiše; a, o čemu zam pričao, ja pričao šta mislio da izprafno; a ko ja biti, e, to bas ono sto ja dozao 'famo da bizte sami ufideli.“⁴¹²

Iako je Po bio ponosan na smisao za humor koji je njegovao i eksploatisao u svojim pričama, ima kritičara koji u tome ne vide puno više od pedantske igre riječi, katkad ne baš uspelih šala inkorporiranih u zaplet priče.⁴¹³ Izgleda da su ovakvi stavovi prilično neopravdani jer je upravo odlično odvagana doza humora u ovoj priči ono što je čini izuzetnom u Poovom kanonu. Kada je riječ o pričama o obmanama i podvalama posebno mjesto zauzima „Podvala sa balonom“ u kojoj se prikazuje izvještaj iz Norfolka, objavljen u časopisu *Ekspres* o navodnom prelijetanju Atlantskog okeana i prelasku sa kontinenta na kontinent u balonu za sedamdeset pet časova, izvještaj koji „svjedoči“ da se konačno i vazduh poput zemlje i okeana, pokorio silama nauke i koji najavljuje još veličanstvenije i pretencioznije poduhvate.

U *post-mortem* sanjarenjima, sablasnim pričama Po obično prikazuje duhove koji se vraćaju na zemlju ili besjede nakon smrti o onome što su iskusili sa „druge strane“. „Senka – Parabola“ je jedna od priča u kojima Po daje svoj doprinos razvoju „vizionarske fikcije“ popularne u njegovo vrijeme u okviru koje su autori dočaravali vizije, scene iz života na nebesima. „Senka – Parabola“ počinje riječima:

„Vi koji čitate još uvek ste među živima; ja koji pišem već dugo ću biti u carstvu senki. Uistinu, čuda će se događati, i tajne će se spoznati, i mnogo vekova će proći pre nego što ljudi ugledaju ove uspomene. I, pošto ih budu ugledali, biće onih koji neće verovati i onih koji će sumnjati, a biće i onih koji će dugo razmišljati nad slovima ovde urezanim čeličnim perom.“⁴¹⁴

Po se okušao i u pričama o imaginarnim putovanjima kao što je „Pustolovina bez premca izvesnog Hansa Pfala“, priča o putovanju balonom na mjesec jednog čovječuljka, Holandanina od šezdesetak centimetara, kao i „Avanture Artura Gordona

⁴¹² Edgar Alan Po, „Anđeo čudnog“ (prev. Milan Miletić) u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 673.

⁴¹³ *New Essays on Poe's Major Tales*, p. 7

⁴¹⁴ Edgar Alan Po, „Senka – Parabola“ (prev. Sveta Bulatović), u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 174.

Pima“, apokaliptičnom putovanju prema južnom polu. Priče raciosinacije, odnosno priče o detaljnoj i pronicljivoj analizi predstavljaju još jednu vrstu priče kojoj je Po posvetio pažnju i na takav način stvorio detektivsku priču, jednu od najpopularnijih književnih štiva, sa čuvenim Dipenom i njegovim izvanrednim deduktivnim moćima i pjesničkom imaginacijom. Nije teško primijetiti da se Po u pričama rijetko bavio savremenim dešavanjima, socijalnim promjenama i previranjima kojih nije falilo u Americi u prvoj polovini XIX vijeka, izumima kojima je savremeno doba obilovalo. Izuzetak predstavljaju „Mellonta Tauta“ i „Nekoliko reči s mumijom“ u kojima na vrlo satiričan način govori o savremenom načinu života. Za nekoga ko je odrastao na jugu gdje su plantaže robova smatrane uobičajenim pokazateljem nečije moći i statusa, ali i načinom ostvarivanja lične dobiti, za nekoga ko je uvijek grcao u finansijskim problemima, donekle shvatamo korijen takvog otpora i prezira prema biznis kulturi i demokratiji, ili kako će u „Marginaliji“ jednom reći, ruljokratiji Amerike. Sarkastično predstavljajući modu istraživanja egiptologije Poov pripovjedač u „Nekoliko reči s mumijom“ kaže:

„Iskoristiću ovu priliku da primetim da su svi sledeći razgovori, u kojima je učestvovala mumija, vođeni na staroegipatskom, *posredstvom* (bar što se ticalo mene i drugih članova društva koji nisu putovali) – kažem posredstvom *messieurs* Glidona i Bakingema, kao tumača. Ovi džentlmeni su mumijin maternji jezik govorili sa neuporedivom lakoćom i lepotom; ali ne mogu a da ne primetim da su se dva putnika povremeno (bez sumnje, zbog uvođenja slika sasvim modernih i, naravno, sasvim čudnovatih strancu), u nameri da prenesu određeno značenje, ograničila na korišćenje razumnih oblika. Na primer, gospodin Glidon nije, u jednom trenutku, mogao Egipćaninu nikako da objasni reč 'političar', sve dok nije skicirao, komadom ćumura, na zidu, malog gospodina sa čirevitim nosom, sa poderanim laktovima, koji stoji na panju, sa levom nogom povučenom natrag, desnom rukom izbačenom napred, sa stisnutom pesnicom, očima prevrnutim prema nebu, ustima otvorenim pod uglom od devedeset stepeni. Isto tako, gospodin Bakingem nije uspeo da objasni sasvim modernu ideju 'perike', sve dok nije (na predlog doktora Pononera) pristao da, postavši bled u licu, skine svoju.“⁴¹⁵

Ovu priču Po je iskoristio da po ko zna koji put „napadne“ transcendentaliste i baru zvanu Boston, ali i da pokaže kako je bilo kakav progres iluzoran, a demokratija, pa makar i ona na egipatski način, „najmrskiji i najnepodnošljiviji despotizam za koji se

⁴¹⁵ Edgar Alan Po, „Nekoliko reči s mumijom“ (prev. Sveta Bulatović) u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 758.

ikad čulo na površini Zemlje“⁴¹⁶ Eksperimentisao je Po i sa pripoviješću u pripovijesti („Avanture Artura Gordona Pima“), kombinovanjem pripovijesti sa dnevnikom („Pustolovina bez premca jednog Hansa Pfala“), esejem („Đavo perverzности“), novinskim člankom („Misterija Mari Rože“). Njegovi tekstovi često imaju upečatljiv kako početak tako i kraj.⁴¹⁷ Za pojedine Poove priče karakteristično je ponavljanje ključne riječi na početku djela. Recimo, u „Skočižapcu“ Po u uvodnom pasusu riječ „šala“ i od nje izvedene riječi ponavlja osam puta.⁴¹⁸ U prevodu na naš jezik prevodilac je uglavnom prenio Poovu namjeru s tim što je riječ šala i njene izvedenice zadržao šest puta.

<p>“I never knew anyone so keenly alive to a <i>joke</i> as the king was. He seemed to live for <i>joking</i>. To tell a good story of the <i>joke</i> kind, and to tell it well, was the surest road to his favor. Thus it happened that his seven ministers were all noted for their accomplishments as <i>jokers</i>. They all took after the king, too, in being large, corpulent, oily men, as well as inimitable <i>jokers</i>. Whether people grow fat by <i>joking</i>, or whether there is something in fat itself which predisposes to a <i>joke</i>, I have never been quite able to determine; but certain it is that a lean <i>joker</i> is a <u>rara avis in terris</u>.”⁴¹⁹</p> <p>*kurziv S. Simović⁴²⁰</p>	<p>„Nikada nisam sreo takvog zaljubljenika u <i>šalu</i>, kao što je bio taj kralj. Izgledalo je da on živi samo za <i>šalu</i>. Kad bi neko ispričao dobru <i>šaljivu</i> priču, i to dobro, odmah je sticao kraljevu naklonost. Isto tako, i njegovih sedam ministara bili su poznati kao <i>šaljivdžije</i>. A svi odreda, podsećali su na kralja, bili su grmalji, debeli i masni, i duhoviti bez premca. Nikad nisam mogao da utvrdim da li ljudi postaju debeli jer se <i>šale</i> ili je debljina ta koja određuje nečiju duhovitost; no sasvim je sigurno da je mršav <i>šaljivdžija</i> <u>rara avis in terris</u>.”⁴²¹</p>
---	---

⁴¹⁶ „Nekoliko reči s mumijom”, str. 767.

⁴¹⁷ *New Essays on Poe's Major Tales*, p. 13

⁴¹⁸ *Ibid*, p. 13

⁴¹⁹ Edgar Allan Poe, “Hop-Frog: or, the Eight Chained Ourang-Outangs“ in *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe with Selections from His Critical Writings*, p. 694

⁴²⁰ U svim analizama Poovih priča gdje se upoređuje original i prevod kurzivi su S. Simović. Termini iz originalnog teksta koje je Po stavio u kurziv, radi pravljenja neophodne distinkcije, podvučeni su u uporednom tekstu.

⁴²¹ Edgar Alan Po, „Skočižabac“ (prev. Tatjana Simonović Ovaskainen) u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 834.

Istu takvu situaciju imamo i u priči „Poslovni čovjek“ gdje se riječ „metodičnost“ i iz nje izvedene riječi, u originalu ponavlja pet puta, a u prevodu je zadržana četiri puta:

<p>“I am a business man. I am a <i>methodical</i> man. <i>Method</i> is <u>the</u> thing, after all. But there are no people I more heartily despise than your eccentric fools who prate about <i>method</i> without understanding it; attending strictly to its letter, and violating its spirit. These fellows are always doing the most out-of-the-way things in what they call an orderly manner. Now here, I conceive, is a positive paradox. True <i>method</i> appertains to the ordinary and the obvious alone, and cannot be applied to the <u>outré</u>. What definite idea can a body attach to such expressions as ‘<i>methodological</i> Jack o’ Dandy’ or ‘a systematical Will o’ the Wisp’?”⁴²²</p>	<p>„Ja sam poslovan čovek. Ja sam <i>metodičan</i> čovek. <i>Metodičnost</i> ima vrednost, na kraju krajeva. Ali, nema ljudi koje tako silno prezirem kao što ste vi, ekscentrični ludaci koji toroču, a ne razumeju ništa, čvrsto se držeći propisa, a škodeći duhu. Ta bratija uvek se bavi naj-neobičnijim stvarima na, kako kažu, ispravan način. Dakle, to shvatam, kao izvestan paradoks. Prava <i>metodičnost</i> odnosi se jedino na uobičajeno ili očigledno, i ne može da seže izvan toga. Kakva konačna zamisao može da se pripiše iskazima kao što su ‘<i>metodični</i> Džek Gizdavac’ ili ‘<i>sistematični</i> Vili Čuperak’.”⁴²³</p>
---	---

U „Bunaru i klatnu“ oblik glagola „vidjeti“ u prošlom vremenu (“saw“), koji na svojevrsan način doprinosi emfatičkom prikazu percepcije protagoniste, ponavlja se sedam puta što je preneseno i u prevodu na naš jezik.

<p>“Yet, for a while, I <i>saw</i> – but with how horrible exaggeration! I <i>saw</i> the lips of the black-robed judges. They appeared to me white – whiter than the sheet upon which I trace these words – and thin even to grotesqueness; thin with the intensity of their expression of firmness – of immovable resolution – of stern contempt of human torture. I <i>saw</i> that the decrees</p>	<p>„Ali još <i>sam video</i>; no s kakvim užasnim preterivanjem! <i>Video sam</i> usne sudi ja [sic! S. Simović] u crnim odorama. Izgledale su mi bele – belje od lista hartije na kojoj pišem ove reči – a groteskno tanke; istanjene snagom njihovog izraza čvrstine, nepokolebljive odlučnosti, oštrog preziranja ljudske patnje. <i>Video sam</i> kako odluke koje su za</p>
--	--

⁴²² Edgar Allan Poe, “The Business Man“ in *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe with Selections from His Critical Writings*, p. 301

⁴²³ Edgar Alan Po, „Poslovni čovek“, (prev. Milan Miletić) u *Edgar Allan Poe: Sabrane priče i pesme*, str. 323.

<p>of what to me was Fate were still issuing from those lips. I <i>saw</i> them writhe with a deadly locution. I <i>saw</i> them fashion the syllables of my name; and I shuddered because no sound succeeded. I <i>saw</i>, too, for a few moments of delirious horror, the soft and nearly imperceptible waving of the sable draperies which enwrapped the walls of the apartment. [...] [A]ll at once, there came a most deadly nausea over my spirit, and I felt every fibre in my frame thrill as if I had touched the wire of a galvanic battery, while the angel forms became meaningless spectres, with heads of flame, and I <i>saw</i> that from them there would be no help.”⁴²⁴</p>	<p>mene predstavljale Sudbinu još teku sa tih usana. <i>Video sam</i> kako se krive izgovarajući smrtonosnu rečenicu. <i>Video sam</i> kako uobličavaju slogove mog imena; i zgrozio sam se, jer to kretanje nije bilo praćeno nikakvim zvukom. <i>Video sam</i>, takođe, tokom nekoliko trenutaka ispunjenih užasom kao u bunilu, meko i gotovo neprimetno lelujanje crnih zastora koji su pokrivali zidove prostorije. [...] [A]li zatim, odjednom, neka smrtna muka obuže moju dušu i ja osetih kao mi svaka žilica u telu zadrhta kao da sam dodirnuo žicu galvanske baterije, dok su anđeoski oblici postali beznačajne sablasti s plamenim glavama, pa <i>videh</i> da se od njih ne mogu nadati nikakvoj pomoći.”⁴²⁵</p>
--	--

Riječ “diddling“ u ovom, ali i u drugim oblicima, javlja se pet puta u drugom pasusu priče „Prevara kao jedna od egzaktnih nauka“ što je evidentno i u prevedenom odlomku.

<p>“<i>Diddling</i> – or the abstract idea conveyed by the verb to <i>diddle</i> – is sufficiently well understood. Yet the fact, the deed, the thing <u>diddling</u>, is somewhat difficult to define. We may get, however, at a tolerably distinct conception of the matter in hand, by defining – not the thing, <i>diddling</i>, in itself – but man, as an animal that <i>diddles</i>. Had Plato but hit upon this, he would have been spared the affront of the picked chicken.”⁴²⁶</p>	<p>„<i>Prevara</i> – ili mislena imenica izvedena iz glagola <i>prevariti</i> – veoma je poznata. Ipak, činjenicu, delo, predmet <i>prevere</i>, pomalo je teško odrediti. Međutim, mogli bismo da se zadovoljimo podnošljivo osobenom idejom o ovom pitanju, definišući – ne predmet, <i>prevaru</i>, samu po sebi – već čoveka, kao životinju sklonu prevari. Da se Platon samo prihvatio ovoga, poštedito bi nas vranjanje jednog pileta.”⁴²⁷</p>
--	---

⁴²⁴ Edgar Allan Poe, “The Pit and the Pendulum” in *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe with Selections from His Critical Writings*, p. 434

⁴²⁵ Edgar Alan Po, „Bunar i klatno“, (prev. Vera Stojić) u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 506. – 507.

⁴²⁶ Edgar Allan Poe, “Diddling Considered as One of the Exact Sciences“ in *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe with Selections from His Critical Writings*, p. 484

⁴²⁷ Edgar Alan Po, “Prevara kao jedna od egzaktnih nauka”, (prev. Milan Miletić) u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 572.

Napomenućemo da je prevodilac moto priče “*Hey diddle, diddle, / the cat and the fiddle*“ preveo u duhu našeg jezika „Trla baba lan / Da joj prođe dan“.

Poov manir nerijetko je podrazumijevao kopulativno završavanje priče.⁴²⁸ Koristeći klasičnu retoričku figuru polisindetona koja podrazumijeva gomilanje veznika, bez gramatičke nužnosti, da bi se skrenula pažnja čitaoca na svaki pojam zasebno, Po je smislio majstoriju sastavljajući obično jednu ili dvije posljednje rečenice kao niz rečenica u kojima imamo veznik „i“ ne bi li se na takav način naglasio svaki element ponaosob. U priči „Maska crvene smrti“ ponavljanje veznika “and“ intenzivira osjećaj propadanja i truljenja, neumitan zagrljaj smrti.

<p>“<i>And</i> now was acknowledged the presence of the Red Death. He had come like a thief in the night. <i>And</i> one by one dropped the revellers in the blood-bedewed halls of their revel, <i>and</i> died each in the despairing posture of his fall. <i>And</i> the life of the ebony clock went out with that of the last of the gay. <i>And</i> the flames of the tripods expired. <i>And</i> Darkness <i>and</i> Decay <i>and</i> the <u>Red Death</u> held illimitable dominion over all.”⁴²⁹</p>	<p>„Tada uvideše prisustvo Crvene smrti. Uvukla se kao kradljivica u noći. <i>I</i> gosti, jedan za drugim, srušiše se u krvlju orošenim dvoranama gozbe, <i>i</i> svak izdahnu u očajničkom stavu u kom pade. <i>I</i> život časovnika od abonovine prestade sa životom poslednjeg od vesele družine. <i>I</i> plamen tronožaca se ugasi. A Tama <i>i</i> Raspadanje <i>i</i> <u>Crvena smrt</u> utvrdiše svoju neograničenu vlast nad svim <i>i</i> svačim.”⁴³⁰</p>
--	--

Sličnu, još razrađeniju upotrebu polisindetona, imamo u „Ovalnom portretu“ gdje od dvanaest rečenica od kojih se sastoji završni pasus njih šest počinje veznikom „i“ uz njegovo neizbježno ponavljanje unutar rečenica. Prevod to donekle dočarava:

<p>“<i>And</i> evil was the hour when she saw, <i>and</i> loved, <i>and</i> wedded the painter. [...] <i>And</i> he was a passionate, <i>and</i> wild, <i>and</i> moody man, who became lost in reveries; so</p>	<p>„<i>I</i> proklet beše čas kada ugleda, zavole <i>i</i> udade se za slikara. [...] Beše to strastan, neobuzdan <i>i</i> sumoran čovek izgubljen u svojim sanjarenjima; zbog toga ne <u>bi</u> video</p>
--	--

⁴²⁸ *New Essays on Poe's Major Tales*, p. 13

⁴²⁹ Edgar Allan Poe, “The Masque of the Red Death“ in *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe with Selections from His Critical Writings*, p. 388

⁴³⁰ Edgar Alan Po, „Maska crvene smrti“, (prev. Vera Stojić) u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 443.

that he would not see that the light which fell so ghastly in that long turret withered the health *and* the spirits of his bride, who pined visibly to all but to him. [...] *And* in sooth some who beheld the portrait spoke of its resemblance in low words, as of a mighty marvel, *and* a proof not less of the power of the painter than of his deep love for her whom he depicted so surpassingly well. [...] *And* he would not see that the tints which he spread upon the canvas were drawn from the cheeks of her who sate beside him. *And* when many weeks had passed, *and* but little remained to do so, save one brush upon the mouth *and* one tint upon the eye, the spirit of the lady again flickered up as the flame within the socket of the lamp. *And* then the brush was given, *and* then the tint was placed; *and* for one moment, the painter stood entranced before the work which he had wrought; but in the next, while he yet gazed, he grew tremulous *and* very pallid, *and* aghast, *and* crying with a loud voice, 'This is indeed Life itself'."

da svetlost jezovito pada u usamljenu kulu, oduzimajući zdravlje *i* dušu njegovoj nevesti, koja je venula, naočigled svih, sem njega. [...] *I* zaista, oni koji su videli portret govorahu tihim rečima o sličnosti, kao o velikom čudu, *i* kao na manjoj potvrdi slikareve snage od njegove duboke ljubavi prema onoj koju je tako nenadmašno slikao. [...] *I* ne bi ni video da boje koje je nanosio na platno behu skinute sa obraza one koja je sedela pored njega. *I* pošto mnoge nedelje prodoše *i* ostade tek jedan potez po ustima da se učini *i* tek jedna nijansa na oku, duša dame ponovo zatreperi kao plamen u čašici lampe. A onda, učinjen je potez četkicom, *i* onda boja je naneta; *i* u prvom trenu slikar, zanet, stajaše pred delom koje je svršio, a u sledećem, još uvek gledajući, zadrhta *i* preblede, uplašio se *i* glasno kriknu: 'Ovo je zaista Život sam!'"⁴³¹

U drugom dijelu poslednjeg pasusa priče „Ćutanje“ Po nanovo koristi pomenuti manir.

“*And* as the Demon made an end of his story, he fell back within the cavity of the tomb *and* laughed. *And* I could not laugh with the Demon, *and* he cursed me because I could not laugh. *And* the lynx which dwelleth forever in the tomb, came out therefrom, *and* lay down at the feet of

„*I* pošto je đavo završio svoju priču, pao je nazad u šupljinu groba *i* smejaio se. A ja se ne mogah smejati zajedno sa đavolom. *I* pošto se nisam smejaio, on me prokle. Ris koji oduvek živi u grobu izađe zbog toga napolje *i* leže pored nogu đavoljih, netremice posmatrajući njegovo

⁴³¹ Edgar Alan Po, „Ovalni portret“ (prev. Sveta Bulatović) u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 437.

the Demon, <i>and</i> looked at him steadily in the face. ⁴³²	lice. ⁴³³
--	----------------------

Slične situacije prepoznajemo i u „Ligeji“, „Vilinom ostrvu“ („i / i opet“) kao i u „Književnom životu Tingama Boba, blgd.“ gdje u posljednjem pasusu pisac s očiglednom namjerom da ostvari izvanredan efekat, a u naumu je nedvosmisleno uspio, ponavlja glagole, predloge i veznike što je u prevodu preneseno u onoj mjeri u kojoj distinkcija dva jezika to dozvoljava.

“Look at <u>me!</u> – <i>how</i> I labored – <i>how</i> I toiled – <i>how</i> I <u>wrote!</u> Ye Gods, did I <u>not write?</u> [...] And, <i>through</i> all, I – <u>wrote.</u> <i>Through</i> joy and <i>through</i> sorrow, I – <u>wrote.</u> <i>Through</i> hunger and <i>through</i> thirst, I <u>wrote.</u> <i>Through</i> good report and <i>through</i> ill report – I <u>wrote.</u> <i>Through</i> sunshine and <i>through</i> moonshine, I – <u>wrote.</u> <u>What</u> I <u>wrote</u> it is unnecessary to say. ⁴³⁴	„Pogledajte me! – kako sam se naradio – kako sam se nadirinčio – kako <i>sam pisao!</i> O, bogovi, nisam li <i>pisao?</i> [...] I, pored svega – <i>pisao sam.</i> Radostan ili tužan – <i>pisao sam.</i> Gladan ili žedan – <i>pisao sam.</i> Zdrav ili bolestan – <i>pisao sam.</i> Po suncu i mesečini <i>pisao sam.</i> To što <i>sam pisao</i> nije ni potrebno napominjati. ⁴³⁵
---	--

Ponekada Poov pripovjedač učestvuje u radnji priče, a njegov način govora pokazuje o kakvoj osobi je riječ. Silverman je mišljenja da je Po oblikovao sintaksu i ritam da bi posebno istakao ličnost samog pripovjedača, posebno da bi naglasio njegovu psihopatologiju kao što je to slučaj sa „Izdajničkim srcem“:

„Tačno – razdražljiv – bio sam i još sam, užasno razdražljiv, ali zašto tvrdite da sam baš lud? Bolest je izoštrila moja čula – nije ih razorila, nije ih otupela. Povrh svega, sluh mi je postao vrlo istančan, čuo sam sve na nebu i na zemlji. Čuo sam mnogo toga i iz pakla. Onda, po čemu sam ja to lud? Saslušajte! i obratite pažnju kako zdravo – kako staloženo mogu da vam ispričam čitavu priču.⁴³⁶

⁴³² Edgar Allan Poe, “Silence – A Fable” in *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe with Selections from His Critical Writings*, p. 221

⁴³³ Edgar Alan Po, “Ćutanje”, (prev. Sveta Bulatović) u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 231.

⁴³⁴ Edgar Allan Poe, “Literary Life of Thingum Bob, Esq.” in *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe with Selections from His Critical Writings*, p. 593

⁴³⁵ Edgar Alan Po, „Književni život Tingama Boba, blgd.“ (prev. Milan Miletić) u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 713.

⁴³⁶ Edgar Alan Po, „Izdajničko srce“ (prev. Vuka Adamović) u *Ibid*, str. 521.

Ako još tome dodamo inventivne zvučne efekte poput onih u „Bunaru i klatnu“ koji naglašavaju da protagonista, osuđenik na smrt, čuje prijeteće zvuke sječiva, onda dobijamo izuzetno uspjelu, pravu poovsku sliku gdje se svaka rečenica nadovezuje na prvu i doprinosi ostvarenju jedinstva efekta:

„Niže – stalno je klizilo sve niže. Nalazio sam mahnito zadovoljstvo u poređenju brzine spuštanja sa brzinom klaćenja. Desno – levo – dalje, još dalje – krešteći poput uklete duše; i prikrada se mom srcu prituljenim korakom tigra! Naizmenice sam se smejao i urlao, kako je moja misao preovlađivala. Dole – neizbežno, neumoljivo dole! Klati se već na tri palca od mojih grudi! Naprezao sam se silno, besno, da oslobodim levu ruku. Ona je bila slobodna samo od lakta do šake. Mogao sam da je pomičem od zdele kraj sebe do svojih usta, s velikim naporom, ali nikako dalje. [...] Dole – neprekidno neminovno dole! Dahtao sam i trzao se pri svakom zamahu klatna. Grčevito sam se skupljao pri svakom njegovom naletu. Očima sam pratio njegovo vitlanje uvis ili naniže s revnošću izbezumljenog očajanja; one su se grčevito zatvarale pri spuštanju klatna, mada bi smrt bila olakšanje, oh, kakvo neizrecivo olakšanje! Pa ipak sam drhtao svakim pojedinim živcem pri pomisli kako bi i najmanje popuštanje same sprave bilo dovoljno, da tu oštru, sjajnu sekiru sjuri u moje grudi. To je bila *nada* koja je nagonila živce da uzdrhte, telo – da se skupi. To je bila *nada* – nada koja pobeđuje i na mučilištu, koja šapuće na smrt osuđenom. Čak i u tamnicama inkvizicije.“⁴³⁷

Gotovo u svim pričama, baš kao što je to slučaj sa pjesmama, Po eksploatiše temu smrti, gubitka voljene žene kao i sudbine koju 'Ja' doživljava na onom svijetu. Pripovjedač u „Duguljastom sanduku“ priča o svom putovanju u Njujork na kojem susreće poznanika Kornilijasa Vajata. Neobični prtljag mladog slikara ne skriva od ostalih putnika kopiju Leonardove „Tajne večere“ već tijelo njegove divne, nedavno preminule supruge. Pošto je bura zadesila brod Vajat umjesto čamac za spasavanje bira sumorne dubine Atlantika.

„Sedite, gospodine Vajat!, odgovorio je kapetan strogo, 'prevrnućete nas ako ne budete mirno sedeli. Gornji rub čamca, je skoro potopljen.'
'Sanduk!' razdrao se Vajat i dalje stojeći. 'Sanduk, kad kažem! Kapetane Hardi, ne možete, *ne smete* da me odbijete. Njegova težina je gotovo tričarija – ništavna je – naprosto ništavna. Tako vam [sic! S. Simović] majke koja vas [sic! S. Simović] je rodila – tako vam [sic! S. Simović]

⁴³⁷ „Bunar i klatno“, str. 517.

Nebesa – i vašeg [sic! S. Simović] spasenja, *preklinjem* vas [sic! S. Simović] da se vratimo po sanduk.’

Kapetan kao da je za kratko bio ganut iskrenošću umetnikove molbe, ali, [sic! S. Simović] je povratio surovu staloženost i samo je rekao:

’Gospodine Vajate, vi [sic! S. Simović] ste *ludi*. Neću vas [sic! S. Simović] slušati. Sedite, kad kažem, inače ćete potopiti čamac. Stanite! Držite ga! Uхватite ga! Skočiće u more! Eto – znao sam – gotov je! [...] Dok smo netremice gledali, on je obavio nekoliko puta kanap, tri inča dug, prvo oko sanduka, a onda oko svog tela. Dok smo okom trepnuli, i telo i sanduk već su bili u moru – iščezavajući naglo, odjednom i zauvek.“⁴³⁸

Prerana smrt lijepe žene predstavlja okosnicu mnogih Poovih priča poput „Morele“, „Berenise“, „Ligeje“, „Eleonore“, „Ovalnog portreta“, „Pada kuće Ušera“. Ova tema je eksploatisana i u „Crnoj mački“, „Misteriji Mari Rože“, „Ubistvima u Ulici Morg“, ali i mnogim drugim Poovim pričama. U većini slučajeva glavni protagonisti, nakon pretrljenog bola i velikog gubitka, ne uspijevaju da se izbore sa prošlošću i nastave život dalje. Bolne uspomene su uvijek nekako tu, ma kako se trudili da ih zakopaju u nepovrat. Pripovjedaču protagonisti gledajući bolesnu Rovenu su „nagnule hiljade uspomena na Ligeju i tada [mu] se sa žestinom bujice vratio sav neizreciv bol sa kojim [je] posmatrao tako prekrivenu.“⁴³⁹ Mnogi protagonisti osim što su ophrvani bolom i tugom nerijetko imaju osjećaj krivice, a ponovni brak smatraju nevjernošću svojoj preminuloj voljenoj. Vežanost za mrtvu dragu na najbolji način oslikava Kornilijas Vajat koji one užasne noći na moru sebe vezuje za sanduk u kojem je tijelo njegove obožavane supruge i ostaje vječno uz nju u dubinama okeana. Pripovjedač „Ligeje“ jasno se i do detalja sjeća svadbene odaje u koju je sa oltara doveo nasljednicu svoje Ligeje dok se ne može prisjetiti, kako sam kaže, mnogo značajnijih stvari. Donekle, izuzetak predstavlja pripovjedač „Eleonore“. On se svojoj dragoj, s kojom se volio u Dolini raznobojne trave pokraj rijeke Tišine, a nad kojom se već bila nadvisila sjen smrti, ničice zavjetovao da se nikada neće oženiti nijednom djevojkom na ovom svijetu niti izdati njihovu ljubav. Godine su prolazile i on se predao kušnjama ljepote nepoznatog grada i neke druge žene.

„Oženih se; – ne strahujući od kletve koju sam prizvao; i ne stigoše me njene strahote. I jednom – ali samo jednom u tišini noći; kroz rešetke

⁴³⁸ Edgar Alan Po, „Duguljasti sanduk“, (prev. Tatjana Simonović Ovaskainen) u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 667. – 678.

⁴³⁹ Edgar Alan Po, „Ligeja“ (prev. Sveta Bulatović) u *Ibid*, str. 225.

prozora prodreše tihi uzdasi koji me napustiše; i učiniše se kao poznati i slatki glas, prošaptavši:

'Spavaj u miru! – jer Duh Ljubavi gospodari i vlada, i primivši u strastveno srce onu kojoj je ime Irmengarda, razrešen si, iz razloga koje ćeš saznati na Nebu, svojih zaveta Eleonori.'⁴⁴⁰

Slika utapanja, odnosno gutanja i proždiranja takođe se više puta javlja u Poovim pričama. Osim u „Duguljastom sanduku“ Po razrađuje pomenutu sliku i u „Rukopisu pronađenom u boci“ gdje brod tone u vrtlogu usred „huke i grmljavine okeana“ kao i u „Dubinama Malstrema“ čiji pripovjedač u jednom trenutku, iako vidno potresen i uznemiren situacijom, osjeća silnu želju da ispita vrtlog i njegove dubine. Termini poput „gutati“ („swallow“) i „vilice“ („jaws“) Po je vrlo često koristio da bi postigao još upečatljiviji efekat proždiranja, mada ovi termini pripadaju mnogo širem dijapazonu slika ujedanja, proždiranja i oralnog sakaćenja.⁴⁴¹ Na usni mladog Fridriha, barona Mecengerštajna „pojavi [se] vraški izraz kad postade svestan pravca u kojem mu se pogled, nehotice, zadržao,“ a na kraju priče, prije nego što je sa konjem nestao u plamenu „ni zvuk se nije čuo, osim usamljenog krika, koji je umakao sa njegovih rascepljenih usana, koje behu zbog ogromnog straha potpuno izgrižene.“⁴⁴²

„Doušnički“ glas mačke koja je „razjapljenih crvenih usta i jedinog gorućeg oka“ sjedjela na glavi ubijene i zazidane supruge, odao je okrutnog pripovjedača „Crne mačke“ i poslao ga na vješala. Za pripovjedača „Berenise“ svi njeni zubi bili su ideje (que toutes ses dents etaient des idees), i on je duboko vjerovao da „posedovanje tih zuba može da [mu] vrati mir.“⁴⁴³ Stranac koji dolazi u varoš Pitamsekojealamunja da bi potvrdio izreku da „ništa dobro ne može doći preko brda“, nije bio prijatnog izgleda – imao je mrko lice, povijen dugi nos, „široka usta i izvanredan niz zuba koje je izgleda rado pokazivao, pošto se cerio od uha do uha.“⁴⁴⁴

Kepec Skočizabac je u jeku osвете nad kraljem i sedam njegovih ministara „škljocao i škrgutao zubima dok je penio iz usta, i sebao očima, sa izrazom manijakalnog besa, prema okrenutim licima kralja i njegovih sedam pratilaca.“⁴⁴⁵ Đavo u „Bon – Bonu“ zašiljenih zuba poput zmijskih „cerio se dugo, glasno, odvratno i

⁴⁴⁰ Edgar Alan Po, „Eleonora“ (prev. Milan Miletić) u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 427.

⁴⁴¹ *New Essays on Poe's Major Tales*, p. 20

⁴⁴² Edgar Alan Po, „Mecengerštajn“ (prev. Sveta Bulatović) u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 26. – 31.

⁴⁴³ Edgar Alan Po, „Berenisa“ (prev. Milan Miletić) u *Ibid*, str. 98.

⁴⁴⁴ Edgar Alan Po, „Đavo u zvoniku“, (prev. Aleksandra Mančić) u *Ibid*, str. 257. – 258.

⁴⁴⁵ Edgar Alan Po, „Skočizabac“, (prev. Tatjana Simonović Ovaskainen) u *Ibid*, str. 842.

bučno“ da bi se ubrzo hvalisao kako je probao mnoge duše. Po ovog žderača duša, i to, kako sledeći odlomak pokazuje, vrlo istančanih gastronomskih preferiranja, dočarava na zaista maestralan način.

„Eto, Kratinova duša bila je – podnošljiva; Aristofanova – probrana; Platonova – izvrsna – ne tog vašeg [sic! S. Simović] Platona, nego Platona satiričnog pesnika; vaš [sic! S. Simović] Platon bi i Kerberu prevrnuo stomak – fuj! Potom, da vidim! Bio je neki Nevije, i Andronik, i Plaut i Terentije. Potom smo imali Lukilija, Katula i Nasa, i Kvinta Flaka – drugog Kvintija! kako sam ga zvao kad bi pojao meni za ljubav, dok sam ga izvrsnim čistim humorom pekao na viljušci. Ali bili su neukusni ti Rimljani. Jedan mastan Grk vredi kao tuce njih. [...] Shvatio sam da je Horacije sličnog ukusa kao Aristotel; – znate, obožavam raznovrsnost.“⁴⁴⁶

Kao što je odavno primijećeno, teško da ćemo naći Poovu priču gdje se ne pominju zubi, glad, vatra, vrtlozi koji „gutaju i proždiru“. U drugoj vrsti priče, poput „Razgovora Monosa i Une“, post-mortem sanjarenju, Po prikazuje kako „Ja“ preživljava i opstaje na onom svijetu. U ovom slučaju nekadašnji ljubavnici, sada duhovi, sjedinjuju se mnogo ljeta nakon smrti. Takođe je gotovo nemoguće izdvojiti neku Poovu priču u njegovom raznovrsnom kanonu u kojoj se ne bavi nekim aspektom umiranja. Posebno se čini zanimljivim onaj u kome protagonista „umire“, a zapravo nastavlja da bivstvuje. Recimo, u „Vilijamu Vilsonu“ glavni protagonista ubija svog „protivnika“ da bi otkrio da je to zapravo on sam. Ernest Valdemar pred smrt prepušta se „moćima“ mesmeriste. Na pitanje da opiše šta osjeća ili želi g. Valdemar odgovara „Zaime božje! [sic! S. Simović] Brzo, brzo! – Vi me uspavajte – ili brzo, razbudite me – brzo. Kažem vam [sic! S. Simović] da sam mrtav.“⁴⁴⁷ U mnogim Poovim pričama protagonista pokušava da savlada smrt. U „Gubitku daha“, lakrdijaškoj priči, protagonista gubi dah, više puta „umire“ mada uvijek nekako ostane živ. Smrt se kod Poa katkad prikazuje kao svršetak ovozemaljskog bivstvovanja, kao faza prelaska iz ovog svijeta u onaj drugi, mada imamo i slučajeve gdje se opisuje čitav niz „smrtnih događaja“.⁴⁴⁸

Priča „Mecengerštajn“ je posebno specifična zbog gotskih elemenata koje je pisac inkorporirao u tkivo teksta. Do izražaja dolazi sjedinjujuća snaga priče kroz

⁴⁴⁶ Edgar Alan Po, „Bon – Bon“ (prev. Milan Miletić) u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 65.

⁴⁴⁷ Edgar Alan Po, „Fakta o slučaju g. Valdemara“ (prev. Svetislav Stefanović) u *Ibid*, str. 807.

⁴⁴⁸ *New Essays on Poe's Major Tales*, pp 22 – 23.

proročanstvo kojim priča počinje. Kako kaže Čarls I. Mej, početi priču sa proročanstvom znači utkati kraj priče u njen početak. U „Mecengerštajnu“ Po uvodi sredstvo koje će kasnije biti od ključnog značaja za njegovu prozu – umjetnički predmet koji djeluje sa spoljašnjim svijetom, u ovom slučaju tapiserija okačena na zidovima zdanja Mecengerštajna. U „Mecengerštajnu“ primjećujemo početnu upotrebu gotskih konvencija, nadasve oblikovanje likova kao „funkcija“ priče koji inače postoje u jedinstvenom estetskom svijetu.

U Poovim pričama sa pripovjedačem u prvom licu čitalac se često može zapitati da li se događaji dešavaju u domenu realnog, natprirodnog ili u svijetu mašte. U pojedinim pričama, kao što je „Rukopis pronađen u boci“ javlja se specifičan problem – da li se pojedini djelovi priče koju pripovijeda pripovjedač dešavaju u sferi pojmljivog dok su ostali samo odraz realnosti. Da bi izašao na kraj sa pomenutom kreativnom situacijom Po koristi konvenciju vjerodostojnosti, konvenciju iz XVIII vijeka koja je podrazumijevala da pripovjedač uvjerava čitaoca da ono o čemu se govori zaista se i dogodilo, da on nije ni lud niti pod dejstvom narkotika. Međutim, čitalac realnost ovakvih priča uvijek prihvata „djelimično“ jer takvi pripovjedači su nerijetko sanjari i vizionari, skloni patnji, boluju od neke teške nasledne bolesti. U „Rukopisu pronađenom u boci“ pripovjedač u uvodnom dijelu priče kaže „Mislim da je umesno što sve ovo unapred iznosim, kako neverovatnu priču koju moram da ispričam ne biste smatrali buncanjem nezrele mašte, već stvarnim iskustvom duha kome je fantaziranje oduvek bilo prazno i mrtvo slovo na papiru.“⁴⁴⁹ Štaviše, ovaj poklonik „natur-filozofije“ negira upliv sanjarenja ili mašte, ludila ili izloženosti opijatima jer je on racionalista i skeptik. Ovakav tretman pripovjedačke situacije podrazumijeva i korišćenje konvencije XIX stoljeća koji je podrazumijevala da se racionalistički pristup tretira kao zločin koji se mora okajati napadom same imaginacije.⁴⁵⁰ Ova konvencija je posebno bila popularna u njemačkoj književnosti, prvenstveno u djelima Ludviga Tika i E. T. A. Hofmana za koje se pouzdano može tvrditi da su bili poznati Pou. Čitalac ima utisak da su se u toku prvih pet dana događaji nizali prirodnim slijedom.

„Čitavih pet dana i noći – tokom kojih se naš opstanak zasnivao na maloj količini palminog soka, s teškom mukom dovučenog s pramca – olupina broda je letela brzinom koja se ne da proceniti, pred naletima vetra koji

⁴⁴⁹ Edgar Alan Po, „Rukopis pronađen u boci“, (prev. Vuka Adamović) u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 69.

⁴⁵⁰ *Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction*, p. 23

su se brzo sustizali i koji su, iako ne uvek tako žestoki kao onaj prvi udar, ipak još uvek bili strašniji od svakog nevremena sa kojim sam se ikada suočio.“⁴⁵¹

Međutim, malo dalje, pripovjedač će utvrditi koliko su zaludno čekali šesti dan riječima „taj dan meni još nije svanuo, a Šveđanin ga neće ni dočekati.“⁴⁵² U ovoj priči Po koristi dva osnovna sredstva gotskog romana XVIII vijeka – korišćenje naizgled irelevantnog detalja za koji će se uskoro pokazati da je od suštinskog značaja, kao i uzdizanje nečeg sasvim prirodnog i podrazumijevanog do nivoa simboličkog. Činjenica da su pet dana živjeli od palminog soka, na prvi pogled potpuno je beznačajna. No, ako se prisjetimo da je brod nespretno skladišten, da je bio natovaren pamukom, uljem, kokosovim vlaknom, ali i da je tu bilo nekoliko sanduka opijuma, onda eto rešenja enigme zašto se moć opažanja Poovog pripovjedača korjenito mijenja. Uz to, riječ „simum“⁴⁵³ (simoom) u prevodu sa arapskog znači otrov. S druge strane, poroznost i natrulost džinovskog broda aludira ne samo na njegovu fizičku nepostojanost već da je u pitanju fantazija, a brod, mornari, Šveđanin, kapetan, u tipičnom poovskom maniru, su ništa drugo do plod pripovjedačeve mašte.

Druga velika kategorija Poovih priča obuhvata satire, parodije, burleske i šale. Po Stivenu Muniju (Stephen Mooney) u ovakvim pričama imamo progresiju od pretvaranja do „akcije pretvaranja“, akcije zasnovane na fundamentalnoj grešci u percepciji realnog koja vodi do komičnog otkrovenja istine poput ogoljavanja pojava. Pišući priču o obmanama i prevarama koja namjenski miješa realno i fikciju ili priču kao parodiju kojoj namjerno zamjenjuje primarni objekat „napada“ sa satiričnom zamjenom, za Poa je od suštinskog značaja dvosmislenost ontološkog i epistemološkog stanja kao i pretpostavka da je stvarnost tajanstvenija i bremenitija misterijom nego što to naš zdrav razum sugerije. Mej tvrdi da je Po bio uvjerenja da ako ne dozvolimo da budemo prevareni onda nećemo ništa naučiti. Zahvaljujući ovim pričama shvatamo kako se ovaj žanr razvija pogotovo ako na umu imamo šta su ruski formalisti⁴⁵⁴ rekli po

⁴⁵¹ “Rukopis pronađen u boci”, str. 69.

⁴⁵² *Ibid*, str. 72.

⁴⁵³ *Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction*, p. 24

⁴⁵⁴ Tinjanov (Тынянов) je u djelu *Parodija* razgraničio parodijsko i parodično. Upotreba nekog djela kao makete za novo djelo jeste vrlo česta pojava koju naziva parodičnom. To je parodična forma, a parodijska funkcija uvijek podrazumijeva usmjerenost na određeno djelo i može se javiti isključivo u književnoj evoluciji, u smjenjivanju stilskih formacija. Novica Petković, „Poetika Avangarde kao avangardna poetika“ u Milan Đurčinov, Nikola Koljević i dr, *Moderna tumačenja književnosti*, Sarajevo, Svjetlost, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1981, str. 102. – 106.

ovom pitanju, odnosno jedan od načina kako transformisati jedan žanr jeste da parodira ozbiljnu formu ogoljavanjem konvencija jer se parodija u suštini zasniva na ogoljavanju, raskrinkavanju književnih konvencija.⁴⁵⁵ Ono u čemu se ogleda očigledan Poov doprinos žanru kratke priče jeste svjesno manipulisanje i ogoljavanje konvencija njemačke romantičarske priče i engleske gotske romanse.

„Kako napisati članak u stilu Blekvuda“ predstavlja eksplicitnu satiru na popularni žanr časopisa *Blackwood* i ujedno propratno djelo priči „Nevolja“. Po se ovdje pozabavio neuspjelom i neostvarenom individuom u liku sinjore Psihi Zenobije, u krugu neprijatelja poznatije kao Zuza Snobić, inače sekretarice „Bostonske, Analitičke, Škole, Ogledno, Tipično, Malograđanskih, Ekscentričnih, Nezrelih, Idiličnih, Književnika, Registrovane, Usled, Žurbe, Obznanjene, Kasnije“⁴⁵⁶ (B. A. Š. O. T. M. E. N. I. K. R. U. Ž. O. K.). Kada joj g. Blekvud predočava osnovna pravila pisanja za pomenuti časopis u njima prepoznajemo ništa drugo do značajne djelove njemačke *novelle* koji čine osnov poovske kratke priče. Tipičnu priču napisanu u stilu čuvenog britanskog časopisa po Meju karakteriše usredsređenost na neku krajnju, pretjeranu situaciju koja razbija i čereči stvarnost i rutinsku svakodnevicu, a posebna pažnja se pridaje detaljima da bi se čitalac ubijedio u istinitost onoga što mu se nudi jer „’istina je čudna’, znate, ’čudnija od fikcije’.“⁴⁵⁷

Evo kako g. Blekvud savjetuje sinjoru Psihi Zenobiju, učenika taman po njegovom ukusu i mjeri:

„Najpre, neophodno je da se stavite u položaj u kojem se niko nikada nije našao. Ipak, ako vam [sic! S. Simović] furuna ili ogromno zvono nije pri ruci, i ako vam [sic! S. Simović] nije zgodno da se strovalite iz balkona, ili da vas [sic! S. Simović] usled zemljotresa proguta zemlja, ili da vas [sic! S. Simović] čvrsto okače o dimnjak, moraćete da se dovijate jednostavno zamišljajući neke slične udese. Međutim, više bih voleo da imate stvarne činjenice u ruci koje bi vas [sic! S. Simović] potkrepile. Ništa tako ne upotpunjuje maštu, kao znanje stečeno eksperimentom. [...] U taj čas, uverih ga da imam izvrstan par podvezica, i da bih odmah mogla i sama da se obesim. ‘Odlično’, uzvratila on, ‘učinite to; – premda je vešanje ponekad otrcana stvar. Verujem da možete i bolje. Uzmite koju Brandretovu pilulu pa

⁴⁵⁵ Edgar Allan Poe: *A Study of the Short Fiction*, p. 29

⁴⁵⁶ Edgar Alan Po, „Kako napisati članak u stilu *Blekvuda*“, (prev. Milan Miletić) u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 232. – 233.

⁴⁵⁷ *Ibid*, str. 236.

nam potom ispričajte šta osećate. Razume se, moje instrukcije jednako dobro su primenljive na čitavu hrpu udesa, a na putu kući, lako možete da se zakucate u glavu, ili da vas ... pregazi kočija, ili da vas ... izujeda besan pas, ili da se utopite u jarku.”⁴⁵⁸

Naravno, ni ovdje Po ne izostavlja priliku da se u svom maniru grubo ne našali sa transcendentalistima te komentarišući transcendentalni stil on od srca preporučuje:

“[i]zbegavajte krupne reči; smanjite ih koliko je moguće, i pišite ih naopačke. Pregledajte Čeningove poeme i citirajte ono što govori o ‘debeljuci varljivog kanadskog izgleda’. Ubacite nešto o nebeskom nepromenljivom. O paklenoj dvoičnosti – ni reči. Iznad svega, razradite nagoveštaje. Nagovestite sve – ne tvrdite ništa. Ako osećate da morate da kažete ‘hleb i maslac’ – nipošto ne govorite otvoreno. Možete da upotrebite sve i svašta što liči na ‘hleb i maslac’. Možete da pravite aluzije na kolač od heljde, ili možete da idete još dalje da prišapnete o ovsenoj kaši, ali ako su vam ... hleb i maslac zaista na stolu, budite oprezni, gospođice Psihi, ni po koju cenu ne recite ‘hleb i maslac!’”⁴⁵⁹

Po u ovoj priči ismijava patvoreni napor pisaca da svoja djela učine sofisticiranijim i dubokoumnijim korišćenjem referenci koje su nepoznate ili čak nepouzidane. Iako je Po ovdje vrlo ironičan, moramo primijetiti da je i on katkad bio sklon upotrebi citata iz drugih jezika, francuskog ili latinskog recimo, a mnoge njegove priče, pogotovo detektivske pokazuju široko poznavanje najrazličitijih oblasti ljudskog saznanja.

U priči „Nevolja“ Po ne samo da kao ključnu nevolju navodi situaciju u kojoj je protagonista prosto uhvaćen u neumitnom protoku vremena, već je metaforu iskoristio na apsurdno doslovan način postižući vanredno komičan efekat. Vrhunac ovakve situacije Po postiže opisujući trenutak kada je Zenobija obezglavljena.

„Oči su mi, usled nepodnošljivog pritiska mehanizma, gotovo iskočile iz duplji. Dok sam se presabirala kako ću bez njih, jedno mi zaista ispade iz glave, i otkotrlja se niz strminu zvonika, zaglavivši se oluku koji se pružao duž nadstrešnica glavnog zdanja. Gubitak oka nije bilo ništa prema drskom izrazu nezavisnosti i prezira kojim me je posmatralo pošto

⁴⁵⁸ „Kako napisati članak u stilu Blekvuda“, str. 236.

⁴⁵⁹ *Ibid*, str. 237.

je odbieglo. Ležalo je u oluku, pravo ispred mog nosa, a važnost koju je samo sebi pridavalo bila bi zaista smešna, da nije u isti mah bila i odvratna. [...] Međutim, uskoro sam odahnula jer mi je i drugo oko ispalo. Padajući, krenulo je u istom smeru (sasvim moguće – usaglašena zavera) kao i njegov sabrat. Zajedno su se otkotrljali niz oluk, i istinu govoreći, baš mi je drago da sam ih se rešila. Kazaljka mi je sad bila već četiri inča duboko u vratu, i preostalo joj je da proseče tek nešto malo kože. Bila sam beskrajno srećna, jer sam osećala da ću se za nekoliko minuta, ili tako nešto, izbaviti iz ovog neprijatnog položaja. U tom očekivanju uopšte se nisam prevarila. Tačno u pet sati i dvadeset pet minuta posle podne, ogromna kazaljka koja pokazuje minute, pomerila se, na svom jezivom putu, sasvim dovoljno da mi oftikari ono malo preostalog vrata. Nisam žalila da vidim glavu koja mi je priredila toliko nevolja da se, najzad, odvoji od mog tela. Prvo se otkotrpjala niz zvonik, zatim se nekoliko sekundi zadržala u oluku, a onda nastavila svoj put i strmoglavila se nasred ulice. [...] U jednom trenu, moja glava je zamišljala da sam ja, glava, u stvari prava sinjora Psihi Zenobija – u drugom, bila sam ubeđena da je moje telo bilo moje pravo Ja. Da bih razabrala dva i dva, po džepu sam tražila burmuticu, ali; kad sam je izvadila i upregla se da prstohvat njenog miomirisnog sadržaja upotrebim na uobičajeni način, istog trena postala sam svesna svog neobičnog nedostatka, i odmah bacila burmuticu svojoj glavi. S velikim zadovoljstvom ušmrknula je burmut, i zahvalno mi se nasmešila. Odmah posle toga održala mi je govor, koji, bez ušiju, nisam uspela razgovetno da čujem.⁴⁶⁰

Mnoge Poove priče zapravo su parodije na račun pojedinih autora, književnih djela i književne produkcije. „Vojvoda od Omleta“ je satira napisana na račun Nataniijela Parkera Vilisa, „Jerusalimska priča“ je parodija romana *Zila (Zillah)* Horasa Smita⁴⁶¹, „Književni život Tingama Boba, blgd“ ismijava modu laskanja među literatima zarad interesa, „Neki postupci iz života jednog pisca u modi“ izvrće ruglu spisatelje koji po svaku cijenu osluškujući bilo publike. Stoga, otac sinu na pitanje koji je osnovni cilj u njegovom životu odgovara:

„’Sine moj’ – odgovorio je – to je još uvek izučavanje Nosologije; ali upucavši izbornikov nos, prekardašio si granicu. Istina je, imaš divan nos; ali, sada Bladenuf nema nikakav. Odbacili su te, a on je postao heroj dana. Slažem se da u Fjum – Fadžu veličina pisca zavisi od dužine

⁴⁶⁰ Edgar Alan Po, „Nevolja“, (prev. Milan Miletić) u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 248. – 249.

⁴⁶¹ *Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction*, p. 31

njegovog nosa, ali zaboga, na može se no govoriti o nadmetanju sa piscem u modi, koji nosa uopšte nema.”⁴⁶²

„Zašto Francuščić drži ruku u zavoju“ je parodija na irsku priču o lejdi Morgan dok u „Iksovanju paragrafa“ Po ismijava česte greške prilikom štampanja rukopisa. Mej ukazuje da „Kralj kuga“ predstavlja satiru jednog poglavlja Dizraelijeve *Vivijan Grej* (*Vivian Grey*) kao i političku aparaturu Endrjua Džeksona. Ova priča se posebno ističe po izuzetno uspjelom kombinovanju burleske, satire i elemenata jeze i horora. Komičan efekat se postiže dovitljivim izborom imena kraljevske porodice kralja Kuge Prvog, ali i odličnim dočaravanjem situacija u koje zapadaju Kraka i Hju Jedrenjača, kao rezultata stapanja elemenata zbilje i parodije što će postati jedna od karakteristika kratke priče XIX vijeka.

„Visoki mornar, međutim, nije krotko gledao bespomoćnost svoga drugara. Gurnuvši Kralja Kugu kroz otvoreni kapak u podu, junačni Kraka zalupi za njim kapak uz psovku i krete do središta prostorije. Tu je dohvatio skelet koji se njihao ponad stola i počeo je tako silovito i raspoloženo da njime mlati oko sebe da je, dok je svetlucanje žara trnulo i prostorija tonula u mrak, uspeo da razbije glavu sićušnom gospodinu sa gihtom. Pohitavši onda svom snagom do fatalnog bureta sa oktobarskim pivom i Hju Jedrenjače, upro je u njega i za tren se prevrnuo. Iz bureta je navalio potop pića tako silno, tako nezaustavljivo, da je poplavilo prostoriju od zida do zida – prevrnuo preopterećeni sto – izvrgnulo nogare za kovčege – bačvicu sa punčem odnelo u ognjište – i dame u hysteriju. [...] Muškarac koga je drmala jeza odmah se udavio, ukrućenik je otplovio u svom kovčegu, i pobedonosni Kraka, zgrabivši oko struka debelu damu u pokrovu, izjurio sa njom na ulicu i najkraćim putem nastavio prema *Nesputanom i lakom*, a pratio ga je, raširivši jedra, strašni Hju Jedrenjača, koji je, kinuvši tri-četiri puta, dahćući i brekćući, plovio za njim, zajedno sa Nadvojvotkinjom Anom-Kugom.”⁴⁶³

U priči „Đavo u zvoniku“ opis Satane u okvirima pojmljivog, fenomenološkog znatno je emfatičniji u odnosu na „Bon – Bon“. Po nam u ovoj priči daje opis holandske varošice Pitamsekojealamunja u kojoj se nalazi neprekidan niz od šezdeset kućica, gotovo identičnih, sa bačticama, kružnom stazom, sunčanim satom i dvadeset i četiri glavice kupusa. Kuće slične šahovskim tablama jer su napravljene od malih opeka,

⁴⁶² Edgar Alan Po, „Neki postupci iz života jednog pisca u modi“, (prev. Sveta Bulatović) u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 110.

⁴⁶³ Edgar Alan Po, „Kralj Kuga“ (prev. Jovica Aćin) u *Ibid*, str. 173.

crvenih sa crnim ivicama. One su toliko slične da se, baš kao i stanovnici varošice, teško mogu razlikovati. Međutim, niz uobičajenih, svakodnevnih događaja u naizgled običnom mjestu u kojem su svi preokupirani satovima i kupusom, duboko ubijedeni da ništa dobro ne može doći preko brda, biva prekinut pojavljivanjem đavola koji neizostavno narušava poredak. Korišćenjem ove gotske konvencije Po postiže potpuno uništenje reda i tako obesmišljava sve ono na čemu se utemeljivala egzistencija varošice. „Najistančanija mala osoba ikada viđena u varoši Pitamsekojealamunja“ stiže u pet do dvanaest, penje se do zvonika crkve i umjesto dvanaest namješta da sat otkuca trinaest puta i time zanavijek narušava prirodan tok stvari. Ova priča predstavlja Poovu najočigledniju upotrebu osnovne konvencije kratke priče – konvenciju razbijanja i narušavanja običnog i svakodnevnog iznenadnom pojavom demonskog.⁴⁶⁴ Po priču završava izrazito komičnim efektom:

„Pošto su stvari stajale tako bedno, otišao sam odatle razočaran, i sada molim za pomoć sve ljubitelje tačnog vremena i dobrog kiselog kupusa. Hajde da masovno krenemo i da iznova uspostavimo drevni poredak stvari u varoši Pitamsekojealamunja tako što ćemo mališana baciti s tornja.“⁴⁶⁵

„Četiri zveri u jednoj“ je interesantna sa narativnog aspekta jer je ispričana u drugom licu čime je pisac uspio da ostvari efekat angažovanja čitaoca u „dijalogu“ sa pripovjedačem. „Istrošeni čovek“ privlači pažnju današnjeg čitaoca prvenstveno zbog Poovog manira, više puta korišćenog, da metaforu predstavi na prozaičan način. Opisujući počasnog brigadnog generala Džona A. B. C. Smita, oduševljenog mehaničkim dostignućima zahvaljujući kojima, iako osakaćen u ljutom okršaju sa Bugabuima, ipak je „istrošen“ čovjek. Ovakav manir doslovnog tretiranja metafore imamo i u priči „Gubitak daha“. Novopečeni mladoženja grdi svoju gospođu nazvavši je u naletu bijesa „bijednicom, zlobnicom, goropadnicom, vješticom, grdnicom, drznicom, kaljugom poroka i paklenim licem svega gnusnog.“ Ko zna kakvog bi se epiteta još prisjetio da samo nije ostao bez daha, i to doslovce. Sada, iako živ, zapravo ima osobenosti mrtvog čovjeka. Pri kraju priče, nakon niz peripetija, on biva obješen.

⁴⁶⁴ *Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction*, p. 33

⁴⁶⁵ Edgar Allan Poe, „Đavo u zvoniku“ (prev. Aleksandra Mančić) u *Edgar Allan Poe: Sabrane priče i pesme*, str. 260.

„Mogu još da pomenem da umro nisam. Moje telo bilo je uklonjeno, ali ja nisam imao daha da budem; i osim čvoruge ispod levog uveta (koja mi se činila kao vojno skladište) usuđujem se da kažem da sam iskusio veoma malo neugodnosti. Što se tiše trzaja vrata usled izmicanja daske, samo je doprineo ispravljanju uvrnutosti kojom me beše zadužio masivni gospodin u kočiji.

Iz najbolje namere, pak, dao sam sve od sebe da narodu uzvratim najboljim za njegovu muku. Moji grčevi, govorilo se da su izvanredni. Moje trzanje biće teško nadmašiti. Rulja je tražila još. Nekolicina gospode se onesvestila; a silne dame prebačene su kućama u histeriji. Pinksit je iskoristio priliku da napravi retuš, prema skici izrađenoj na licu mesta, svoje cenjene slike 'Marsija živ odran'.“⁴⁶⁶

Pronašavši g. Mnogodahića u javnoj grobnici, g. Bezdahić kod njega pronalazi svoj dah koji je izgubio u prepirci sa ženom. Narativni nonsens se nastavlja opisom njihovog odlaska iz grobnice, odnosno prikazom situacije u kojoj glavni protagonist vraća svoj dah, a samim tim i moć riječi. U „Gubitku daha“ Po se na krajnje komičan način pozabavio onim što će mnogo ozbiljnije tretirati u pričama „Ćutanje“ i „Moć riječi“ gdje gubitak daha znači gubitak sposobnosti da se čovjek izrazi i pokaže svoj identitet.⁴⁶⁷ Poov manir doslovnog tretiranja metafore prepoznavamo i u priči „Naočari“.

Poova česta upotreba parodije predstavlja izuzetno važan segment u transformaciji gotske romanse u modernu kratku priču. Međutim, Po se u nekim pričama bavio i odnosom istine i fikcije. U pojedinim pričama pokušavao je da fikciju nametne i predstavi kao naučnu istinu, a katkad fiktivni okvir koristi da zaokruži stvarne naučne istine.⁴⁶⁸ U priči „Mellonta Tauta“ kritikuje se Aristotelova dedukcija i bekonovska indukcija kao načini da se dosegne istina. Pripovjedač priče pita se nije li neobično da raniji mislioci nijesu uočili da je najglavniji put do istine doslednost, odnosno da savršena doslednost mora predstavljati apsolutnu istinu. Ovakav stav još je radikalnije iznesen u *Eureci*. Uništiti pretpostavku čitaoca da zna razliku između istine i fikcije, umjetnosti i nauke, stvarnosti i fantazije znači učiniti da istina izgleda kao fikcija i obrnuto, katkad namjerno stvarajući konfuziju i na takav način uklapa se u romantičarsku tradiciju po kojoj se neobično može prikazati kao čudno, a čudno kao

⁴⁶⁶ Edgar Alan Po, „Gubitak daha“ (prev. Milan Miletić) u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 48. – 49.

⁴⁶⁷ *Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction*, p. 36

⁴⁶⁸ *Ibid*, p. 40

obično.⁴⁶⁹ U ovakvim pričama prepoznajemo elemente njemačkih i engleskih gotskih priča XVIII vijeka. Ovdje Po koristi termin vjerodostojnost da učini vjerovatnim ono što ne može biti istinito ili da realnim događajima istakne njihovu navodnu fantastičnu prirodu. U „Hiljadu i drugoj Šeherezadinoj priči“ prepoznajemo prilično jednostavno fiktivno uokvirivanje. Imamo i širok dijapazon priča o obmani u kojima se nepostojeći, ali vjerovatni događaji predstavljaju kao da su se zapravo desili („Podvala sa balonom“) do metafizičkih priča ovog manira u kojima se nevjerovatni događaji predstavljaju zbog njihovih filozofskih implikacija („Mesmeričko otkrovenje“).⁴⁷⁰

U „Hiljadu i drugoj Šeherezadinoj priči“ neimenovani pripovjedač pripovijeda o tome kako je došao u priliku da prelista *Lakoreki Sveznadarijus*, o odvažnoj i mudroj Šeherezadi, njenom pripovijedačkom poduhvatu, ali i nedovršenu priču o Sinbadu. Pojedine opise kralj „razdvaja“ usklikom nevjerice i negodovanja da bi na kraju konstatovao sledeće:

„Stani!, zavapio je kralj. 'Ne mogu i neću to da podnosim. Već me muči užasna glavobolja zbog tvojih laži. Isto tako, koliko mogu da vidim, počinje da sviće. Koliko dugo smo u braku? – savest ponovo počinje da me muči. A kao vrhunac ta vratolomija sa kamilama – smatraš li ti mene za budalu? Sve u svemu spremi se da ustaneš i budeš zadavljena.'“⁴⁷¹

Najveća ironija ogleda se u tome što u originalnim pričama *Hiljadu i jedne noći* Šeherezadine izmišljene pripovijesti spašavaju joj život, u Poovoj viziji događaja istina je vodi u sigurnu smrt. U „Nekoliko reči s mumijom“ Po koristi sličan manir predočavajući „čuda“ savremenog doba. Ismijavajući najnovija dostignuća, pomamu za izučavanjem orijentalistike i sveukupni tehnološki progres svoga vremena, Po čitaoca upoznaje sa mumijom „zaprepaštenom“ tekovinama modernog doba te stoga arogantno upućuje oštru kritiku na račun ekspertskog tima koji se odvažio da je ispituje kao eksponat.

„Duhovno i fizički – figurativno i bukvalno – efekat je bio električni. U prvom momentu leš je otvorio oči i ubrzano žmirkao nekoliko minuta, kako to čini gospodin Barnes u pantomimi; u drugom je kinuo; u trećem je seo na ivicu stola; u četvrtom je pesnicom tresnuo po licu doktora Pononera; a u petom, okrenuvši se prema messieurs Glidonu i Bakingemu, progovorio na vrlo dobrom egipatskom jeziku:

⁴⁶⁹ Edgar Allan Poe: *A Study of the Short Fiction*, p. 40

⁴⁷⁰ *Ibid*, p. 41

⁴⁷¹ Edgar Alan Po, „Hiljadu i druga Šeherezadina priča“ (prev. Svetislav Jovanov) u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 750.

'Moram vam reći, gospodo, da sam isto toliko iznenađen vašim ponašanjem koliko sam ponižen. Od doktora Pononera se ništa bolje i nije moglo očekivati. On je jedna mala, debela budala koja ne zna ništa bolje. Sažaljevam ga i opraštam mu. Ali od vas [sic! S. Simović], gospodine Glidon – i od vas [sic! S. Simović], Silk – koji ste putovali i stanovali u Egiptu – od vas, kažem koji ste toliko dugo bili među nama, da isto toliko savršeno govorite egipatski koliko pišete svoj maternji jezik – vas, koje sam uvek smatrao iskrenim prijateljima mumija – zaista, od vas sam očekivao više džentlenskog ponašanja. Šta da mislim o vama kad ste ovde mirno stajali i gledali kako me ružno iskorišćavaju. Šta da mislim o vašoj dozvoli da me Tom, Dik i Hari izvade iz kovčega i skinu moje odore, u ovoj bednoj, hladnoj klimi? Kako je (da pređemo na stvar) trebalo da gledam na vaše pomaganje i podsticanje tog malog, bednog nitkova, doktora Pononera, pri potezanju mog nosa?⁴⁷²

Poova satira ovdje se posebno ogleda u mišljenju da se ništa zapravo suštinski ne mijenja što se reflektuje u kritičkom stavu da stvaranje novog jeste kombinacija starog. Stoga, Po u svom prepoznatljivom maniru završava priču riječima „[i]stina je, u stvari, da mi [je] dosta ovog života i devetnaestog veka uopšte. Ubeđen sam da sve ide loše“, a potom „znatiželjan“ da sazna koji će predsjednik upravljati Amerikom 2045. godine dodaje sledeće „čim se obrijem i popijem šoljicu kafe, mirno [ću] otići do Pononera i balsamovati se za sledećih nekoliko stotina godina.“⁴⁷³

„Podvala sa balonom“ predstavljena je kao novinarska senzacija u kojoj pripovjedač insistira na konvenciji vjerodostojnosti posebno čitavim nizom detalja koji dočaravaju spektakularno putovanje balonom preko Atlantika za samo tri dana. U prvom dijelu priče minuciozno se opisuje balon, u drugom se navode odlomci iz dnevnika naučnika g. Mejsona i romansijera g. Ejnzvorta. „Pustolovina bez premca izvesnog Hansa Pfala“ je zanimljiva zbog toga što je Poova satira očigledna jer ovdje izvrće podsmjehu konvenciju vjerodostojnosti, tako detaljno izraženu u prethodno pomenutoj priči. Primijetićemo da pripovjedač uopšte ne može da se sjeti precizno datuma kada su se događaji o kojima priča desili, čitalac ostaje uskraćen i pomnog opisa balona kada se on konačno spustio na zemlju, što je u svakom slučaju bilo za očekivati. U bilješci koju je dodao kasnijem izdanju priče Po komentariše prirodu ovakve „podvale“ posebnu pažnju usredsređujući na Lokovu „Priču o mesecu“. I za ovu kao i

⁴⁷² Edgar Alan Po, „Nekoliko reči sa mumijom“ (prev. Sveta Bulatović) u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 756. – 757.

⁴⁷³ *Ibid*, str. 768.

za svoju priču Po tvrdi da nastoje da ostvare uvjerljivost uz pomoć naučnih detalja, ali i da je:

„[c]ilj svih ovih raznih *brošura* uvek satiričan; tema je opis običaja Mesečana u poređenju sa našim. Ni u jednoj od njih ne vidi se nikakav napor da se postigne uverljivost u pojedinostima samog putovanja. Pisci kao da su po svakom pitanju krajnje neupućeni u astronomiju. U 'Hansu Pfalu' plan je originalan, barem kada je u pitanju verodostojnost, po primeni naučnih principa (u meri u kojoj hirovita priroda predmeta to dozvoljava) na samo putovanje između zemlje i meseca.“⁴⁷⁴

U „Priči o iskrzanim planinama“ imamo niz tipičnih poovskih motiva – prikazivanje nečega što je navodno istina, a zapravo je fikcija, eksploatacija teme o metempsihozi, što nije novina u Poovom kanonu, a tu je i dihotomija bivstvovanja. Glavni lik August Bedlo je pravi poovski junak o kome dobijamo oskudne informacije – ne zna mu se ni porijeklo ni životna dob, ali se zato na licu prepoznaje izraz duboke melanholije. To je čovjek žive mašte, dodatno osnažene uz uobičajenu dozu morfijuma. Priča se vrti oko Bedloovog izvještaja nakon duge šetnje u brdima jednog maglovitog, novembarskog dana, u vrijeme „indijanskog ljeta“. Neobična i čudnovata atmosfera Bedloovog izraza dočarana je Poovim vanrednim opisom teške, guste magle i dima koji su obavijali predio gotovo neprozirnim velom. Potom, tu su i efekti morfijuma, zvuk bubnjeva, brojne audio vizuelne senzacije. Nakon što je bio izložen uticaju tako jake impresije Bedlo je zaključio:

„Sada ćete naravno reći da sam sanjao; ali nije tako. Ono što sam video – što sam čuo – što sam osetio – što sam mislio – nije posedovalo ništa od one očigledne idiosinkrazije sna. Sve je bilo krajnje celovito i dosledno. U početku, sumnjajući da sam stvarno budan, načinio sam seriju testova koji bi me u to uverili. Jer kad neko sanja i u snu pomisli da sanja, ta sumnja teži da se potvrdi i spavač se skoro trenutno budi. Tako Novalis ne greši kada kaže da 'smo blizu buđenja dok sanjamo da sanjamo'. Da se vizija pojavila kako sam je opisao, bez moje sumnje da sanjam, to bi apsolutno morao biti san, međutim, pošto se sve zbivalo na opisani način, primoran sam da ovo ubrojim u drukčije fenomene.“⁴⁷⁵

Nakon što je ispričivijedao o čudnovatom iskustvu, susretu s hijenom i palminom drvetu, živopisnim kućama, metežu ljudi odjevenih u poluindijska,

⁴⁷⁴ Edgar Alan Po, „Pustolovina bez premca izvesnog Hansa Pfala“, (prev. Aleksandra Mančić) u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 161.

⁴⁷⁵ Edgar Alan Po, „Priča o iskrzanim planinama“ (prev. Nemanja Jovanov) u *Ibid*, str. 617.

poluevropska odijela, o tome kako ga je otrovna strijela nalik malajskom kris nožu pogodila u desnu sljepočnicu i kako je umro, ubrzo nakon ovoga ustvrdio je:

„Ali sve ove stvari sam osetio – a ne video. Ništa me nije zanimalo. Čak mi se činilo kako ni moj sopstveni leš nema nikakve veze sa mnom. Nisam imao snagu volje, ali sam izgleda bio prisiljen da se krećem i odlebdem iz grada, sledeći iznova zaobilaznu putanju kojom sam došao. Kada sam dospao do mesta u planinskoj jaruzi na kome sam susreo hijenu, ponovo osetih šok nalik udaru struje; osećanje težine, volje i materije se vratilo. Postao sam svoje istinsko 'ja' i žurno sam upravio svoje korake u smeru kuće – ali prošlost nije izgubila jasnoću stvarnosti – i čak ni sad, ni za trenutak ne mogu da nateram sebe da o njoj razmišljam kao o snu.“⁴⁷⁶

Bedlo pripovijeda o svom čudnovatom iskustvu i umiranju. Međutim, očigledno je da onaj koji svjedoči pomenutim događajima nije mrtav. Baš kao u „Mecengerštajnu“ i u ovoj priči minuli događaj se predstavlja kao sadašnji ovaploćujući dodirnu tačku između života i umjetnosti. Nakon neadekvatne medicinske njege Bedlo umire, a čitalac otkriva, u tipičnom poovskom maniru, da ako se njegovo ime pročita unatrag dobijamo Oldeb, ime Templtonovog prijatelja koji je stradao u Indiji, a na koga Bedlo izuzetno podsjeća. Pripovjedač na samom kraju priče zaključuje da je „zaista tačno da je stvarnost čudnija od mašte“.⁴⁷⁷

U „Ovalnom portretu“, priči prvobitno nazvanoj „Život u smrti“, od krucijalnog je značaja razlika između živog i životnog s jedne, i onoga što je nalik životu s druge strane. Pripovjedač, kao mnogi Poovi junaci, sklon je čitanju i uživanju u slikama, biva očaran portretom djevojke urađenom u stilu vinjete, zahvaljujući nadasve „potpunom živom izrazu koji [ga] je na početku trgao, a na kraju zbunio, savladao i zaprepastio.“⁴⁷⁸ Pasionirani slikar se ženi lijepom djevojkom, iako je zapravo već imao svoju nevjestu u umjetnosti. Slika koju je tako pomno i s puno strasti slikao nije bila umjetnička kreacija već mnogo više od toga, njegovo remek djelo koje je odnijelo pobjedu nad mladim životom. Kako se izrada portreta približavala kraju tako je čilio život slikareve žene. Vrhunac priče dešava se onda kada je djelo konačno gotovo i kada

⁴⁷⁶ „Priča o iskrzanim planinama“, str. 619.

⁴⁷⁷ *Ibid*, str. 621.

⁴⁷⁸ Edgar Alan Po, „Ovalni portret“, (prev. Sveta Bulatović) u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 436.

slikar uzvikuje „’Ovo je zaista *Život sam!*’“ a kada se okrenuo ne bi li pogledao svoju voljenu shvata da: „*Ona beše mrtva.*“⁴⁷⁹

„Predeo Arnhem“ predstavlja tipičan spoj forme eseja i priče, odnosno otjelotvorenje Poovog stava da uzgajanje vrta predstavlja jedan od načina kako se može izraziti pjesnički osjećaj. U pomenutoj priči glavni protagonist je na prvi pogled atipičan poovski junak. Ali, Elison je umjetnik koji smatra da kreacija novih oblika ljepote predstavlja najpotpunije i jedino istinsko zadovoljenje pjesničkog osjećaja. To osjećanje može se izraziti u poeziji, muzici, vajarstvu i slikarstvu. Elison je mišljenja da je bezrazložno zanemarena najbogatija i najprirodnija oblast.

„Nigde se kao pesnik ne pominje umetnik koji predeo pretvara u vrt; mome prijatelju se, međutim, činilo da pretvaranje predela u vrt pruža pravoj Muzi najveličanstvenije mogućnosti. Tu se zaista nalazi najblagodarnije polje za primenu mašte u beskrajnom ukrštanju oblika nove lepote; sastavni delovi koji treba da obrazuju novu celinu predstavljaju kudikamo najzahvalniju građu koju je zemlja mogla da pruži. U nebrojenim oblicima i bojama cveća i drveća video je najizrazitiju i najsnažniju težnju prirode ka telesnoj lepoti. A rukovođenjem i usredsređivanjem tih napora – ili, tačnije, njihovim prilagođavanjem očima koje će ih posmatrati na zemlji, uvideo je da će, primenom najpogodnijih sredstava i postupajući na najcelishodniji način, ostvariti ne samo svoju ličnu sudbinu pesnika nego i uzvišene ciljeve radi kojih je Božanstvo u čoveka i usadilo pesničko osećanje.“⁴⁸⁰

Ono što je započeto u „Predelu Arnhem“ Po je nastavio u „Landorovoj kolibi“ unapređujući ono što je Mej označio kao proces spiritulizovanja fizičkog posredstvom estetskog prikaza konkretnih detalja.⁴⁸¹ U „Vapitu“ Po se takođe bavi estetskim preobličavanjem stvarnosti s tim što ova priča zapravo predstavlja satiru „Vilinog ostrva“ o čemu svjedoči prepoznatljiva doza ironije i komičnog.

„Kažem da me, na nekoliko trenutaka, ta pojava nije ni iznenadila ni začudila. Za to vreme celu dušu mi je ispunjavala samo duboka simpatija. Zamišljao sam kako vapit tuguje, ali se isto tako i čudi što se sve u samom potoku i njegovoj okolini toliko očigledno iskvarilo, čak za svega nekoliko poslednjih godina, pod surovom rukom utilitarizma. Ali, jedva primetan pokret koji je životinja učinila glavom odjednom je raspršio sanjarije što su me bile obuzele i u meni izazvao pun osećaj

⁴⁷⁹ „Ovalni portret“, str. 437.

⁴⁸⁰ Edgar Alan Po, „Predeo Arnhem“ u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 448.

⁴⁸¹ *Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction*, p. 56

novine i pustolovine. Podigao sam se na koleno, tamo u čamcu, i dok sam bio u nedoumici da li da se zaustavim ili da pustim da doplutam bliže predmetu svog divljenja, čuo sam kako neko iz žbunja iznad moje glave brzo i obazrivo došaptava 'Pst!' 'Pst!' Trenutak kasnije iz šipražja se pomolio crnac i pažljivo razmakao žbunje, obazrivo gazeći. U jednoj ruci držao je mnogo soli, i pruživši je vapitu, približavao mu se, polako ali istrajno. Plemenita životinja, mada malo uznemirena, nije pokušala da pobjegne. Crnac se primicao; pružio mu je so i rekao mu nekoliko reči ohrabrenja ili pomirenja. Sada je vapit pognuo glavu i počeo da kopa nogom, a zatim polako legao i pustio da mi privežu povodac. Tako se završila moja priča o vapitu. Bila je to vrlo stara životinja vrlo pitomih navika, i pripadala je nekoj engleskoj porodici koja je živela u obližnjoj vili.⁴⁸²

Pojedine Poove priče predstavljaju kosmičke fantazije u kojima se spiritualizovano objektivizuje.⁴⁸³ Ovdje Po primjenjuje znatno konvencionalniju tehniku alegoričnog metoda i alegorijskog objektivizovanja apstraktnih ideja. U „Razgovoru Einosa i Harmione“ on prvi put prikazuje svijet imaginacije kao seting priče. Harmiona, koja je već deset godina dio onog drugog svijeta, uvodi Einosa u duhovni svijet Aidena i uvjerava ga da tu snovi ne postoje, nema razlike između zbilje i snoviđenja. U „Moći reči“ ponovo imamo razgovor između dva duha, starijeg Agatosa i Oinosa, koji je tek dobio krila besmrtnosti. Agatos objašnjava Oinosu, nestrpljivom da dosegne sva znanja i na takav način bude srećan, da se sreća ne ostvaruje u posjedovanju znanja već u samom procesu dobijanja i sticanja tog znanja jer „time što zauvek znamo, zauvek smo blagosloveni; ali znati sve jeste prokletstvo đavola.“⁴⁸⁴ Potom, stari duh objašnjava pridošlici prirodu imaginativne kreacije tvrdeći da je Bog u početku stvarao i da stvorenja koja „neprestano niču u život“ zapravo predstavljaju indirektan, a ne direktan ishod Božanske stvaralačke moći. Ovdje prepoznajemo Kolridžovu ideju o imaginativnoj kreaciji, odnosno da se Primarna imaginacija (kreacija) dešava jedino na početku, a sada jedino moguće stvaranje predstavlja kombinovanje.⁴⁸⁵ Primjećuje se i Poov stav koji će još više razviti u *Eureci*

„da svaki impuls dat vazduhu na kraju mora uticati na svaku pojedinačnu stvar koja postoji u univerzumu; a biće koje beskonačno razume – biće koje smo zamislili – moglo bi da uđe u trag najudaljenijim vibriranjima impulsa, da prati njihov uticaj navise i unapred na sve čestice materije –

⁴⁸² Edgar Alan Po, „Vapit“ (prev. Aleksandra Mančić) u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 587.

⁴⁸³ *Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction*, p. 58

⁴⁸⁴ Edgar Alan Po, „Razgovor Monosa i Une“ (prev. Sveta Bulatović) u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 769.

⁴⁸⁵ *Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction*, p. 59

naviše i unapred kroz sve modifikacije starih oblika ili, drugim rečima, kroz stvaranje novog – sve dok ne otkrije da njihov odraz, koji se konačno više ne utiskuje ni u šta, potiče iz prestolja Božije glave.⁴⁸⁶

Po će ostati zapamćen i po transformaciji ironično distanciranog i analitičkog pripovjedača u prvom licu poput tipičnog pripovjedača eseja objavljivanih u časopisu *Spectator* ili pak u pričama Vošingtona Irvinga. Tipičan poovski pripovjedač predstavlja otjelotvorenje psihološke opsesije, a ta opsesija postaje tematski centar priče predočavajući tijesno estetsko jedinstvo. Kako Mej ističe, priča sjedinjena oko jedinstvenog utiska da bi stvorila jedinstveni efekat je zaista umjetnički ekvivalent psihološkoj opsesiji. Jedinstveni efekat u poovskom smislu ne podrazumijeva senzacionalni efekat već ono što Aristotel podrazumijeva pod terminom *dianoia*, trenutak kada se *mythos*, odnosno priča preobražava u temu ili sveukupni obrazac.⁴⁸⁷ Preobražaj pripovjedača u prvom licu koji je distanciran u pripovjedača u prvom licu koji je opsjednut i uključen u predmet sopstvene rasprave primjećuje se već u pričama esejima „Prevremeni ukop“ i „Đavo perverzности“. Ove priče predstavljaju na najbolji način prelazak od ironičnog, urbanog pripovjedača osamnaestog vijeka do opsjednutog pripovjedača protagoniste koji je Poova kreacija.⁴⁸⁸ U „Prevremenom ukopu“ kao i u „Bunaru i klatnu“, ali i mnogim drugim Poovim pričama, kao dominantan motiv javlja se prelazak iz jednog stanja u drugo i neizostavno gubljenje pamćenja, nemogućnost protagoniste da se sjeti bilo čega iz prvobitnog stanja. Često se dešava da Poove likove karakteriše osjećaj nepripadnosti, odnosno da nemaju orijentaciju u vremenu i prostoru, da ne znaju da li su budni ili sanjaju, jesu li živi ili mrtvi jer na kraju krajeva „istina [je] zaista čudnija od fikcije“, odnosno “granice koje odvajaju Život od Smrti [su] u najboljem slučaju maglovite i nejasne. Ko će reći gde se završava jedno, i gde počinje drugo?”⁴⁸⁹

⁴⁸⁶ Edgar Alan Po, „Moć reči“ (prev. Aleksandra Mančić) u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 771.

⁴⁸⁷ *Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction*, p. 69

⁴⁸⁸ *Ibid*, pp 69 – 70.

⁴⁸⁹ Edgar Alan Po, „Prevremeni ukop“ (prev. Milan Miletić) u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 636.

3. Gotska tradicija i Edgar Alan Po

Nil Kornvel (Neill Cornwell)⁴⁹⁰ ističe da termin „gotški“ kao etnički i kulturološki koncept potiče iz Evrope. Naseobine Gota nicali su od istoka prema jugu i zapadu dok kulturološko obnavljanje i preporod termina u književnim okvirima išao je u drugom smjeru, od zapada prema istoku. Doduše, činjenice pokazuju, a o tome detaljno govori i Robin Sauerbi (Robin Sowerby) u svom eseju „Goti u istoriji i predgotška gotika“,⁴⁹¹ termin gotika koristi se da bi se opisao književni fenomen koji je cvjetao krajem XVIII vijeka i koji je imao vrlo malo, ili nimalo, veze sa nazivom ljudi iz kojeg je izveden. Dugo vremena riječ „gotški“ korišćena je kao suprotnost za „rimski“. Goti nijesu imali pisane književne dokumente, nije bilo zapisa o pričama i legendama koje su usmeno prenosili s koljena na koljeno pa nas ne čudi što su najčešće doživljavani kao rušitelji tekovina slavne rimske kulture. Čak je i Aleksandar Poup u svom prepoznatljivom ironičnom i zajedljivom maniru zapisao u *Duncijadi* „Gotska biblioteka!“ Međutim, „korišćena u derogativnom smislu za umjetnost, arhitekturu i književnost koje nijesu uspjele da se prilagode standardima neoklasičnog ukusa, 'gotika' je označavala nedostatak razuma, morala i ljepote feudalnih vjerovanja, običaja i djela.“⁴⁹² Opčinjenost prošlošću, viteštvom, ratovima i nasiljem, aristokratama, magičnim i natprirodnim bićima koja se javlja u XVIII vijeku povezuje se sa značajnim promjenama koje su se kretale od feudalnih do komercijalnih praksi, kaže Fred Botting, naglašavajući da su i ideje o prirodi, umjetnosti i subjektivnosti takođe bile ponovo procjenjivane odakle proizilazi da gotika podjednako obuhvata brige i strahove nastale iz svakodnevnih kriza i previranja kao i užase prošlosti. U ovom periodu javljaju se brojna „izmišljena“ djela iz prošlosti, poput *Ocijana* (*Ossian*, 1760) Džejmsa Mekfirsona (James Macpherson), koja su poslužila na svojevrsan način novom pristupu gotici. Gotika „funkcioniše kao ogledalo običaja i vrijednosti osamnaestog vijeka: obnova prošlosti poput obrnutog odraza sadašnjosti u ogledalu, njena tama daje razumu

⁴⁹⁰Neill Cornwell, “European Gothic” in David Punter (ed), *A Companion to the Gothic*, Oxford, Victoria, Blackwell Publishing Ltd, 2008, p. 27

⁴⁹¹Robin Sowerby, “The Goths in History and Pre-Gothic Gothic” in *Ibid*, pp. 15 – 26.

⁴⁹² “Used derogatively about art, architecture and writing that failed to conform to the standards of neoclassical taste, 'Gothic' signified the lack of reason, morality and beauty of feudal beliefs, customs and works“, Fred Botting, “In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture“ in *Ibid*, p. 3

i vrlini sadašnjice svjetliju refleksiju.⁴⁹³ Edmund Berk (Edmund Burke) gotsko nasljeđe „varvarske“ Francuske, posebno francuske revolucije, kontrastira uređenoj i civilizovanoj Engleskoj u djelu *Refleksije na francusku revoluciju* (*Reflections on the Revolution in France*). T. Dž. Matijas (T. J. Matthias) na sličan način vidi vezu između popularne književnosti i revolucionarne politike tvrdeći da gotika gotskog romana nije zadržala glamur i nacionalne vrijednosti Gota jer se u književnosti ohrabruju razuzdano, samovoljno i nemoralno ponašanje.

Očigledna je ambivalentnost termina gotika koji je u značajnoj mjeri označio XVIII vijek. U ovom periodu percepcija umjetnosti i prirode dobija „novo ruho“. U poređenju sa klasičnim estetičkim viđenjima arhitekture koji su podrazumijevali ljepotu, skladnost, preciznost, urednost, jednostavnost i proporciju, gotska arhitektura je smatrana suštom suprotnošću. Stoga ne iznenađuje činjenica da su mnogi, poput Džona Ivlina (John Evelyn) u *Prikazima arhitekata i arhitekture* (*Accounts of Architects and Architecture*, 1697) opisali Gote i Vandale isključivo kao plemena koja su uništila divne grčke i rimske građevine. I ljepota prirode je posmatrana sa aspekta neoklasicizma koji je podrazumijevao uredan i harmoničan izgled tako da je bilo kakva asimetrija i disproporcija pejzaža odveć smatrana neoprostivim zastranjivanjem.

U klasičnoj gotskoj priči često su prikazivani razni poremećaji i nesređeni odnosi u određenoj dinastiji, vremenski i prostorno daleki, radnja se obično dešava u zamkovima i feudalnim dobrima, gotovo uvijek je u pitanju uzurpiranje trona, nasljeđa, pozicije, vrlo često žrtve su žene, a sve se obično dešava u natprirodnom ambijentu. Ovakva priča podrazumijeva, mada ne uvijek, izbavljenje junakinje, otkrivanje zločinca, a natprirodno u priči se obično objašnjava ili potvrđuje.⁴⁹⁴

U Francuskoj Žak Kazot (Jacque Cazotte) je 1772. objavio kraći roman *Zaljubljeni đavo* (*Le Diable amoureux*) koji se po Cvetanu Todorovu može smatrati glavnim začetnikom prozne tradicije fantastičnog. Tu je i markiz de Sad (Marquis de Sade) sa djelima u kojima nerijetko dočarava ekstremna sadistička mučenja u gotskim zamkovima i opatijama uz vrlo često eksploatisanje dvojstva dobra i zla, poroka i vrline. U Njemačkoj posebno se ističe balada *Lenora* (*Lenore*) Gotfrida Burgera (Gottfried

⁴⁹³ “functions as the mirror of eighteenth-century mores and values: a reconstruction of the past as the inverted, mirror image of the present, its darkness allows the reason and virtue of the present a brighter reflection“, “In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture“, p. 5

⁴⁹⁴ “European Gothic“, p. 29

Bürger) u kojoj je obrađen lik sablasne nevjeste, arhetipske figure koju će nakon njega koristiti mnogi pisci. Sličan lik „prikaze“ javlja se i u Šilerovoj priči *Spiritualist (The Ghost-Seer, 1789)*. Zanimljivo je napomenuti da se u njemačkoj književnosti razvio poseban žanr popularne književnosti, takozvani Trivialromane koji je imao priličnog uticaja na englesku gotsku književnost. Između 1787. i 1798. objavljeno je nekoliko romana pod jedinstvenim nazivom *Prohujali dani (Sagen der Vorzeit)*. Radnja romana smještena je u srednji vijek, opisuju se demoni, okultni obredi, zlokobni uticaji, zastrašujuće građevine. Romani su objavljeni pod pseudonimom Veit Weber, u pitanju je izvjesni Lenard Vahter (Lenard Wächter). Ipak, najznačajnija figura njemačke i evropske romantičarske proze je E. T. A. Hofman koji je već mnogo puta u književnosti korišćen lik manijakalnog monaha razvio u svom čuvenom gotskom romanu *Đavolji eliksiri (The Devil's Elixirs)* u kojem dočarava ispaštanje grijeha degenerisane loze, krizu identiteta i strahotna mentalna iskustva, temu dvojstva.

Na području Rusije prvu gotsku priču napisao je Nikolaj Karamzin (Nikolai Karamzin). U pitanju je „Ostrvo Bornholm“ (“The Island of Bornholm, 1794). Nikolaj Gnedič (Nikolai Gnedich), autor romana *Don Korado de Gera ili osvetnički duh i varvarstvo Španaca (Don Corrado de Guerra, or the Vengeance and the Barbarity of the Spaniards, 1803)*, bio je fasciniran Šekspirovim djelima, ali i djelima pjesnika engleske grobljanske poezije i Šilerovim tragedijama. Čini se zanimljivim činjenica da je roman *Stari engleski baron (The old English Baron)* Klare Riv preveden na ruski 1792, a već početkom narednog stoljeća na ruskom tržištu pojavila su se prevedena djela En Redklif, mada je bilo situacija da su djela drugih autora greškom njoj pripisivana. Aleksandar Bestužev (Aleksander Bestuzhev), poznatiji kao Marlinski, objavio je brojne gotske priče poput „Strahotnog proricanja“ (“The Terrible Fortune – Telling“). „Ruski Hofman“, odnosno Vladimir Odojevski (Vladimir Odoevsky) u svojim pričama koristio je opise okultizma, alhemije, natprirodnog, s posebnim darom eksperimentisao sa proto-naučnom fantastikom i anti-utopijom. Sa ovim književnim žanrom ekperimentisali su na sebi svojstven način i neki od najznačajnijih ruskih pisaca svih vremena poput Dostojevskog, Turgenjeva, Čehova, Gogolja i Ljermontova.⁴⁹⁵

Na tlu Engleske gotsku književnu tradiciju započeli su Volpol, Metju Gregori Luis (Matthew Gregory Lewis), Vilijam Godvin (William Godwin) i En Redklif.

⁴⁹⁵ “European Gothic“, pp 30 – 35.

Volpolov *Zamak Otranto* (1764) predstavlja prvu gotsku priču koja je uvela određene postulate koji će uskoro predstavljati glavne osobenosti ovog žanra. U *Zamku Otranto* imamo svrgnutog nasljednika plemenitog roda, intrige s primjesom natprirodnog, feudalni historijski i arhitekturni seting. Redklifova i Luis su značajno izmijenili gotsku književnost, mada na različite načine, pa se shodno tome može govoriti o ženskoj i muškoj književnoj gotici. Robert Majls ističe da dok je Redklifova težila pjesničkom realizmu, Luis se uzdizao u pastišu i ironiji, tamo „gdje je Redklifova objašnjavala natprirodno kao proizvod prirodnih uzroka, Luis je to ostavljao kao problem“, odnosno „gotika kod Redklifove je gotika vrhunske strave, a kod Luisa užasa, tjelesnog posmatranog sa 'strastvenom minucioznošću'.“⁴⁹⁶ Kritičari obično pod terminom ženska gotika podrazumijevaju žanr nastao krajem XVIII vijeka u okviru kojeg su žene pisale za žene, a u takvim djelima obično glavna heroína je siročić koje traga za figurom majke, obično je progoni patrijarhalan lik otjelotvoren u ocu, feudalcu, aristokrati. Majls ističe da se ovo može smatrati radnjom ženske gotike, ali i radnjom djela „proto-Redklifove“. Za razliku od ženske gotike, muška gotika se najčešće definiše u edipovskim terminima i podrazumijeva sukob sina sa određenim autoritetom. Djela muške gotike najčešće su pisali pripadnici visoke klase u Engleskoj, počev od Volpola i Luisa.⁴⁹⁷ Spisateljice rane ženske gotike uglavnom su bile zainteresovane za prava svoje klase i pola, dok su pisci rane muške gotike bili ponajviše zainteresovani za pitanje identiteta.

Gotska književnost u Škotskoj obično se vezuje za romanse Voltera Skota, dakle za početak XIX vijeka mada, kako Ijan Dankan (Ian Duncan) ukazuje, bilo je i prije Skota djela koja predstavljaju svojevrstan doprinos razvoju žanra poput Smoletovih *Avantura Ferdinanda, grofa Fedam* (*Adventures of Ferdinand, Count Fathom*, 1753). Tematski srž škotske gotike podrazumijeva povezivanje nacionalnog s jedne i tajanstvenog i natprirodnog s druge strane. Škotska gotika zapravo predstavlja parodiju ili kritiku pokušaja obnavljanja romanse što je posebno označilo kraj doba

⁴⁹⁶ “where Radcliffe explained the supernatural as the product of natural causes, Lewis left it as a problem [...] Radcliffe’s is a Gothic of Sublime terror; Lewis’s of horror, of physicality observed with libidinous minuteness“, Robert Miles, “Ann Radcliffe and Mathew Lewis“ in *A Companion to the Gothic*, p. 41

⁴⁹⁷ Majls navodi čitav niz pisaca muške gotike (Horas Volpol, Vilijam Bekford, Metju Luis, Bram Stoker, Oskar Vajld, Lord Bajron) čija potvrđena ili pretpostavljena homoseksualnost je skrivana kao tajna mada su obično bili zaštićeni svojim visokim socijalnim položajem i privilegijama.

Prosvjetiteljstva.⁴⁹⁸ Robert Berns sa svojom pričom „Škotska kapa“ („Tam O’Shanter: A Tale“, 1791) uspješno je postavio obrazac za priču sa natprirodnim elementima, ali i elementima folklora koji će kasnije pratiti i obrađivati Skot i mnogi drugi škotski pisci. Ovo bi se moglo smatrati vrhuncem škotske književne gotike, a drugačijom od one koju je svijetu predstavio Džejms Mekfirson šezdesetih godina XVIII vijeka u pjesmama *Ocijana* i elegičnim zapisima o svijetu u kome se javljaju prikaze i duhovi, a koji neumitno nestaje. Dankan smatra da istorija gotike u škotskoj književnosti u pravom smislu riječi počinje sa Henrijem Mekenzijem (Henry Mackenzie) koji je čitao rad o njemačkoj drami pred Kraljevskim udruženjem Edinburga i time započeo prvi talas njemačkog gotskog uticaja na škotsku književnu scenu. Drugi talas će doći sa reakcionarnom estetikom časopisa *Blackwood*. Volter Skot je u djelu *Ajvanho* (*Ivanho*, 1820) stvorio gotski ambijent – manastiri, zamkovi, tu su i crkveni velikodostojnici, aristokrate, djevojke čija je egzistencija ugrožena. U *Ajvanhou* Skot podsjeća na takozvanu „lojalističku gotiku“ XVIII vijeka koju je započela Klara Riv, a koja u fokus pažnje smješta engleski nacionalni idiom. Naravno, ističe Dankan, nastaju i romani koji se mogu pripisati i „kulturološkoj gotici“ koja obuhvata mračno jednačenje seksualne i dvorske politike u okvirima „tjudorske gotike“ kao u romanu *Kenilvort* (*Kenilworth*, 1821), ili pak „orijentalne gotike“ koja se ogleda u arabeskama poput onih u *Talisanu* (*The Talisman*, 1825).

Džejms Hog (James Hogg), poznatiji kao „pastir Etrik“, ponovo je otkrio škotsku gotiku. U pitanju je pisac svjestan bogatstva škotske usmene književne tradicije, a kao kuriozitet može se pomenuti činjenica da se za njegovog djedu po majčinoj liniji „tvrdilo“ da je poslednji čovjek koji je pričao sa vilama. Priče je mahom objavljivao u *Blackwood’s Magazine* i *Frazer’s Magazine* i u njima nerijetko se obrađuju elementi natprirodnog „da bi se potvrdila moć tradicionalne ruralne kulture.“⁴⁹⁹ Inače, u časopisu *Blackwood* stvoren je novi „oblik“ gotske književnosti koji je, kako kritičari primjećuju, na uspješan način okončao povezanost sa kulturološkim nacionalizmom. U pitanju je „materijalistička, moderna priča užasa s namjerom da pobudi, u sablasnim, kliničkim detaljima, ekstremna stanja fizičke i psihološke senzacije“⁵⁰⁰ u kojoj vrlo često

⁴⁹⁸ Ian Duncan, „Walter Scott, James Hogg and Scottish Gothic“ in *A Companion to the Gothic*, p. 71

⁴⁹⁹ „to affirm the potency of traditional rural culture“, „Walter Scott, James Hogg and Scottish Gothic“, p. 76

⁵⁰⁰ „the materialist, modernist tale of horror, devoted to evoking, in lurid clinical detail, extreme states of physical and psychological sensation“, *Ibid*, p. 79

protagonisti gube svoj put u mračnim i jezivim zdanjima, bivaju prevremeno, odnosno živi ukopani, ogluve od nepodnošljivih zvukova. Ovakve priče osim Hoga pisali su, sada već uveliko zaboravljeni, pisci poput Viliijama Madforda (William Mudford) i Semjuela Vorena (Samuel Warren). Ono što je nama ovdje zanimljivo jeste činjenica da se upravo ovakve priče objavljivane u časopisu *Blackwood* izvršile ogroman uticaj na ranu generaciju pisaca Engleske i Amerike koji će u svojim djelima i te kako transformisati mogućnosti književne gotike, posebno krajem prve polovine XIX vijeka. Naravno, u pitanju je plejada velikih imena poput sestara Bronte, Hotorna, Poa, Bulvera.

Na području Irske prije pojave Brama Stokera, autora *Drakule*, veliki uticaj na razvoj gotske književnosti izvršila su dva hugenotska protestantska pisca francuskih korijena – Čarls Robert Mačurin (Charles Robert Maturin) i Džozef Šeridan Lefani (Joseph Sheridan LeFanu). Viktor Sejdž (Victor Sage) je mišljenja da se Mačurinova gotika razvila iz gotike Redklifove i Luisa s kraja XVIII vijeka. Posebnu pažnju javnosti skrenuo je djelom *Skitalica Melmot* (*Melmoth the Wonderer*). Njegova djela često odaju efekat „slomljenog ogledala“.⁵⁰¹ Mačurina interesuje „alegorija, strukturalno ponavljanje, varijacija, promjene u razvoju radnje i zapleti romanse koji se tiču prerusavanja i otkrivanja više nego asimilacija tačke gledišta u veliki opseg istorijskog teksta.“⁵⁰² Lefani je autor brojnih gotskih priča, najpoznatije su objavljene pod zajedničkim nazivom *Perselovi spisi* (*The Purcell Papers*, 1838 – 1840). U nekim od njegovih najboljih priča javlja se motiv faustovske nagodbe. Sejdž ističe da „kod Lefanija pogodba kombinuje Fausta i Judu, žrtva obično, pošto je prokockala imanje i ostala bez socijalnog položaja, prodaje dušu, ne zbog dužeg života, što je slučaj kod Mačurina, već zbog novca.“⁵⁰³ U Lefanijevim pričama sa dominantnim motivom faustovske nagodbe, pojavljuju se duhovi čija fizička realnost je dočarana na zastrašujući način, toliko različit od konvencionalnih duhova kao transparentnih utvara. U Lefanijevim gotskim pričama vrlo često se opisuju

⁵⁰¹ Victor Sage, “Irish Gothic – C. R. Maturin and J. S. LeFanu“ in *A Companion to the Gothic*, p. 85

⁵⁰² “allegory, structural repetition, variation, refraction and romance plots of disguise and revelation rather than the assimilation of point of view to a grand sweep of historical narrative“, *Ibid*, p. 85

⁵⁰³ “In LeFanu the bargain combines Faust and Judas; invariably the victim (having usually gambled his estate away) sells his soul, not for longer life, as in Maturin, but for money“, *Ibid*, p. 88

„osiromašene porodice, porijeklo, imanja, njihovi članovi koji su bankrotirali dovedeni su do samoubistva – što je često racionalno objašnjenje (pisano, dokazno) faustovske nagodbe ponuđene kao alternativa 'praznovjernom' (oralnom, demonskom) prikazu – prošlost (često sedamnaesti vijek) nemilosrdno i grubo prisvaja sadašnjost, kulturološka i psihološka 'drugost' smještena duboko unutar bića – ovo su obrasci sablasnog u Lefanijevoj kratkoj prozi.“⁵⁰⁴

Gotska književnost je našla plodno tle i u Americi. Iako se pojavio značajan broj pisaca koji se okušao u ovom žanru, bilo je i onih koji su mu se odupirali, na prvom mjestu zbog izrazite racionalističke perspektive nastale pod uticajem Lokove filozofije, ali i misli škotskih filozofa zdravog razuma poput Lorda Kejmisa, Hju Blera, Tomasa Rida i Dugalda Stjuarta, koji su u pričama o natprirodnom i onostranom vidjeli ništa drugo do suprotstavljanje razumu i decentnosti. Vošington Irving je satirično eksploatisao elemente gotike u svojim pričama, a Edgar Alan Po i Nataniel Hotorn, svako na sebi svojstven način, bavili su se gotikom. Alan Lojd–Smit (Allan Lloyd – Smith) ističe da se mogu izdvojiti četiri osobenosti koje su od suštinskog značaja za američku varijantu književne gotike. To bi po njemu bile granica, puritansko nasljeđe, rasa i politička utopija u zemlji koja je bez feudalne prošlosti i zaostavština drevnih vremena uobičajenih za evropsku gotiku, prije svega zamkova, manastira, ali i obilja legendi i bajki.⁵⁰⁵ Priče o vješanju salemskih „vještica“ iz XVII vijeka za Hotorna su predstavljale neiscrpno vrelo inspiracije za mnoga djela, ali istovremeno i ogroman teret na duši zbog činjenice da je jedan od njegovih predaka učestvovao u tim strašnim progonima i suđenjima. Breme puritanskog nasljeđa i gotske elemente, sa primjesom komike, Hotorn uspješno eksploatiše u *Kući sa sedam zabata* (*The House of the Seven Gables*), a vrhunac njegove gotike ostvaren je u *Mermernom faunu* (*The Marble Faun*). Lojd–Smit ističe da su upravo ove četiri karakteristike oblikovale američku imaginaciju u okvirima manihejskog dvojstva dobra i zla. Edgar Alan Po je u svojim gotskim pričama uglavnom koristio kvazi-evropski seting i „stilizovane gotske elemente poput drevne kuće Ušera, neshvatljive arhitekture (engleske) škole u 'Vilijamu Vilsonu' i

⁵⁰⁴ “Exhausted families, lineages, estates, their bankrupt members driven to suicide – which is frequently the 'rational' (written, evidentiary) explanation of the Faustian bargain offered as an alternative to the 'superstitious' (oral, demonic) account – the past (often seventeenth century) mercilessly and violently encroaching on the present, the cultural and psychological 'other' located deep within the self – these are the patterns of revenancy in LeFanu's shorter fiction“, “Irish Gothic: C. R. Maturin and J. S. LeFanu“, p. 90

⁵⁰⁵ Allan Lloyd – Smith, “Nineteenth-Century American Gothic“ in *A Companion to the Gothic*, p. 109

baronske gotske kule u 'Ligeji', ali ih je odvojio od socijalnog i istorijskog značaja tako da su oni postali simbolistički motivi, tehnika kojoj će se kasnije diviti Bodler i ostali simbolisti.⁵⁰⁶ U Poovim pričama gotskog manira prepoznaje se „spiralno intenziviranje“ narativne tehnike, uobičajeno za priče objavljivane u časopisu *Blackwood*, a sa čime je Po bio dobro upoznat, potom, pripovjedačka situacija u prvom licu, hipersenzitivni narator zbrkanog uma, scene strave i jeze. On uvodi natprirodne elemente u mnoge priče da bi ih kasnije „objasnio“, najčešće pripovjedačevim ludilom. Tu je i duh „perverzije“ kojim se bavi u „Đavolu perverznosti“, „Izdajničkom srcu“, „Crnoj mački“ i „Padu kuće Ušera“. „Čovek gomile“ se može smatrati nagovještajem urbane gotske priče⁵⁰⁷ u kojoj nema zapleta, a i radnja je vrlo oskudna. Urbani pejzaž bi po Lojd–Smitu mogao poslužiti kao varijanta neshvatljivog evropskog gotskog zamka. Treba primijetiti i činjenicu da je Po u značajnom broju slučajeva gotskih priča davao elemente burleske poput „Kako napisati članak u stilu *Blekvuda*“.

U svojoj čuvenoj studiji *Uvod u fantastičnu književnost* Cvetan Todorov⁵⁰⁸ bavi se problemima fantastičnog, čudnog i čudesnog u književnim djelima. Objasnjavajući fantastično⁵⁰⁹ on kaže da ono zahtijeva tri uslova:

„tekst treba da primora čitaoca da svet književnih likova smatra za svet živih ljudi i bude neodlučan između prirodnog i natprirodnog objašnjenja događaja o kojima se govori. Zatim, tu neodlučnost isto tako može osećati neki od likova; na taj način je uloga čitaoca, da tako kažemo, poverena jednom liku, a u isto vreme neodlučnost je predstavljena, ona postaje jedna od tema dela; u slučaju naivnog čitanja, stvarni čitalac poistovećuje se sa likom. Najzad, važno je da čitalac zauzme određeni stav prema tekstu: on će jednako odbaciti alegorijsko tumačenje, kao i 'pesničko'. Ova tri zahteva nisu jednake vrednosti. Prvi i treći uistinu sačinjavaju žanr, drugi i ne mora da bude zadovoljen. Ipak, najveći broj primera ispunjava sva tri uslova.“⁵¹⁰

⁵⁰⁶ “the stylised Gothic items, such as the ancient house of Usher, the incomprehensible architecture of the (English) school in 'William Wilson' and the baronial Gothic tower room of 'Ligeia', but divorced them from social or historical resonance so that they became symbolist motifs, a technique that was to be later admired by Baudlaire and other French symbolists“, “Nineteenth-Century American Gothic“, p. 114

⁵⁰⁷ *Ibid*, p. 115

⁵⁰⁸ Cvetan Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, Beograd, Pečat, 1987.

⁵⁰⁹ Za H. F. Lavkrafta (H. F. Lovecraft) određenje fantastičnog se ne ostvaruje u samom književnom djelu već u čitačevom iskustvu. Po ovom autoru to iskustvo mora biti strah. Za Lavkrafta priča je fantastična kada čitalac osjeća stravu i užas, prisustvo neobičnih svjetova i sila. O fantastičnoj priči možemo prosuđivati jedino na osnovu stepena emocionalne napetosti koju ona podstiče. *Ibid*, str. 39.

⁵¹⁰ *Ibid*, str. 37.

Dakle, prvi uslov se po Todorovu vezuje za verbalni vid teksta, odnosno „viđenje“ jer je fantastično slučaj kategorije „dvosmislenog viđenja“, drugi uslov se vezuje za sintaksički, a potom i semantički vid, a treći uslov prevazilazi bilo kakvu diferencijaciju na vidove jer je u pitanju više načina i nivoa čitanja. Međutim,

„ako čitalac prihvati da zakoni stvarnosti ostaju netaknuti i da pružaju objašnjenje opisanih pojava, kažemo da delo pripada jednom drugom žanru – čudnom. Ako, naprotiv, odluči da se moraju prihvatiti novi zakoni prirode kojima bi ta pojava mogla biti objašnjena, ulazimo u žanr čudesnog.“⁵¹¹

Todorov je mišljenja da unutar gotskog romana postoje dvije struje. – struja objašnjenog natprirodnog, odnosno čudnog, što je slučaj sa romanima Klare Riv i En Redklif i struja u kojoj se prihvata natprirodno, struja čudesnog koja je evidentna u djelima Volpola, Luisa i Mačurina. On takođe naglašava da fantastično ne mora postojati samo u jednom dijelu teksta jer ima djela koja su dvosmislena. U „Padu kuće Ušera“ Cvetan Todorov prepoznaje sliku čudnog blisku fantastičnom. Zapravo, on ovdje uočava dva izvora čudnog – prvi čine slučajne podudarnosti, a drugi se vezuje ne za fantastično već za „iskustvo granica“ i zaključuje:

„Tako je fantastično najposle isključeno iz *Kuće Ušera*. Uopšte uzev, u Poovom delu ne nalazimo fantastične priče u strogom smislu, izuzev *Uspomena g. Bedloa* i *Crne mačke*. Gotovo sve njegove novele pripadaju čudnom, a samo neke čudesnom. Međutim, i po temama i po tehnikama kojima se služio, Po ostaje veoma blizak piscima fantastike.“⁵¹²

⁵¹¹ *Uvod u fantastičnu književnost*, str. 46.

⁵¹² *Ibid*, str. 53.

4. Po, klasična i metafizička detektivska priča

Poove priče raciosinacije, odnosno detektivske priče, za koje je, svjestan svoje uloge u stvaranju ovog žanra, prokomentarisao da veliki dio svoje popularnosti duguju činjenici da su stvorene u „novom ključu“, svoje pretke imaju u književnim eksperimentima poput „Duguljastog sanduka“ i „Ti si taj“. Obje priče objavljene su tri godine nakon „Ubistva u ulici Morg“, prve priče iz Dipenove serije. Sa ovoga aspekta posmatrano, u pitanju su „eksperimentalne“ priče koje se od prave detektivske priče razlikuju na više načina. Čarls Mej ističe da i u jednoj i drugoj priči „misteriju“ razrešava osoba koja kazuje priču što znači da nema pripovjedača posrednika koji ima suštinsko uporište u pričama sa Dipenom i „Zlatnoj bubi“. „Poova tehnika korišćenja pripovjedača nalik Votsonu čitaoca stavlja u krucijalnu hermeneutičku situaciju između pripovjedača i protagoniste u kojoj on zna manje od drugog, ali više od prethodnog.“⁵¹³ U ovim djelima Po nam ne prezentuje „hermeneutičku zagonetku“, što je ključna konstanta Dipenovih priča. U priči „Ti si taj“ čitalac tek na kraju saznaje razrešenje zagonetke, dok u „Duguljastom sanduku“ pripovjedač shvata da se njegove sumnje nisu obistinile i da je pogriješio. Pripovjedač „Duguljastog sanduka“ nije ekspert u analitičkim analizama poput Dipena. Traganje za istinom njega zanima isključivo da bi zadovoljio sopstvenu radoznalost. U „Ti si taj“ čitalac shvata koja je misterija u pitanju tek na koncu priče. Struktura zapleta nije izgrađena na objašnjavanju nekog skrivenog obrasca, kako je to primjetno u Dipenovim pričama, već na ironičnom obrascu.⁵¹⁴ Ovdje je od izuzetnog značaja igra riječi, pogotovo sa imenima protagonista, tako da se od samog početka čitalac navodi da pomisli da je g. Dobrić (Goodfellow, prev. S. Simović) zaista dobar momak (good fellow), a da se g. Punikesić (Pennifeather, prev. S. Simović) zbog novca riješio rođaka. Poov sledeći eksperiment sa pričom raciosinacije jeste „Zlatna buba“, Poova najpopularnija priča. U „Zlatnoj bubi“ nema detektiva ni zločina. Sve se vrti oko pogrešnog tumačenja i nerazumijevanja, tako da se kao dominantan javlja motiv dvosmislenosti i loše komunikacije. U priči, kako je to inače karakteristično

⁵¹³ “Poe’s technique of employing a Watson-like narrator and the protagonist in which he knows less than the latter but more than the former“, *Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction*, p. 83

⁵¹⁴ *Ibid*, p. 84

za Poa, nema temporalne realnosti, već samo prostorni obrazac.⁵¹⁵ Elementi 'drugosti' utkani su kroz sujevjerje crnca Jupitera i ludilo „velikog“ (franc. *le grande*) g. Legrand. Za ovu priču Po je dobio prvu nagradu koju je dodjeljivao filadelfijski list *Dollar Newspaper*.

Sa Poovim najčuvenijim detektivskim pričama („Ubistva u ulici Morg“, „Misterija Mari Rože“ i „Ukradeno pismo“) misterija ulazi na velika vrata književnosti. On uvodi lik amaterskog detektiva koji rešava zločine iz svoje udobne naslonjače baš kao što će to činiti mnogi poslije njega – od Dojlovog Šerloka Holmsa do Herkula Poaroa Agate Kristi. Pomenute tri priče povezuje „heroj – bog“ Dipen, kako ga je nazvao Edvard H. Dejvidson, čovjek izuzetnih analitičkih sposobnosti čiji je metod „zapravo groteska bilo kakvog racionalnog sistema“, i koji je čitao um kriminalca tako što je „redukovao sva njegova naprezanja do fundamentalne, prvobitne jednostavnosti, njegovog suštinskog 'računa vjerovatnoće'“. ⁵¹⁶ Po je bio mišljenja da teorija slučaja, odnosno račun vjerovatnoće, kako je matematičari nazivaju, ima izuzetnu specifičnost, da je njena opšta istina u direktnoj proporciji sa njenom osobitom zabludom. Ovakav stav Po je iznio 1845. godine u „Poglavlju predloga“. Dejvidson je u pričama raciosinacije poovskog manira prepoznao sličnost sa pjesmom jer „svaka se na sebi svojstven način kreće od raznolikosti i konfuzije do primarne 'jednostavnosti'“. ⁵¹⁷

„Ubistva u ulici Morg“ (1841), Poova prva detektivska priča, u kojoj se bavi tragedijom koja je zadesila majku i kćerku, počinje poput eseja, u maniru književne tradicije XVIII vijeka. Predmet ovog eseja jeste prikaz mentalnog stanja, a posebno se čini interesantnim onaj dio gdje se komentariše analitička moć.

„Analitičku moć ne treba mešati sa običnom pameću; jer, dok je analitički um nužno pametan, pametan čovek je često izrazito nesposoban za analizu. Moć konstruisanja ili kombinovanja, kroz koju se pamet obično ispoljava, i koju frenolozi (čini mi se, pogrešno) pripisuju nekom posebnom organu, pretpostavljajući da je to prvobitna sposobnost, veoma često je uočavana i kod intelekta inače ograničenih na idiotizam, tako da je privlačila pažnju među autorima koji su pisali o karakterima. Između pameti i analitičke sposobnosti u stvari postoji mnogo veća razlika nego mašte i imaginacije, ali strogo analognog

⁵¹⁵ *Edgar Allan Poe: A Study in the Short Fiction*, p. 86

⁵¹⁶ „actually grotesquerie of any rational system“ [...] reducing all its exercises to a fundamental, primordial simplicity, its basic 'Calculus of Probability',“ in *Poe: A Critical Study*, pp 216 – 218.

⁵¹⁷ „each in its special way proceeds from multiplicity and confusion to the primal 'simplicity',“ in *Ibid*, p. 220

karaktera. U stvari, treba primetiti da su pametni ljudi često maštoviti, a oni zaista imaginativni uvek su samo analitični.⁵¹⁸

Za Dipena je bitan sveukupni obrazac, kako predmeti odgovaraju i međusobno se uklapaju u cjelinu. Druga stvar koja se ističe, što je takođe Poov doprinos razvoju ovog žanra, jeste zločin koji je, čini se, bez motiva.⁵¹⁹ U pitanju je tipično poovsko sredstvo eksploatisano više puta. „Ubistva u ulici Morg“ predstavljaju Poovu transformaciju gotske priče sa nagovještajima natprirodnog u modernu detektivsku priču pa se na prvi pogled natprirodni elementi na kraju pokazuju kao vrlo realni, naravno zahvaljujući izvanrednim sposobnostima francuskog detektiva. Prateći materijalne dokaze i pomno ispitujući kuću porodice Lepadaj Dipen shvata ono što je pariskoj policiji promaklo i dolazi do razrešenja priče u kojoj je puno toga „outré“. Glavni osumnjičeni biva oslobođen optužbe jer se uzrok tragedije ne vezuje za njega već za odbjeglog orangutana koji je unesrećio majku i kćerku. U „Misteriji Mari Rože“ Dipen pribjegava sličnom metodu kao u „Ubistvima u ulici Morg“. On istražuje slučaj smrti mlade Parižanke Mari Rože proučavajući novinske tekstove i eksponirajući metode korišćene u prethodnoj priči. Dipen kaže svom prijatelju da je ovaj zločin običan bez obzira koliko je jeziv, da u njemu nema ničeg što je „outré“. U postskriptu priče pripovjedač vraća se na problem s početka priče naglašavajući da je u pitanju slučajnost i da on ne tvrdi da se činjenice iz slučaja Mari Rože poklapaju sa činjenicama iz slučaja njujorške prodavačice cigareta Meri Sesilije Rodžers.

„Ukradeno pismo“ (1844) je izgleda ponajviše zaokupljalo pažnju kritike, pogotovo psihoanalize i dekonstrukcije. Radnja se preplijeće oko pisma nepoznate sadržine koja, očigledno, može biti indiskriminirajuća po kraljicu. Dakle, kuriozitet priče sastoji se u tome što se pažnja čitaoca ne usredsređuje na nešto što je skriveno velom tajne već što je poznato. Tek kada Dipen preda pismo prefektu prava priča zapravo počinje. Međ ističe Dipenov metod „dvojitva“ umjetnika i čitaoca koji uključuje identifikaciju i objašnjenje. Dipen priča priču o dječaku koji odlično igra igru par nepar tako što se identifikuje sa intelektom momka koji u ruci drži klikere. Dipen koristi isti metod tako da sopstvenim projektovanjem u intelekt ministra shvata da će on pribjeći lukavstvu i da će pismo vrlo vjerovatno staviti na vidjelo, tamo gdje ga niko ne očekuje.

⁵¹⁸ Edgar Alan Po, „Ubistva u ulici Morg“, (prev. Aleksandra Mančić) u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 350.

⁵¹⁹ *Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction*, pp 88 – 89.

Dipen uzima traženo pismo, a na njegovo mjesto ostavlja drugo kao dokaz da je nadmudrio pravog krivca.

II

Zaista nije ni čudo zbog čega se Po smatra utemeljivačem žanra detektivske priče. Patricija Merivejl i Suzan Elizabet Svini smatraju da je metafizička detektivska priča počela sa Poovim detektivskim pričama napisanim tokom četvrte decenije XIX vijeka, ali i pričama Artura Konana Dojla nastalim pola stoljeća kasnije kao i Čestertonovih priča s početka XX vijeka.⁵²⁰ Manir čestertonovske detektivske priče nastavljen je i tokom tridesetih i četrdesetih godina u književnim ostvarenjima Horhe Luisa Borhesa, Vladimira Nabokova, Flen O'Brajena, a tokom pedesetih posebno u pričama Alena Rob-Grijea i ostalih pisaca francuskog *nouveau romana*. Revizije detektivske priče imamo i u ostvarenjima Donalda Bartelma, Tomasa Pinčona kao i mnogih drugih postmodernista.

Metafizička detektivska priča je „tekst koji parodira ili podriva konvencije tradicionalne detektivske priče – poput završetka priče i uloge detektiva kao surogat čitaoca – sa namjerom, ili makar efektom, postavljanja pitanja o misteriji bivstvovanja i saznavanja koji prenose puki elementi zapleta misterije.“⁵²¹

U metafizičkoj detektivskoj priči često nemamo kraj, odnosno svršetak priče na tradicionalan način u okviru kojeg čitalac saznaje sve i dobija odgovor na svako pitanje. Naprotiv, kaže Majkl Holkvist, detektiv često se suočava sa „nerješivim“ misterijama

⁵²⁰ Patricia Merivale and Susan Elizabeth Sweeney (eds), *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1994, p. 4

⁵²¹ “a text, that parodies or subverts traditional detective-story conventions – such as narrative closure and the detective’s role as surrogate reader – with the intention, or at least the effect, of asking questions about mysteries of being and knowing which transcend the mere machinations of the mystery plot“, *Ibid*, p. 2

sopstvene interpretacije i sopstvenog identiteta. Za Patriciju Merivejl u pravoj metafizičkoj priči detektiv postaje ubica za kojim je tragao. Kevin Dž. H. Detmar (Kevin J. H. Dettmar) smatra da metafizička detektivska priča navodi čitaoca da čita poput detektiva priču koja šalje upozorenje protiv takvog čitanja.

Osim „metafizička detektivska priča“ kritičari koriste i druge termine da bi odredili ovaj žanr. Vilijam V. Spanos je 1972. dao termin „anti-detektivska priča“, Stefano Tani je takođe prihvatio ovaj termin i elaborirao ga u prvoj studiji posvećenoj metafizičkoj detektivskoj priči iz 1984. Godine 1987. Patrik Brantlinger (Patrick Brantlinger) je ponudio termin „dekonstruktivne misterije“ za pojedine romane, poput Kafkinog *Procesa*, tri godine kasnije Vilijam Dž. Šik (William J. Scheik) da bi prokomentarisao Čestertonove detektivske priče koristio je termin „etička romansa“. Kevin Detmar predložio je naziv „postmoderne misterije“, Majkl Sirvent (Michael Sirvent) „post-nouveau roman detektivske priče“, Džoel Blek (Joel Black) tumači hermeneutički pristup koji otkriva anti ili posthermeneutičke crte. Džon T. Irvin (John T. Irwin) u svojoj maestralnoj studiji⁵²² preporučuje termin „analitička detektivska priča“ posebno da bi ukazao na razliku između Poovih i Borhesovih priča. Godinu dana kasnije Ilana Gomel (Elana Gomel) je ponudila kovanicu „ontološka detektivska priča“ koja se odnosi na žanrovsku povezanost sa metafizikom, ali i afinitet prema naučnoj fantastici.⁵²³ Ipak, izgleda da odrednica „metafizička detektivska priča“ jeste najširi pojam koji zapravo pokazuje kako su postmodernisti promijenili detektivsku priču. Ovakve priče su satkane od parodije, paradoksa, epistemološke alegorije, nerešive misterije i kao takve one preispituju prirodu stvarnosti onako kako to čine metafizičke pjesme sa svim končetima i apstrakcijama kojima su označili XVII vijek u engleskoj poeziji. Valja napomenuti da je termin metafizička detektivska priča prvi put upotrebio 1941. Huard Hejkraft da bi opisao paradoksalne zaplete i filozofsko-teološke intencije Čestertonovih priča o ocu Braunu. Metafizičke detektivske priče obuhvataju širok dijapazon tema koje obuhvataju „poraženog“ detektiva, svijet, grad ili tekst poput lavirinta, ukradeno pismo, tekst kao objekat nejasnoće i dvosmislenosti, potpunu besmislenost dokaza, nestalog dvojnika, zamijenjene identitete, odsustvo, grešku,

⁵²² John T. Irwin, *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1996, p. 1

⁵²³ *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, pp 2 – 4.

samoporažavajuću prirodu bilo kakvog završetka istrage.⁵²⁴ U ovoj vrsti priče misterija je lavirint bez izlaza. Detektiv se suočava sa književnim tekstom koji funkcionira kao lavirint, on ne uspijeva da razriješi misteriju ili pak da interpretira tekst.

Patricija Merivejl je mišljenja da je Po ne samo udario temelje klasičnoj „soft-boiled“ detektivskoj priči sa detektivom amaterom zastupljenim u tri priče iz Dipen serije već da je započeo i „hard-boiled“ detektivsku priču pogotovo pričom „Čovek gomile“ (1840) i to metafizičku „hard-boiled“ detektivsku priču koju ona naziva „detektivska gotika“ (Gumshoe Gothic). Dakle, metafizička detektivska priča vodi porijeklo od Poovog Dipena, takozvanog *armchair detective*, koji se prepušta analitičkom prosuđivanju i rešavanju slučaja velikim dijelom iz svoje udobne naslonjače, ali i detektiva / naratora „Čoveka gomile“.

Džozel Blek⁵²⁵ uvodi termine „ključni tekst“ (key text) i „nagradni tekst“ (prize text) i objašnjava da ključni tekst, koliko god bio važan, nije detektivov konačni cilj već je to otkrivanje i povraćaj nagradnog predmeta koji može biti drugi tekst. U „Ukradenom pismu“ skriveno pismo može funkcionirati i kao ključni i kao nagradni tekst. Ono se može shvatiti kao pismo od suštinskog značaja za Dipena da bi ostvario obećanu nagradu od strane prefekta i u tom slučaju je ključni tekst mada se u ovom pismu može prepoznati i konačni objekat Dipenove potrage pa se onda može shvatiti kao nagradni tekst. Zbog ovoga „Ukradeno pismo“ predstavlja granični slučaj, kaže Blek, jer u većini detektivskih priča postoji jasna distinkcija između ključnog i nagradnog teksta. On navodi primjer Čestertona kao prvog pisca koji je uradio varijaciju na temu problem-teksta 1911. godine u priči „Pogrešan oblik“ (“The Wrong Shape“) gdje interpretativni problem nije samo forma već oblik poruke koji može navesti na pogrešan trag. U priči se osjeća odjek „Ukradenog pisma“ posebno kroz izmijenjeni izgled ukradenog pisma i čin zamjene pisma. Štaviše, i u „Pogrešnom obliku“ imamo „citat potpis“ baš kao i u „Ukradenom pismu“ mada Po ovo sredstvo koristi da završi priču dok u Čestertonovoj priči doktor pomenuto sredstvo koristi da bi optužio svoju žrtvu da je izvršila samoubistvo. Ovoj liniji „pogrešnih oblika“ pisama pripadaju i „ABC ubistva“ Agate Kristi u kojima detektiv Herkul Poaro, za razliku od oca Brauna iz „Pogrešnog oblika“, tek na kraju priče shvata šta je „pogrešno“ sa pismima koje dobija. U „Ukradenom pismu“ ministar namjerno stavlja svoje kao ime primaoca na

⁵²⁴ *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, p. 8

⁵²⁵ Joel Black, “(De)feats of Detection: The Spurious Key Text from Poe to Eco” in *Ibid*, pp 75 – 98.

ukradenom pismu da bi zavarao policiju. U „ABC ubistvima“ ubica je pogrešno adresirao pismo da bi odložio njegov dolazak i zavarao policiju da ne stigne na mjesto zločina prije nego što treće, od glavnog značaja, ubistvo ne bude obavljeno.⁵²⁶ Horhe Luis Borhesova priča „Smrt i kompas“ (1942) nosi karakteristike koje je uveo Po, a kasnije razradio Česterton. Književni citat pogrešno shvaćen kao zapis samoubice, što smo susreli već kod Čestertona i uvodna scena neodoljivo podsjeća na onu iz „Pogrešnog oblika“.

Aluziju na Borhesove teme i motive pronalazimo kod Umberta Eka, posebno u djelu *Ime ruže* (1980). Detektiv pokušava da rastumači tajanstvenu bilješku da bi otkrio veliku tajnu, znajući da su nestali mnogi prije njega koji su pokušali da nađu odgovor. Blek komentariše strukturu teksta – kratka kodirana poruka na vrhu papira, dugi tekst na prepoznatljivom jeziku pa opet čije značenje nije potpuno jasno i zahtijeva dodatno tumačenje. U ovakvom ključnom tekstu prepoznamo Sosirovu⁵²⁷ semiotičku šemu *signified / signifier*. Blek zaključuje:

⁵²⁶ “(De)feats of Detection: The Spurious Key Text from Poe to Eco”, p. 82

⁵²⁷ Strukturalizam u lingvistici donosi nove poglede na poznata fakta koji su utemeljeni na ispitivanju jezičkih fakata u sistemu, na isticanju društvene funkcije jezika kao i na izdvajanju istorijske od aktuelne jezičke problematike. U strukturalnoj lingvistici bitno je izdvajanje i razlikovanje relevantnog od redundantnog. Zajednička težnja predstavnika ovog metoda je pronalaženje objektivnih mjerila u analizi, odnosno isključivanje subjektivnih, mentalističkih kriterija. Strukturalizam se razvio u Evropi i Americi paralelno i to bez bližeg međusobnog kontakta. Glavna razlika se sastojala u tome što se evropski strukturalizam zasnivao u velikoj mjeri upravo na poznavanju Sosirovog učenja, dok je u Americi Sosir bio gotovo nepoznat. (Milka Ivić, *Pravci u lingvistici*, Beograd, Prosveta, 1990) Džonatan Kaler u svojoj *Strukturalističkoj poetici* ističe da je Sosir povukao razliku između govornog čina (la parole) i jezičkog sistema (la langue). Slijedeći ovaj primjer članovi Praškog lingvističkog kruga (Jakobson, Trubecki) su izveli “fonološku revoluciju” i dali najjasniji model lingvističkog metoda. Hjemslev i Kopenhaška škola su još više istakli formalnu prirodu lingvističkih sistema. Značajan uticaj na razvoj strukturalističke lingvistike je imao i Emil Benvenist čija analiza određenih podsistema (lične zamjenice, glagolska vremena) su koristili mnogi strukturalisti u svojim raspravama. Veliki doprinos je dao i Noam Čomski u okviru generativne gramatike. Sosir je u vezi sa jezikom razlikovao tri vrijednosti: govornu sposobnost, aktivnost (language), jezik (langue), govor (parole). Pod govornom sposobnošću on podrazumijeva svojstvo koje čovjek posjeduje da se može koristiti jezikom kao sredstvom komuniciranja. Jezik i govor se razlikuju po tome što je jezik socijalna, a govor individualna pojava. (Milivoje Minović, *Uvod u nauku o jeziku*, Sarajevo, Svjetlost, 1978) “Prvo je sistem, institucija, skup interpersonalnih zakona i pravila, dok drugo obuhvata konkretne manifestacije sistema u govoru i pisanju. Lako je, razume se, pobrkati sistem sa njegovim manifestacijama, razmisljati o engleskom jeziku kao o nizu engleskih reči. Ali naučiti engleski ne znači upamtiti niz reči već ovladati sistemom znakova i pravila koji omogućavaju da se reči sačine i shvate. Znati engleski znači da je asimilovan sistem tog jezika.” (Džonatan Kaler, *Strukturalistička poetika*, Beograd, Srpska književna zadruga, str. 22.) Za Sosira je karakteristično viđenje jezika kao matematički tačnog sistema koji se može izraziti i matematičkim formulama. On smatra da se svi članovi jezičkog sistema nalaze u ravnoteži pa je zbog toga jezik zatvoren sistem. Funkcionisanje jezičkog sistema je upoređivao sa šahovskom igrom. Kao što su u šahu bitna pravila igre, odnosno unutrašnji odnosi i sistemnost, tako su i u jeziku od najveće važnosti odnosi (sistemske veze). Za razliku od istorijskog pristupa proučavanju jezika koji je bio opštevažeći princip u XIX vijeku, Sosir ističe potrebu dvojakog proučavanja jezika – sinhronijskog i dijahronijskog, s tim što naglašava da se

„Od 'Ukradenog pisma' detektiv je često preuzimao ulogu analitičara koji pokušava da riješi misteriju nadmudrujući svog protivnika. Za Poovog Dipena i Poaroa Kristijeve odsustvo ili prisustvo pisma predstavlja intelektualni izazov kojeg postavlja kriminalac, protivnik. Sa Borhesom (preko Čestertona) detektiv je evoluirao u čitaoca tekstova čiji je glavni zadatak da odgonetne i interpretira zagonetni dokument.“⁵²⁸

Klasična detektivska priča obično počinje ubistvom, odnosno od „leša“. Za razliku od nje u metafizičkoj detektivskoj priči, kao najintertekstualnijem žanru, kako ju je odredila Svinijeva, nema leša, ali zato tu je uvijek knjiga ili čitavo bibliotečko bogatstvo. Obično u takvoj biblioteci su i *Priče misterije i imaginacije* Edgara Alana Poa, kaže Patricija Merivejl. Prisjetićemo se i Borhesovih riječi da smo svi mi koji čitamo detektivski roman zapravo izum Edgara Alana Poa, ali i da je Po projektovao mnogostruke sjene aludirajući na činjenicu da je ovaj pisac inicirao mnoge stvari u književnosti i da toga moramo biti svjesni. Merivejlova ističe da metafizička priča, baš kao i klasična, doduše ne na isti način, vode porijeklo od Poa i čuvenih priča o detektivu Dipenu – „Ubistva u ulici Morg“, „Misterija Mari Rože“ i „Ukradeno pismo“. Ova posljednja priča bila je predmet detaljne analize psihoanalize i dekonstrukcije, „Ubistva u ulici Morg“ takođe predstavljaju oličenje klasične sentimentalne „soft-boiled“ detektivske priče sa svim osobenostima koje krasi ovaj žanr – detektiv zavaljen u fotelju, zaključana soba, osumnjičeni za koga se ispostavlja da je bio najmanje sumnjiv, oskudni materijalni tragovi koje za sobom ostavlja kriminalac. Čak i najmanje

sistemnost pokazuje isključivo u sinhroniji. „Sinhrono proučavanje jezika je pokušaj da se rekonstruiše sistem kao funkcionalna celina, da se tačno ustanovi, da tako kažemo, šta je obuhvaćeno znanjem engleskog u nekom datom trenutku; dok je dijahrono proučavanje jezika pokušaj da se prati istorijska evolucija njegovih elemenata u različitim fazama [...] Jezik je sistem uzajamno povezanih jedinica, a vrednost i identitet ovih jedinica određen je njihovim mestom u sistemu pre nego njihovom istorijom.“ (*Strukturalistička poetika*, str.28.) Jedna od zasluga Sosira jeste da je on teorijski utemeljio semiotiku kao učenje o znakovima. Jezički znaci (riječi) nijesu materijalni. Oni su za Sosira psihološke prirode tj. on smatra da znak nije zvučna realija (realna riječ), već predstavlja zvučnu sliku te realije u našoj svijesti. Jezički znak (signe) je entitet sa dva lica (zvučna slika, oznaka – signifiant; pojam, ono što je označeno – signifié). Za jezički znak je bitno naglasiti da je proizvoljan (proizvoljna je, odnosno nemotivisana veza oznake i onoga što se označava). Princip proizvoljnosti, smatra Sosir se ograničava zakonom razvitka jezika, jer tvorba novih riječi od onih već postojećih omogućava da te nove riječi bivaju relativno motivisane i semantički prozirne. Drugo bitno svojstvo zvuka koje Sosir ističe jeste linijski karakter upotrebe znaka (akustičke slike ne nastaju istovremeno, već sukcesivno, u linijskoj povezanosti. (*Uvod u nauku o jeziku*, str.172.)

⁵²⁸ “Since 'The Purloined Letter', the detective has often assumed the role of the analyst who tries to solve a mystery by outwitting his opponent. For Poe's Dupin and Christie's Poirot, the absence of a letter presents an intellectual challenge posed by a criminal adversary. With Borges (by way of Chesterton), the detective evolved into a reader of texts whose chief task was to decipher and interpret an inscrutable document“, “(De)feats of Detection: The Spurious Key Text from Poe to Eco”, p. 90

„zanimljiva i uspjeta“, „ružna sestra tria“⁵²⁹, „Misterija Mari Rože“ zaslužuje da bude cijenjena, pogotovo početak priče.

Merivejlova u priči „Čovek gomile“ (1840) vidi detektivsku priču koja nudi nerešivu misteriju te je kao takvu s pravom označava analognom „hard-boiled“ ili „gumshoe“ detektivskoj priči, odnosno *Gumshoe Gothic* ili *metafizička Gumshoe priča*. U ovoj priči nema Dipena. Priča počinje pripovjedačevim refleksijama o strašnim tajnama ljudskog srca koje se ne daju ispričati. Pripovjedač kroz zadimljeni prozor kafane D. u Londonu posmatra prolaznike i ljude koji stoje u gomili da bi mu pažnju skrenuo oronuli starac koji postaje predmet njegove opsesivne potrage.

„I ovde sam dugo, usred zbrke koja je svakog trenutka postajala sve veća, ustrajao u praćenju neznanog čoveka. Ali, po svom običaju, on je išao tamo-amo i celog dana nije izlazio iz vrtloga ove ulice. A kad su se počele približavati senke drugog večera, bio sam već mrtav umoran, pa, zastavši pred lualicom, gledao sam ga netremice pravo u lice. On me nije primetio, već je nastavio svoju svečanu ophodnju, dok sam ja, odustavši od daljeg praćenja, ostao sav udubljen u razmišljanje. 'Ovaj starac', rekoh najzad sam sebi, oličenje je i duh duboko skrivenog zločina. On neće da bude sam. *On je čovek gomile*. Uzalud bi ga pratio; jer ne bih ništa više saznao o njemu ni o njegovim delima. Najgore srce na svetu deblja je i odvratnija knjiga od *Hortulus Animae*, i možda je to jedna od velikih božjih milosti što *es Icisst sich nicht lesen*.“⁵³⁰

Vjerovatno prvi put u književnosti, ističe Merivejlova, imamo lik koji poput detektiva otkriva „slučaj“ i koji je „zavezao usta maramicom“ zbog ogromne vlage u vazduhu, nosio „gumene kaljače“ da bi se kretao bez ikakvog šuma, potpuno neprimijećen. On ne uspijeva u svojoj opsesivnoj hajci te ne ispunivši zamisao zaključuje da je u pitanju „čovjek gomile“, oličenje duboko skrivenog zločina čije se tajne ne daju pročitati. No, postavlja se pitanje opravdanosti pripovjedačevog komentara na kraju priče, ako uopšte možemo govoriti o kraju u tradicionalnom smislu, jer se ponašanje čovjeka gomile može protumačiti i kao reakcija na saznanje da ga čitavog dana netremice posmatra i u stopu prati nepoznat čovjek zarad sopstvene zabave i zadovoljenja radoznalosti uma.

⁵²⁹ Patricia Merivale, „Gumshoe Gothics“ in *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, p. 104

⁵³⁰ Edgar Alan Po, „Čovek gomile“ (prev. Vera Stojić) u *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*, str. 347.

„Čovek gomile“ se po modernoj kritici može tretirati prvom metafizičkom Gumshoe pričom. Poovi uticaji osjećaju se i u djelima „japanskog Kafke“ Kobo Abea, ali i Pola Oстера, posebno u metafizičkim detektivskim pričama *Grad stakla*, *Duhovi* i *Zaključana soba* objavljenih kao *Njujorška trilogija*. Osnovne karakteristike čuvenih detektiva poput Dipena i Šerloka Holmsa, podrazumijevaju sklonost ka dupliranju, nevjerovatnu sposobnost da se odgonetnu motivi i metodi kriminalaca, ali ne i dovođenje u opasnost sopstvene ličnosti. U metafizičkoj detektivskoj priči situacija je prilično izmijenjena. Koristeći izraz Stefana Tanija, „ukleti detektiv“ je nesposoban da razlikuje ono što pretpostavlja i zna, ali zato može shvatiti da je on „žrtva koju sveti i kriminalac kojeg traži, ili oboje u isto vrijeme.“⁵³¹ Kako Svinijeva navodi, u takvim detektivskim pričama na čuveno pitanje “Whodunit?” odgovor je „Ja“ mada ovo povlači sledeće pitanje „Ko je to 'Ja'“, odgovor je više nego kompleksan. Detektivi u pričama Borhesa i Oстера insceniraju sopstvenu smrt. „Takve supstitucije štaviše, obično se dešavaju na dva nivoa: prvo na nivou dijegetičkog zapleta teksta (to jest, očigledna smrt protagoniste čini zločin); drugo, na nivou ekstradijegetičke naracije (to jest, protagonista traga za metafiktivnom besmrtnošću unutar teksta.“⁵³²

Kod Poa primjetan je i problem uduplavanja, odnosno udvostručavanja, a refleksiju pomenutog imamo i kod njegovih književnih naslednika. Ovaj fenomen se posebno ističe u „Ukradenom pismu“, pojedini kritičari su mišljenja da su Dipen i ministar D. zapravo jedna osoba. Još u priči „Vilijam Vilson“ Po je eksperimentisao sa pripovjedačem koji pripovijeda o svojim jalovim pokušajima da se oslobodi progonitelja koji neodoljivo podsjeća na njega. Svinijeva je mišljenja da veza između progonitelja i progonjenog u „Vilijamu Vilsonu“ baš kao i u „Čoveku gomile“ predviđa udvostručavanje detektiva i kriminalca u pričama u kojima se pojavljuje detektiv analitičar Dipen. Komentarišući estetiku uduplavanja Mark Čenetje⁵³³ (Marc Chénétier) ističe da je upravo Po do majstorstva doveo pomenutu tehniku još od „Vilijama Vilsona“, potom preko istražiteljskih i metafizičkih dimenzija poznate trilogije. „Dipen,

⁵³¹ „The victim he avenges, the criminal he seeks, or both at once“, Susan Elizabeth Sweeney, “‘Subject – Cases’ and ‘Book – Cases’: Impostures and Forgeries from Poe to Auster“ in *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, p. 248

⁵³² “Such substitutions, moreover, usually occur on two levels: first, the text’s diegetic plot (that is, the protagonist’s apparent death constitutes the crime); second, its extradiegetic narration (that is, the protagonist seeks metafictional immortality within the text)“, “*Ibid*, p. 249

⁵³³ Marc Chénétier, “Paul Auster’s Pseudonymous World“ in Dennis Barone (ed), *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995.

'Bunar i klatno', 'El Araf [sic! S. Simović], 'Eureka': Poova djela omogućavaju stvaranje koje [...] nas nosi naprijed ka razdvajanju znakova i velikih bijelih pustih prostora na kraju *Avantura Artura Gordona Pima*.⁵³⁴ Iako se „Vilijam Vilson“ obično ne ubraja u Poove detektivske priče, ipak se može smatrati piščevim prvim doprinosom ovom žanru jer Vilsonovo kriptičko samoubistvo ima istu važnost kao i ostale Poove novine – nadasve detektiv sklon analitičkom promišljanju i „fenomen“ zaključane sobe. „Zaista, ova priča je konačno dovela do metafizičkih detektivskih priča Alfaua, Nabokova, Borhesa i Oстера – čiji protagonisti takođe insceniraju sopstvenu smrt da bi dobili nove identitete i stekli kontrolu tekstova u kojima se pojavljuju.“⁵³⁵ Artur Konan Dojl je „pozajmio“ i elaborirao pomenuto sredstvo, kao na primjer u „Čovjeku sa iskrivljenom usnom“ (“The Man with the Twisted Lip“, 1891)

Irvin je Poove priče u kojima se pojavljuje Dipen nazvao arhetipima analitičke detektivske književnosti, a objašnjavajući ono što podrazumijeva pod analitičkom detektivskom pričom rekao je sledeće: „Baš zbog toga što je to žanr koji izrasta iz interesovanja za dedukciju i rešenja prije nego li za ljubav i dramu, analitička detektivska priča pokazuje malo interesovanja za lik, uspijevajući u najboljem slučaju da proizvede karikature – čudovišta osobnosti od Holmsa do Poaroa.“⁵³⁶

Seminar o „Ukradenom pismu“ Žaka Lakana je u sadašnjoj formi napisan ljeta 1956. mada je njegov sadržaj prezentovan godinu dana ranije, kao dio nedjeljnog seminara „Ego u Frojdovoj teoriji i tehnici psihoanalize“ (“The Ego in the Theory of Freud and in the Technique of Psychoanalysis“, 1954 – 1955). Zapravo čitav seminar na kome je prezentovao svoju zbirku *Ecrits* predstavljao je jednogodišnje komentarisanje Frojdovog djela *Iza principa zadovoljstva*.⁵³⁷ Pominjući Bodlerov prevod naziva priče (“La lettre volée“) Lakan kaže da pri prvom čitanju „Ukradenog pisma“ možemo

⁵³⁴ “Dupin, 'The Pit and the Pendulum', El Araf [sic! S. Simović], 'Eureka': Poe's works underpin a creation which, much like his, carries us ever forward, toward the dissolution of signs and the great white empty spaces of the end of *The Narrative of Arthur Gordon Pym*“, “Paul Auster's Pseudonymous World“, p. 40

⁵³⁵ “Indeed, this tale eventually led to metaphorical detective stories by Alfau, Nabokov, Borges, and Auster – whose protagonists also stage their own deaths in order to attain new identities and gain control of the very texts in which they appear“, “ 'Subject-Cases' and 'Book-Cases': Impostures and Forgeries from Poe to Auster“, p. 251

⁵³⁶ “Precisely, because it is a genre that grows out of an interest in deductions and solutions rather than in love and drama, the analytic detective story shows little interest in character, managing at best to produce caricatures – monsters of idiosyncrasy from Holmes to Poirot“, *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*, pp 1 – 2.

⁵³⁷ John. P. Muller and William J. Richardson (eds), *The Purloined Poe: Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1988, p. 55

razlikovati dramu, naraciju i uslove te naracije. On izdvaja dvije scene, primarna scena dešava se u u kraljevskom budoaru dok se druga scena, koja se može smatrati ponavljanjem prve, zbiva u ministrovnoj kancelariji. Po Lakanu obje scene imaju strukturu trougla sastavljenu od „tri logična momenta“, tri pogleda „utjelovljena svaki put drugim likom.“⁵³⁸

„Prvi je pogled onaj koji ne vidi ništa. Kralj i policija.

Drugi, pogled koji vidi da prvi ne vidi ništa i obmanjuje sebe tajnošću onoga što skriva: kraljica, potom ministar.

Treći vidi da prva dva pogleda eksponiraju ono što bi trebalo da bude skriveno svakome ko bi ga se dočepao: ministar, onda konačno Dipen.“⁵³⁹

Lakan je od Sosira prihvatio razlikovanje *jezika* (struktura) i *govora* (akt / čin), distinkciju u lingvistici poznatu između *signifier* (zvuk govora) i *signified* (mentalna slika) kao i proizvoljnu prirodu veze među njima. Od Romana Jakobsona, jednog od Sosirovih sljedbenika, Lakan takođe prihvata princip da su *signifiers* povezani jedan sa drugim ili duž ose „kombinovanja“ ili ose „odabira“. Jakobsonov uticaj na Levi Strosa je očigledan. Levi Stros je istakao korisnost strukturalne lingvistike i ukazao Lakanu na prednost te paradigme da bi se otkrili univerzalni zakoni koji regulišu nesvjesne umne aktivnosti.⁵⁴⁰

„Ukradeno pismo“ bilo je i predmet proučavanja dekonstrukcije. Derida je svoje obzervacije iznio u eseju „Donosilac istine“ (“The Purveyor of Truth“). Ovaj esej objavljen je u originalu pod nazivom “Le facteur de la vérité“ u sklopu Deridine *Poetike* (*Poétique*, 1975). Kako je kritika odavno primijetila, koristeći termin „facteur“ Žak Derida se očigledno poigrao riječima jer u prevodu sa francuskog ova riječ može označavati faktor, ali i poštara, što će reći da *faktor / poštara, donosilac* istine u svakom slučaju označava pitanje tretiranja istine u psihoanalizi. Inače, Derida je od Sosira preuzeo distinkciju *signifier* i *signified* mada ta distinkcija za njega nije apsolutna. Derida u „Donosiocu istine“ napada Lakanov pristup Poovoj priči sa više aspekata,

⁵³⁸ “incarnated each time by different characters“, Jacques Lacan, “Seminar on ‘The Purloined Letter’“ in *The Purloined Poe: Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading*, p. 32

⁵³⁹ “The first is a glance that sees nothing: the king and the police.

The second, a glance which sees that the first sees nothing and deludes itself as to the secrecy of what it hides: the Queen, then the Minister.

The third sees that the first two glances leave what should be hidden exposed to whoever would seize it: the Minister, and finally Dupin”, “Seminar on ‘The Purloined Letter’“, p. 32

⁵⁴⁰ *The Purloined Poe: Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading*, p. 56

posebno trouglu strukturu pomenute dvije scene. I Derida je mišljenja da se priča sastoji od dvije scene, ali ne one dvije na koje se fokusirao Lakan, dvije ispriповijedane scene (narrated scenes). Derida ističe dvije scene pripovijedanja (scenes of narration). Prva scena obuhvata prvu prefektovu posjetu Dipenu u kojoj ga prefekt informiše o dešavanjima u kraljevskom budoaru, a kao drugu scenu navodi ponovnu posjetu prefekta u kojoj Dipen pripovijeda o događajima iz ministrove kancelarije. Pripovjedači dvije ispriповijedane scene u kraljevskom budoaru i ministrovj kancelariji su prefekt i Dipen, a pripovjedač scena pripovijedanja u Dipenovom stanu je Dipenov neimenovani drug. „Po Deridi Lakan na takav način redukuje četverostruku strukturu scene pripovijedanja – što Derida zove 'scena pisanja' – na trostruku strukturu ispriповijedane scene 'zanemarujući položaj pripovjedača, njegovo učešće u događajima onoga što se čini da priča pripovijeda'“. ⁵⁴¹

Nije teško uočiti da je „Ukradeno pismo“ bilo inspirativno za analizu brojnih kritičara. Po je, međutim, pored čuvenih detektivskih priča napravio i prvu parodiju na žanr koji je ustanovio i to u priči „Ti si taj“ koju je Mabot nazvao prvom komičnom detektivskom pričom. Kako Irvin ističe, u ovoj priči Po se očigledno dobro zabavio i poigrao sa žanrom koji je izmislio posebno ako na umu imamo svršetak priče i razrešenje enigme i to na najneobičniji mogući način – podignuti leš kao kombinacija lutke koja iskače iz kutije i one koju koristi trbuhozborac. „Ti si taj“ definitivno predstavlja izuzetan doprinos razvoju detektivske priče jer prvi put u ovom žanru koristi se balistički dokaz, odnosno g. Dobrić je prvi lik koji razrešava slučaj pomno se baveći metkom ispaljenim iz puške. Irvin ističe da se u priči prvi put koristi i „najmanje sumnjivi“ za koga će se na kraju ispostaviti da je kriminalac za kojim se traga. Pojedini kritičari u naslovu priče prepoznaju biblijsku konotaciju te ga povezuju sa „Drugom knjigom Samuilovom“ ⁵⁴² gdje prorok Natan dolazi kod Davida da ga optuži zbog preljube i ubistva pa mu kaže „Ti si taj.“ Postoji još jedna mogućnost kao potencijalni model koji je Po imao na umu dok se odlučivao kako da imenuje priču. U pitanju je Sofoklov *Kralj Edip*, odnosno prevod na engleski jezik onog dijela kada prorok Tiresija optužuje Edipa koji mu se obraća za pomoć da sazna ko je ubica njegovog oca Laja.

⁵⁴¹ “Thus, according to Derrida, Lakan reduces the four-sided structure of the scene of narration – what Derrida calls ‘the scene of writing’ – to the three-sided structure of the narrated scene ‘by over-looking the narrator’s position, the narrator’s involvement in the content of what he seems to be recounting’“, *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*, pp 4 – 5.

⁵⁴² “Druga knjiga Samuilova”, 12 : 7, *Sveto pismo Staroga i Novoga Zavjeta*

Pošto prorok uporno odbija da otkrije traženo ime, Edip okrivljuje proroka da je učestvovao u zavjeri na šta mu prorok odgovara “Thou art the man, / Thou the accursed polluter of this land.”⁵⁴³

⁵⁴³ Sophocles, *Oedipus the King* in *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*, p. 204

5. Klub Folio, groteska i arabeska

Poove priče predstavljaju njegov glavni doprinos svjetskoj književnosti, zapisao je doajen među proučavaocima Poovog lika i djela Tomas Oliv Mabot. Iako je Poova želja da ga naredni naraštaji pamte prvenstveno kao pjesnika, ipak tri zbirke pjesama koje je objavio od 1827. do 1831. nijesu mu donijele ni veliku slavu ni finansijsku satisfakciju. Kao urednik časopisa bio je upoznat sa književnim trendovima i ukusom publike. Ako uz to dodamo i lošu finansijsku situaciju onda shvatamo zašto se Po odlučio za pisanje kratkih priča. Za života napisao ih je sedamdesetak. Iako ga mnogi čitaoci vezuju za gotsku priču, Poov opus podrazumijeva veliku raznovrsnost priča. U periodu od 1831. do 1833, kada je Po odlučio da se bavi pisanjem ovog žanra, on je zapravo proučavao i eksperimentisao pomenutom umjetničkom formom nastojeći da ostvari djela za pamćenje.

Ako pratimo genezu „Priča kluba Folio“ shvatićemo da prva zbirka „Priča kluba Folio“ predstavlja Poove priče nastale između 1831. kada se preselio u Baltimor i 1833. kada je imao namjeru da objavi djelo. Aleksander Hamond (Alexander Hammond)⁵⁴⁴ ističe da je Po ovdje razvio komični mikrokosmos književnog svijeta u obliku bizarnog kluba Spectator. Članovi kluba su zapravo karikature poznatih pisaca, ne samo američkih već britanskih uz dva izuzetka. U pitanju je lik Satane koji se pojavljuje incognito sa zelenim naočarima i tajnovitog čovječuljka u crnom kaputu koji vrlo vjerovatno može predstavljati lično Poa. Članovi kluba se sastaju jednom mjesečno što možda aludira na ciklus objavljivanja većine književnih časopisa u tom periodu.

Maja 1833. Po je želio da objavi za *New England Magazine* grupu priča pod nazivom „Jedanaest priča arabeske“ („Eleven Tales of Arabesque“) koju je autor vrlo vjerovatno namjerio da ismije savremene trendove i stilove pisanja kratke priče, odnosno da, kako je to primijetio G. R. Tompson, izvrne burlesci aktuelnu književnu kritičku scenu. Posebno se ističe priča – skica „Ludak“, odnosno „Četiri Zveri u jednoj – Homokameleopard“, kako ju je kasnije nazvao, u kojoj ismijava savremeni koncept

⁵⁴⁴ Alexander Hammond, “Edgar Allan Poe’s Tales of the Folio Club: The Evolution of a Lost Book“ in Benjamin Franklin Fisher IV (ed) *Poe at Work: Seven Textual Studies*, Baltimore, The Edgar Allan Poe Society, 1978

prograsa i američku demokratiju za koju iznalazi „savršeno ime“ ruljokratija (mobocracy). „Klub Folio“ zapravo predstavlja proširenu verziju „Jedanaest priča arabeske“. Zbirka „Priče kluba Folio“ nikada nije objavljena u cjelosti, samo fragmentaran rukopis koji se sastoji od predgovora i završne priče „Siope“, kasnije nazvana „Tišina“ (“Silence“). Po je imao zamisao da klub Folio funkcionise kao „Klika gluposti“ (“Junto of Dunderheadism“). Članovi kluba se susreću jednom mjesečno na večeri da bi čitali kratku priču koju su lično sastavili i napisali. Onaj ko bude određen kao pisac najbolje priče dobija titulu predsjednika tog mjeseca, a onome čija priča bude proglašena za najlošiju u čast pripada da obezbijedi hranu i vino za sledeći sastanak. Primjedbe na kraju svake priče su imale funkciju da naprave burlesku od kritike kakva je bila u punoj snazi na američkoj književnoj sceni u prvoj polovini XIX vijeka. Određeni djelovi pripovjedačkog okvira su na žalost izgubljeni. Broj članova je u početku iznosio jedanaest da bi se kasnije broj povećavao shodno broju priča koje su dodavane pa Hamond tvrdi da je teško s preciznošću odrediti kada je ova verzija „sazrela“. Kao prototip za okvir „Priča kluba Folio“ Po se vrlo vjerovatno ugledao na klub Delphian, književni klub koji je funkcionisao u Baltimoru, ali i Dizraelijev roman *Vivijan Grej (Vivian Grey)*, posebno zbog epizode koja se dešava u Palati vina, a glavni akteri su pripadnici grotesknog društva ispičutura. Naravno, kao moguće prethodnike Poovoj zbirci priča možemo navesti *Dekameron* i Irvingove *Putnikove priče (Tales of a Traveller)*.

Moderna kritika je pokušala da izvrši rekonstrukciju redosljeda kojim su članovi kluba Folio čitali svoje priče i identifikuje ko je zapravo čitao koju priču. Zvezdicom su označeni oni djelovi rukopisa koji su izgubljeni. Po Hamondu to bi izgledalo ovako:

Jedanaest priča arabeske (Priče kluba Folio)

str. 1. – 8.	*Naslovna strana? Dodatna urednička mašinerija? Autorski predgovor?
str. 9. – 10.	„Klub Folio“: Prolog iz rukopisa na jednoj stranici, pripovijedan od strane najnovijeg člana koji „uređuje“ ostatak djela kao

	exposé.
I str. 11ff	<p>“Dižući vjetar: Prevara kao jedna od egzaktnih nauka“; tekst iz filadelfijskog <i>Saturday Courier</i>, 13 (14. oktobar 1843), napisao g. Prasković⁵⁴⁵, predsjednik kluba.</p> <p>*Primjedbe društva na priču g. Praskovića. Burleska kritike.</p>
II (12 stranica)	<p>„Vizionarski“ (kasnije „Ljubavni sastanak“), tekst iz <i>Godey's</i>, 8 (januar 1834), 40 – 43; napisao g. Puza Gondolić.</p> <p>*Burleska kritike.</p>
III (15 stranica)	<p>„Bon–bon“; tekst iz <i>Southern Literary Messenger</i>, 1 (avgust 1835), 693 – 698, napisao g. O'Prirodi Stvari.</p> <p>*Burleska kritika</p>
IV str. 59. – 62. (4 stranice)	<p>„Siope“, list rukopisa (str. 61. – 62.) sa prve dvije stranice doradene od „Siope – bajka“, <i>The Baltimore Book</i> (Baltimore, 1837), str. 79. – 82; napisao čovječuljak u crnom kaputu.</p> <p>*Burleska kritike</p>
str. 63 ff	
V (10 stranica)	<p>„Poruka nađena u boci“; tekst iz baltimorskog <i>Saturday Visiter</i>, 3 (19. oktobar 1833), 1 ili iz časopisa <i>The Gift</i> (Filadelfija, 1835), str. 67. – 87; napisao g. Solomon Talasiganose.</p> <p>*Burleska kritike</p>
VI (10 stranica)	<p>„Mecengerštajn“; tekst iz <i>Saturday Courier</i>, 2 (14. Januar 1832), 1, ili još vjerovatnije iz korigovane verzije objavljene za <i>Southern Literary Messenger</i>, 2 (januar 1836), 97 – 100; napisao g. Jezda Frazić.</p> <p>*Burleska kritike</p>
VII (16 stranica)	<p>„Gubitak daha“, tekst iz <i>Southern Literary Messenger</i>, 1 (septembar 1835), 735. – 740; napisao g. Blekvud Blekvud.</p> <p>*Burleska kritike</p>

⁵⁴⁵ Imena likova prevela S. Simović.

VIII (3 stranice)	„Vojvoda od Omleta“, tekst iz <i>Saturday Courier</i> , 2 (3. Mart 1832), 1 ili vjerovatnije iz korigovane verzije iz <i>Southern Literary Messenger</i> , 2 (februar 1836), 150. – 151; napisao domaćin, g. Crvenoicrno. *Burleska kritike
IX (12 stranica)	„Kralj Kuga prvi“, tekst iz <i>Southern Literary Messenger</i> , 1 (septembar 1835), 751. – 761; napisao ugojeni džentlmen. *Burleska kritike
X (7 stranica)	„Ludak“; rukopis iz Poovog pisma od 4. maja 1833. upućenog <i>New England Magazine</i> -u koji se nalazi sada u kolekciji H. Bredli Martina; napisao g. Hronologije Hronologić. *Burleska kritike
XI (3 stranice)	„Pisac u modi“, tekst iz <i>Southern Literary Messenger</i> , 1 (maj 1835), 515. – 516, napisao pripovjedač Prologa. *Burleska kritike nakon čega se glasa kako bi se odabrale najbolja i najgora priča. Po Poovom prikazu uvećane verzije ove zbirke pripovjedačeva priča je izglasana kao najgora nakon čega on uzima rukopise i bježi iz kuće domaćina. ⁵⁴⁶

Broj priča se povećavao, ali Po nikako nije uspijevaio da dovrši projekat i objavi ga kao kompletno djelo. Svaki pokušaj da obezbijedi izdavača na kraju je bio neuspjeh. Avgustovski broj *Southern Literary Messenger* iz 1835. svjedoči da je Po namjeravao da na jesen te godine objavi zbirku „Priče kluba Folio“ koja bi se po svoj prilici sastojala od šesnaest priča, dakle sa „Jerusalimskom pričom“, „Berenisom“, „Morelom“, „Hans Pfalom“ i „Senkom“. Naredne, 1836, pokušao je Po još tri puta da ubijedi izdavača, ali opet bez uspjeha. U jednom od pokušaja je tvrdio da je u pitanju zbirka priča koju čini sedamnaest priča. Međutim, ne postoje rukopisi ovih proširenih verzija „Priča kluba Folio“ što navodi na pretpostavku da je dosta toga u ovom projektu

⁵⁴⁶ “Edgar Allan Poe’s *Tales of the Folio Club*: The Evolution of a Lost Book“, pp 21 – 23.

bilo zamišljeno, ali nikada privedeno kraju i dovršeno.⁵⁴⁷ Razlozi zbog čega ovaj književni eksperiment nije kompletiran uspješno brojni su, od njegovog prelaska iz Baltimora u Ričmond, iscrpljujućeg rada kao urednika časopisa i pisanja za časopis, a vrlo je moguće da je pošto se i sam bavio književnom kritikom, i to vrlo profesionalno, revidirao svoje stavove prema onome što se zove „burleska kritike“.⁵⁴⁸

Za Poa i njegovo prozno stvaralaštvo veoma su bitni termini groteske i arabeske te kao takvi zavređuju našu posebnu pažnju. Krajem 1839. Po je objavio u dva toma dvadest pet priča objedinjenih nazivom *Priče groteske i arabeske* (*The Tales of Grottesque and Arabesque*) za filadelfijsku izdavačku kuću Li i Blančard (Lea and Blanchard) nakon čega je već u januaru 1840. uslijedila serijalizacija nepotpisanog „Dnevnika Džulijusa Rodmana“ (“Journal of Julius Rodman“) da bi se iznenada završila u junu, vrlo vjerovatno zbog svađe sa Bartonom, vlasnikom časopisa *Gentleman’s Magazine* za koji je Po radio od maja 1839. Termin *grotesque* dolazi od italijanske riječi *grotto* i obično označava nešto što je neskladno i izobličeno. G. R. Tompson navodi činjenicu da je u vrijeme renesanse pronađen donji nivo grada Rima, do tada nepoznat, koji je nastao hiljadu i po godina ranije. Tu su pronađene neobične slike i dekoracije na zidovima koje su dočaravale izmišljene oblike egzistencije, ne samo floru i faunu već gotovo nespojive forme – biljke iz kojih izrastaju metalne alatke, a njihove stabljike završavale su se u ljudskim glavama. Markus Vitruvio Polio (Marcus Vitruvius Pollio), rimski inženjer, u njima je vidio patvorene forme koje su narušavale prirodni dekorum. Ovakve slike u doba renesanse su postale poznate pod nazivom *sogni dei pittori* (slikarski snovi). Slikarski snovi aludiraju na nešto što je uznemiravajuće, zastrašujuće, poput noćne more. Drugi naziv koji se odnosi na ove slike je *grotto paintings*. „Izobličenosť ili perverzija prirodnih formi bile su označene kao *grottesco* – to jest, kao figure iz prvog vijeka pronađene u rimskim slikovitim špiljama. I zaista, riječi *noćna mora* sumiraju preovladavajuće značenje termina *grotesque* u okviru kojeg se prožimaju nadrealni apsurd i užas.“⁵⁴⁹

⁵⁴⁷ “Edgar Allan Poe’s Tales of the Folio Club: The Evolution of a Lost Book“, p. 33

⁵⁴⁸ *Ibid*, p. 38

⁵⁴⁹ “distortions or perversions of natural forms were said to be *grottesco* – that is, like those first-century figures found in the grottoes of Rome. And indeed, the word nightmare, sums up the predominant meaning of grotesque in which surreal absurdity and horror are fused“, *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*, p. 78

S druge strane, termin *arabesque* po Tompsonu uglavnom podrazumijeva nešto što nije zapadno, označava „drugost“ nešto što je orijentalno i što istovremeno izaziva i oduševljenje i odbojnost. Od značaja je i romantizovano poimanje riječi *Araby*. Međutim, „koncept riječi *Araby* ili arabeske se ne ograničava na Arabiju; to je uopšten naziv koji ideju egzotičnih afričkih i bliskoistočnih zemalja koristi kao metaforu za još veću raznolikost manje više arapskih kultura.“⁵⁵⁰ Tokom XVIII vijeka, ali i u prvoj polovini narednog, zapad je zahvatila opčinjenost različitim aspektima orijentalnog, posebno geometrijski dizajn građevina, ali i svila i kadifa, mirisna ulja, začini, egzotični plesovi i naravno književnost. Pošto islam zabranjuje bilo kakav umjetnički prikaz nekog prirodnog oblika za koji se može reći da ima dušu, onda je sasvim jasno kako se razvila umjetnost čisto geometrijskih formi. U pitanju su zamršeni dizajni neispredanih linija, manji geometrijski oblik često se nalazi unutar nekog drugog, znatno većeg. Ovakvi dizajni se javljaju i na tapiserijama, tepisima, prozorima i tavanicama džamija. Često se koriste cvjetne šare ili šare u obliku lista.⁵⁵¹ Po su ove činjenice bile dobro poznate o čemu svjedoče njegova brojna pjesnička i prozna djela.

Od polovine XVIII pa do polovine XIX vijeka veliki broj orijentalnih priča je preveden i dospio na anglo – američko tržište. Posebnu popularnost je imalo djelo *Priče hiljadu i jedne noći*. Pomenute priče su pune avantura, neočekivanih obrta i akcije, pojavljuju se veliki veziri, duhovi, čarobnjaci, magične lampe, leteći ćilimi, čudovišta, magične moći, odvažni moreplovci, skrivena blaga. Krajem XVIII vijeka i početkom XIX u njemačkoj književnosti višeslojna arabeska već se uveliko odomaćila i razvila, a Fridrih von Šiler će takvim pričama dodati još i romantičarsku ironiju. „Humor, satira i parodija su smatrane oruđem romantičarske ironije, koja nije samo parodijska niti samo ozbiljna već oboje istodobno kao što je to slučaj sa Servantesovim *Don Kihotom* i Šekspirovim dramama.“⁵⁵² Dakle, *Priče groteske i arabeske* podrazumijevaju spoj gotskog užasa, egzotičnih tema, izopačenosti, ali i humora, satire i ironije. Ne smijemo zaboraviti da napomenemo ogroman uticaj koje su senzacionalističke priče objavljivane u *Blackwood's Edinburgh Magazine* ostavile na Poa. U pitanju su priče u kojima

⁵⁵⁰“the concept of *Araby* or the *arabesque* is not confined to Arabia; it is generalized term using the idea of exotic African and Middle Eastern lands as a metaphor for an even wider variety of more or less Arabic cultures”, *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*, p. 79

⁵⁵¹ *Ibid*, p. 79

⁵⁵² “Humor, satire, and parody were seen as the tools of *Romantic irony*, which is neither just parodic or serious but both, simultaneously, as in Cervantes's *Don Quixote* and the plays of Shakespeare“, *Ibid*, p. 80

pripovjedač priče zapada u neku veliku nevolju, recimo biva prevremeno ukopan, da bi potom pomno analizirao zatečenu situaciju, prepuštao se dubokoj kontemplaciji, promišljao o sudbini čovječanstva. Po je u svom maniru iskoristio ovakav „materijal“, naravno da se zabavi i ismije konvencije žanra.

III Edgar Alan Po kao kritičar

1. *Blackwood*, britanska tradicija i Po

Još od dječaćkih dana Po je imao priliku da se upozna sa britanskim časopisima. Upravo je *Blackwood* započeo doba cirkulacije značajnih književnih časopisa, postavio standarde pa će se mnogi časopisi, poput *Frazer's*, ugledati na njega. Majkl Alen u svojoj studiji *Po i tradicija britanskih časopisa*⁵⁵³ (*Poe and the British Magazine Tradition*) kaže da samim tim što su reprinti bili vrlo jeftini, *Blackwood* je imao izuzetnu cirkulaciju na američkom tržištu. Američki časopisi imitirali su u velikoj mjeri britanske književne kritike i časopise. Ovaj časopis je popularisao i gotsku priču senzacije i užasa koju je Po nazvao „članak Blekvuda“. Edgar Alan Po nije krio svoj „dug“ prema ovom časopisu. U pismu T. V. Vajtu (T. W. White), uredniku *Southern Literary Messenger*-a, pokušavajući da ga ubijedi koliko bi njegove priče unaprijedile časopis i komentarišući prirodu članaka koji su donosili slavu časopisima u prošlosti, napisao je sledeće „Pitate me u čemu se ogleda ova priroda? U apsurdnom uzdignutom do groteske: groznom obojenom u užasno: duhovitom preuveličanom u burlesku: neobičnom načinjenom kao čudno i mistično.“⁵⁵⁴

Iako su neki kritičari, poput Kilisa Kembela (Killis Campbell) u ovome vidjeli četiri kategorije priče koje je Po pisao („Gubitak daha“ bi odgovarao prvoj, „Mecengerštajn“ drugoj, „Vojvoda od Omleta“ trećoj, „Morela“ četvrtoj kategoriji), ipak moramo imati na umu da se mnoge Poove priče ne mogu podvesti samo pod jednu vrstu, već imamo preplitanje više vrsta priče. Za „Izgubljeni dah“ se može reći da je priča apsurda, ali i da je burleska, odnosno ekstravaganca blekvudovskog manira. Kako je Alen primijetio, čini se da je Po prilično rano prihvatio podjelu svojih priča na groteske i arabeske što će kulminirati pet godina kasnije u *Pričama groteske i arabeske*.

⁵⁵³ Michael Allen, *Poe and the British Magazine Tradition*, New York, Oxford University Press, 1969

⁵⁵⁴ “You ask me what does this nature consist? In the ludicrous heightened into the grotesque: the fearful coloured into the horrible: the witty exaggerated into the burlesque: the singular wrought out into the strange and mystical“, Poe's Letters in *Ibid*, p. 30

U ranim izdanjima časopisa *Blackwood* njegovane su tri vrste priča. U prvoj se obično dočaravalo idilično, seosko okruženje, čovjek koji potiče iz radničke klase biva nezadovoljan svojom sudbinom, preuzima je u svoje ruke, postaje kriminalac ili katkad i jakobinac i vrlo često zbog toga biva pogubljen, mada u pojedinim slučajevima pokajanjem ojačava odanost drugih. Druga vrsta priče je burleska, a treća priča senzacije. Nije teško ustvrditi da su Poa posebno dojmile posljednje dvije. Baš kao što će to biti slučaj sa Poom, burleske časopisa *Blackwood* nastojale su da ismiju skorašnje uspjehe pogotovo pomodarskih književnih djela. „Ako je priča senzacije bila ustupak publici koja je čitala popularnu književnost, burleska je usvojila snobovski ili superioran stav prema čitaocu sa jednostavnijim zahtjevima ovlaš načinjena po uzoru na djela Sterna ili Fieldinga ili 'Scriblerusa'“. ⁵⁵⁵ U vrijeme kada je Po počeo da se zanima za ovaj žanr njegova popularnost je već bila na izdisaju u Americi.

Priče senzacije koje je *Blackwood* promovisao bile su veoma popularne i služile su kao model mnogim britanskim i američkim piscima. Kako se čitalačka publika u ovom periodu mogla podijeliti na „mnoštvo“ i „nekolicinu“, kaže Alen, onda je priča užasa uglavnom godila tom „mnoštvu“, čitaocima sklonim senzacionalizmu dok je burleska sa korijenima iz XVIII vijeka odgovarala tradicionalno nastrojenoj „nekolicini“. Po je razmišljao u značajnoj mjeri u pomenutim okvirima „mnoštva“ i „nekolicine“. Imao je u planu pokretanje časopisa koji bi odgovarao i jednima i drugima uz podršku publike koja pripada višoj klasi, što je bio slučaj sa časopisom *Blackwood*.

U *Blackwood* časopisu objavljivani su članci i priče sa mnogo živopisnijim, grubljim i provokativnijim tonom u odnosu na ono što su nudili *Edinburgh* i *Quarterly*. Džentlmenski standardi kritičkih osvrtala bili su bombastični pa se na takav način stvarao snobovski elitizam. Takav elitizam je nerijetko vrijeđao „nepodobne“ pisce poput „prištavog“ Hazlita ili Lia Hanta, čovjeka „niskog porijekla i niskih navika“. Očekivalo se da svi veliki pisci budu određenog socijalnog ranga da bi se spriječilo dopiranje vulgarnog u njihova djela. Čak je i Kolridž bio predmet njihovog podsmjeha jer je bilo nezamislivo da on kao unitarijanski sveštenik dolazi u bilo kakvu vezu sa trgovcima. Takav akt je prosto mrzak jednom džentlmenu.

⁵⁵⁵“If the tale of sensation was a concession to the popular fiction – reading audience, the burlesque adopted a snobbish or superior attitude to the simpler reader modeled vaguely on that of Sterne or Fielding or 'Scriblerus'”, *Poe and the British Magazine Tradition*, p. 32

Arogantna superiornost, tako svojstvena časopisu *Blackwood*, naglašena je korišćenjem zamjenice u množini u kritikama („mi“) tako da vrlo često ti kritički osvrti počinju riječima „učinili smo“, „osjetili smo da je naša dužnost da govorimo o ...“.⁵⁵⁶ Čak i anonimnost autora kritika objavljenih u ovim časopisu aludirala je na snobovsku superiornost. Ovakve prakse nijesu bile strane Pou. I on je koristio autoritativno „mi“ u svojim književnim kritikama, posebno da bi uputio strelicu prezira ili izraz milostivosti na pravu adresu, a u tri članka je iskoristio „preimućstvo“ anonimnosti. Nije mu bila nepoznata ni tehnika da uvrijedi „pogrešnog čovjeka“, odnosno da napiše pogrešno ime, prisjetićemo se da je u eseju za „Literature grada Njujorka“ Tomas Inliš Dan odjednom prekršten i postao Tomas Dan Braun. Podsmjeh na račun fizičkog izgleda bio je među Poovim „zanimljivim“ kategorijama. Ova lista je poprilično dugačka. Poove rane kritike su britke i oštre i vrlo je vjerovatno da je u ovom smislu kao svog preteču vidio Džona Vilsona čije su nerijetko grube karikature pripadnika „kokni“ škole, a koje je potpisao pseudonimom Kristofer Nort, bile poznate širokom auditorijumu. Upravo je Vilsonova „nadahnuta projekcija persone kritičara u superiorniju karikaturu i lakrdiju, [...] uticala na 'Normana Leslija' i ostale Poove ozloglašene rane kritike.“⁵⁵⁷

Još jedna paralela između Poa i tradicije *Blackwood* može se definitivno povući ako na umu imamo Poov krajnje snishodljiv odnos prema bostonskoj „bari“ i njenoj kliku. Naravno, u pitanju su „omraženi“ transcendentalisti i napadi kritičara čuvenog britanskog časopisa na pripadnike kokni škole. Ako pridodamo optužbe na račun plagijatorstva onda je uticaj tradicije *Blackwood* na Poa još više evidentan. Kristofer Nort je izjavio da su svi koknijevcu imitatori, nesposobni za bilo kakvu kreaciju. Za Poa ovaj problem bio je od posebnog značaja, gotovo da je njime bio opsjednut. Primijetićemo da su kritičari časopisa *Blackwood*, baš kao i Po, oštro napadali čestu pojavu pripadništva književnim klikama, čuvanja zajedničkih i sujećenja tuđih interesa.

Kada je riječ o Poovim ranim proznim djelima, onda je uticaj Edvarda Litona Bulvera neprikosnoven. I Po je poput Bulvera bio protiv anonimnosti koja nije bila rijedak slučaj u tadašnjim književnim krugovima. Po je bio zagovornik individualnosti, davanja posebnog pečata djelima, a takav originalni pečat imao je namjeru da da i svom tako dugo priželjkivanom, a nikada ostvarenom, časopisu *The Penn*.

⁵⁵⁶ *Poe and the British Magazine Tradition*, p. 44

⁵⁵⁷ “spirited projection of the critic’s personality into superior caricature and horseplay, [...] influenced ‘Norman Leslie’ and Poe’s other notorious early reviews”, *Ibid*, p. 50

Kritičari su obično mišljenja da su Poove „Marginalije“ i „Pinakidija“ napisane u okviru najprimitivnijih konvencija stručnog novinarstva. Vilijam Sjuard je u periodu 1789. – 1799. za *European Magazine* objavljivao kompilaciju pod nazivom „Drossiana“ („Drossiana“). Za nas je od velikog značaja činjenica da Po uvodi „Pinakidiju“ i „Marginalije“ gotovo na isti način. U njima pokazuje opsežno znanje iz najrazličitijih oblasti ljudskog saznanja, počev od klasične književnosti, prirodnih nauka pa do lingvistike.

Vremenom Poov odnos prema tradiciji časopisa *Blackwood* i njegovim vodećim kritičarima se mijenja. Moguće je pratiti vrlo povoljne stavove izražene na Vilsonov račun do 1842. godine, naredne tri godine Po se nije bavio ovim kritičarom da bi te 1845. došlo do „svrgavanja“ sa pijedestala nekadašnjeg „britanskog idola“. Komentarišući Vilsonovu kritiku na račun *Drame progona (The Drama of Exile)* Elizabet Baret Brauning Po oštro napada Vilsonove stavove i s dozom prezira pita se je li to kritika u pravom smislu riječi, ta blekvudovska kritika, kojoj su se tako dugo i bezuslovno klanjali. U Poovoj kritici Vilsonovog *Genija i karaktera Bernsa (Genius and Character of Burns)* još više se osjeća oštrina Poove riječi. Ubrzo nakon ovoga, već u avgustovskom broju časopisa *Godey's* Po će Vilsona smjestiti među one čiji mu uticaji najviše smetaju, dakle pored Emersona, Furijea i Vordsvorta.⁵⁵⁸ Stav prema tradiciji časopisa *Blackwood* pred kraj života značajno se razlikuje od onog koji je Po njegovao prethodnih godina.

⁵⁵⁸ *Poe and the British Magazine Tradition*, pp 155 – 156.

2. Američki književni časopisi i Po

Ne može se sa preciznoću utvrditi kada je Po počeo da piše književne kritike za *Southern Literary Messenger* mada se zna da je u periodu od januara do marta 1835, uz ingerenciju Džona Pendltona Kenedija (John Pendleton Kennedy) uspostavio saradnju sa ovim časopisom.⁵⁵⁹ Bez uređivačkih povlastica u ovom periodu bio je saradnik časopisa koji je plaćan po kolumni. Tomasu Vilisu Vajtu (Thomas Willis White), izdavaču časopisa i čovjeku skromnog obrazovanja, bila je neophodna pomoć prvenstveno kada je riječ o formiranju književno-kritičkih stavova. Vajt je nastojao da od ovog časopisa napravi poštovanja vrijedan lokalni list, a da bi to ostvario koristio je svesrdnu pomoć virdžinijske gospode počev od njegovog prvog urednika Džejmsa I. Hita (James E. Heath), Beverli Takeri (Beverly Tucker) i Lušana Majnora (Lucian Minor). Namjera je bila da ovaj časopis služi regionalnim interesima i potrebama, kao sredstvo prikazivanja svega onoga što predstavlja književnu baštinu i tradiciju. Zanimljivo je napomenuti da kada je Vajt uopšte došao na ideju da pokrene časopis u Ričmondu na južnjačkoj literarnoj sceni nije izričito bila povoljna klima za takav poduhvat, posebno ako uzmemo u obzir činjenicu da su južnjaci uglavnom čitali britanske časopise i da za razliku od sjevera u državama na jugu časopisi obično nijesu imali uspješan kontinuitet niti dobru prođu na tržištu. Vajtova zamisao je bila da pokrene časopis koji će se baviti raznim stvarima, dakle po oprobanom receptu časopisa *Blackwood*, ali i da aktivira južnjački duh i ponos. Postojalo je mišljenje da književnost na jugu nazaduje jer se većina izdavačkih kuća i časopisa nalazila na sjeveru, a s druge strane nije rijedak bio slučaj da su južnjaci sebe doživljavali isuviše džentlmenima da bi sebi dozvolili da se bave „vulgarnim poslom“ ubjeđivanja izdavača na sjeveru.⁵⁶⁰ I u *Southern Literary Messenger* časopisu, kako je to inače bio trend, objavljivano je puno toga, samo ako je bilo južnjačko, kako kvalitetnog, tako i bez ikakve književne vrijednosti.

„Šaljem Vam ove stihove bez piščevog imena. [...] Autor gorepomenutog piše takve svaštarije u vrijeme dokolice, bez napora i

⁵⁵⁹ *Poe: Journalist and Critic*, p. 61

⁵⁶⁰ *Ibid*, p. 63

pretencioznosti. Sa toliko pjesničke inspiracije, on nema ništa od njenog ludila, i nikada neće pristati da bude poznat svijetu kao pisac.⁵⁶¹

Ovakve i slične poruke primao je i Po dok je radio kao urednik časopisa *Southern Literary Messenger*. Južnjački džentlmen je „morao“ da vodi računa o svojoj reputaciji s obzirom na činjenicu da je pjesnik uglavnom poistovjećivan sa ludakom tako da jedino što bi opravdalo njegovu želju da piše poeziju jeste da sa vremena na vrijeme stavi poneki stih na papir. Ovdje se Po počeo suočavati sa problemom odbijanja djela južnjačkih stihoklepaca. Takav čin je značio direktno razmimoilaženje sa Vajtom i Hitom koji su ovim časopisom podsticali južnjake na kreaciju i buđenje iz dremeža. Mnogo veći problem Pou će predstavljati Hitov i Vajatov stav da književno djelo mora biti poučno i, shodno tome, da ističe određenu moralizatorsku poruku, dakle ono protiv čega će se Po svesrdno zalagati i žustro boriti jer će se njegova književna kritika zasnivati na umjetničkim principima, ne na poučnosti. Problemi koje je Po vjerovatno imao zbog ustaljene politike časopisa koja je podrazumijevala relativno blagu, makar sa Poovog gledišta, kritiku djela, mogu se samo naslutiti. Poznato je da je „čovjek sa bojevom sjekiricom“ ipak dobio takav naziv iz opravdanih razloga.⁵⁶²

Aprilsko izdanje *Southern Literary Messenger*-a predstavljalo je poslednji broj koji je Hit uređivao. Od narednog mjeseca tu dužnost je preuzeo Edvard Vernon Sparhok (Edward Vernon Sparhawk). Po je i dalje bio samo saradnik časopisa. Da se Vajt nije slagao na najbolji način sa Sparhokom pokazuje činjenica da je Sparhok obavljao povjerenu mu dužnost svega tri mjeseca. Po je postao stalni član osoblja časopisa u oktobru mjesecu, a Vajt se trudio da uređivačku politiku što je više moguće drži pod kontrolom. Ipak, decembarsko izdanje *Southern Literary Messenger*-a iz 1835. bilo je prvo izdanje pod Poovom uređivačkom palicom. Njegov uticaj na politiku časopisa u ovom periodu nije mogao biti veliki. Međutim, već naredne 1836. godine Po se izborio da se poveća broj stranica časopisa namijenjen za kritičke analize u prosjeku za petnaest stranica. Od kritika pisanih za *Southern Literary Messenger* iz decembra 1837. posebno se ističe ona na račun romana *Norman Lesli* Teodora Sedžvika Feja,

⁵⁶¹“I send you these lines without the writer’s name. [...] The writer of the above throws off such scraps at idle times, without effort and without pretension. With so much of the inspiration of poetry, he has nothing of its madness, and will never consent to be known to the world as an author”, *Southern Literary Messenger*, I (1834 – 35), 255 in *Poe: Journalist and Critic*, p. 66

⁵⁶² Novinar iz Filadelfije Robert Volš (Robert Walsh) je jedini Amerikanac koji je prije Poa smatran oštrim kritičarem.

kolege urednika njujorškog časopisa *Mirror* i to prije svega po oštini riječi odabranih da prokomentariše ovo djelo nazivajući ga, između ostalog, najmanje vrijednim poštovanja i onim koje vrijeđa zdrav razum naroda Amerike. Tu je i kritika *Hoksovi iz Hok Holoua* (*Hawks of The Hawk Hollow*) Roberta Montgomerija Berda (Robert Montgomery Bird) koga je otvoreno optužio da imitira Skota. U kritičkom osvrtu na Simsovog *Partizana* (*The Partisan*) Po ismijava autorovu posvetu djela svom prijatelju. Sims je ovdje poslužio da se izvrgne ruglu tadašnja česta praksa korišćenja kitnjastih posveta. Naravno, ovo je bio samo početak kritike, ni zaplet nije bio kako valja, Simsov engleski je isuviše loš, a ovaj gospodin iz Čarlstona trebalo bi da se bavi slikanjem pejzaža, a ne pisanjem romana. Ranije, aprila 1836. Po je napisao prvu „filozofsku“ kritiku za koju stručnjaci koji se bave Poovim kanonom kažu da je i najznačajnija iz perioda objavljivanja za *Southern Literary Messenger*. Naravno, u pitanju je kritika *Okrivljenog vilenjaka* Džozefa Rodmana Drejka i *Zamka Alnvik* Fic-Grin Haleka. Poova kritika Brajantovih *Pjesama* najavljuje „novu kritiku“ koja će procvjetati u dvadesetom vijeku upravo zahvaljujući bliskom odnosu prema tekstu, odnosno pjesmama pojedinačno, a ovo je ujedno i posljednja značajna kritika koju je napisao kao urednik časopisa *Messenger*. Neko vrijeme bavio se pisanjem bez formalnog angažmana da bi februara 1837. napustio Ričmond i uputio se u Njujork u potrazi za ostvarenjem sna. Definitivan raskid saradnje sa časopisom *Messenger* desio se u januaru 1837.

Te 1837. Bili Barton (Billy Burton) je osnovao *Gentleman's Magazine* koji je bio zamišljen da odgovara potrebama i interesovanjima čovjeka iz grada. Poov zadatak je bio da napiše „Poglavlje o lovu i ribolovu i muškim razbibrigama“, dok je ostale članke pisao lično Barton. Nije teško zaključiti da Po, sa tako visokim umjetničkim standardima, ovo nije baš najbolje odgovaralo. U vrijeme dogovora o Poovom angažovanju za rad na časopisu izgleda da je Poova reputacija o vrlo strogom kritičaru stigla prije njega do odredišta u Filadelfiji. Po je ipak radio kao urednik ovog časopisa od 1839, a prva kritika koju je objavio u njemu bila je za junsko izdanje pomenute godine. U pitanju je kritika *Fantomskog broda* (*Phantom Ship*) kapetana Marijata (Captain Marryat) u kojoj je osudio pomenuti roman. Bartonu nije smetalo Poovo oštro pero i zamjerke koje je otvoreno komentarisao na račun određenog djela, ali mu jeste smetalo to što Po s vremena na vrijeme veliku pažnju usredsređuje na detalje, stilske figure, način izražavanja, vokabular, dakle Barton je katkad reagovao zbog Poovog

metoda, a ne oštine kritike. Međutim, bez obzira na očigledne nesuglasice, julsko izdanje *Gentleman's Magazine*, kako Džejkobs ističe, nosilo je Poovo ime kao ime urednika, a on je napisao i sve kritike za ovaj broj. Ni tada Po nije bio potpuno zadovoljan pa je priznao Filipu Pendltonu Kuku da se ne pretplaćuje na ovaj časopis jer, iako je on autor kritika, te kritike su uglavnom poput paragrafa te da ovakva vrsta kritike, s obzirom na to da o svemu odlučuju dvije glave, a ne jedna, nije vrijedna Kukove pažnje.⁵⁶³ Po je pisao sve kritike i za avgustovsko izdanje časopisa u sličnom maniru da bi se već u septembru pojavili značajniji kritički osvrti poput onoga na *Undinu de la Mot Fukea*. Iako *Gentleman's Magazine* nije bio književni časopis Po je ipak uspio da uvede određene teorijske stavove i standarde koje je njegovao i kojih se pridržavao. Koliko je to bilo lako sprovesti u djelo veliko je pitanje s obzirom na to da je Bartonov književni ukus u mnogome odgovarao Vajtovom i Hitovom. Pomenućemo Poovu kritiku Morisovih *Nacionalnih melodija Amerike* (*National Melodies of America*) gdje se više bavio teoretisanjem odnosa muzike i poezije nego samih Morisovih pjesama. Razlaz uređivača i vlasnika časopisa bio je neminovan i desio se maja 1840. Poova ostavka je formalno predata u junu. Nekoliko mjeseci kasnije, u novembru te iste 1840, Barton prodaje časopis Džordžu Grejumu (George R. Graham), vlasniku i uređivaču časopisa *Casket* sa kojim će se *Gentleman's Magazine* ujediniti, što će reći da posljednje izdanje *Gentleman's Magazine* iz decembra 1840. je ujedno i prvi broj časopisa *Graham's*. U tom izdanju objavljena je Poova priča „Čovek gomile“. Aprila mjeseca 1841. časopis dobija puni naziv *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*. Od tog broja i Poove kritike počele su da se pojavljuju. Ovog puta imao je mnogo više nezavisnosti u odnosu na prethodne vlasnike časopisa i više mogućnosti da upražnjava ono za šta se tako srčano zalagao – pisanje kritike bez straha, pridržavajući se visokih standarda, bez preuveličavanja, prijateljskih veza, pripadnosti klikama. To je ono što je Poa u ovom vremenu odvajalo i isticalo od drugih jer „dok su drugi govorili o visokim standardima, Po je davao sve od sebe da ih kao kritičar i osnaži.“⁵⁶⁴ U prvim kritikama objavljenim za *Graham's Magazine*, ističe moderna kritika, primjećuje se određena strogost, odnosno mnoge svoje stavove ovdje zasniva na retoričkim pravilima, bilo da su u pitanju ona standardna ili ona koja je on postavljao zarad sopstvenih potreba

⁵⁶³ *Poe: Journalist and Critic*, p. 219

⁵⁶⁴ “while others were talking of higher standards, he was doing his best as a critic to enforce them”, *Ibid*, p. 249

kritičara.⁵⁶⁵ Prva kritika napisana u ovom maniru za koju se pouzdano može tvrditi da je Poova jeste kritika na račun Bulverovog djela *Noć i jutro* (*Night and Morning*, april 1841). Nakon što je elaborirao svoje viđenje zapleta Po je u odnosu na samopostavljeni standard komentarisao pomenuto Bulverovo književno ostvarenje. U pitanju je samo uvod onoga što će uslijediti u kritici Hotornovih *Dvaput ispričanih priča*. Obično se prvih devet mjeseci rada za časopis *Graham's* smatra zapravo pripremnim periodom za njegov najznačajniji kritički rad. Neuporedivo veća sloboda i bolji uslovi za rad, dovoljno prostora za kritike koje je pisao i sve veći ugled časopisa očigledno su urodili plodom. Mnoge svoje najznačajnije kritičke stavove iznijeće u kritičkim osvrtima objavljenim u prvoj polovini 1842, godine koja se za Poa može smatrati *annus mirabilis*, kako je to Džejkobs nazvao, jer se tada bavio funkcijom i ulogom kritičara, funkcijom poezije, kratkom pričom kao umjetničkom formom. Naravno, tu je i kritika na račun Brejnardove (Brainard) poezije na osnovu konvencionalnih retoričkih pravila, kao i na račun Dikensa gdje je istakao da bi roman bio još bolji da je njegov autor uveo i koristio prirodni genij. Aprila 1842. došlo je do izvjesnih mimoilaženja sa Grejamom tako da je majsko izdanje bilo poslednje na kojem je Po radio kao urednik. Od tada pa nadalje bio je samo saradnik časopisa, a mjesto urednika preuzeo je niko drugi do Rufus Vilmot Grizvold, Poov književni egzekutor. Zašto se Po povukao ne može se precizno utvrditi, vrlo vjerovatno da je ta odluka imala veze sa Poovom žarkom željom da osnuje sopstveni književni časopis.

Kada je aprila 1844. Po došao sa Virdžinijom u Njujork nije imao nikakav permanentan izvor zarade. Budžet ove male porodice zavisio je od članaka koje bi uspio da proda časopisima i novinama. Jedno vrijeme je radio kao dopisnik iz Njujorka za pensilvanijski *Columbia Spy* i u svojim člancima davao prikaze velegradskog života ljudima iz ruralnog područja. Na poziv gđe Klem, Poove tetke i tašte, Natanijel Parker Vilis, koji se sa Džordžom Poupom Morisom (George Pope Morris) udružio da ožive njujorški *Mirror* i koga je Po u nekoliko navrata ismijao i optužio da kod njega nema nikakve dubokoumnosti i genija, ipak je, uprkos svemu ovome, našao Pou mjesto među zaposlenima koji rade na časopisu. Od oktobra 1844. Po je bio angažovan u ovom časopisu koji je izlazio u dva formata – kao dnevni časopis *Evening Mirror* i dodatak *Weekly Mirror*. Zanimljiva je situacija da je Po sada postao dio časopisa s kojim je

⁵⁶⁵ *Poe: Journal and Critic*, p. 249

došao u sukob 1835. zbog svoje oštre kritike na račun Feja, jednog od tadašnjih urednika časopisa, i njegovog djela *Norman Lesli*. Zapravo, u to vrijeme Vilis i Fej su bili kolege urednici, a Moris je bio izdavač.⁵⁶⁶ Ni Vilis ni Moris očigledno nijesu bili zlopamtila čim je odlučeno da se Po angažuje, a s druge strane očekivali su da će ovim angažmanom značajno skrenuti pažnju na sebe. Poa je uveliko pratila reputacija izuzetno oštrog i bez dlake na jeziku kritičara pa je to Vilis iskoristio na najbolji mogući način praveći reklamu za Poa. Recimo, u najavi predavanja koje je Po trebalo da održi Vilis piše sledeće:

„Smaknuće kriminalca koji nije znao da je ostao bez glave prije nego mu je pala u ruke dok se kuglao podsjeća na poovski manir, ali ono izražava ideju o otmenom rezanju kritičkog sječiva g. Poa. U petak večer biće njegovo 'Predavanje o pjesnicima Amerike' i oni koji bi željeli da prisustvuju ovom finom rasporivanju vjerovatno će biti tamo. U svakom slučaju, osim odvajanja osjetljive membrane biće mnogo bljesaka gnjevne oštrice i gozba će po svemu biti epikurejska za svakoga osim za one koji budu izloženi patnji.“⁵⁶⁷

Ipak, *Mirror* teško da je mogao ispuniti Poova očekivanja kao profesionalnog kritičara ako ništa drugo ono barem zbog činjenice da kolumna u novinama nije adekvatno mjesto za detaljnu i opširnu analizu književnog djela. Ako u kolumni nije prepoznao prostor za valjan i podroban komentar sigurno je da je u njoj vidio pogodan prostor za „rezanje i sječenje“ što nije teško primijetiti u kritici Louelovih *Razgovora sa nekim starim pjesnicima (Conversations with Some Old Poets)* i kritici Longfelouovog *Beskućnika*. Poov angažman u časopisu *Mirror* trajao je prilično kratko, od septembra 1844. do februara 1845. mada se zna da je u ovom periodu pisao i za druge časopise, poput *Democratic Review*, odnosno, kako je Džekobson opisao, prodavao je šta je mogao gdje god je mogao. S jeseni 1844, od novembra mjeseca, Po je za *Democratic Review* počeo da objavljuje „Marginalije“, bilješke koje je navodno pravio dok je čitao različita djela. Osim kratkih stavova, pogleda i komentara o različitim temama i problemima, u „Marginalijama“ često nailazimo na odlomke iz njegovih kritika ili

⁵⁶⁶ *Poe: Journalist and Critic*, p. 352

⁵⁶⁷ “The decapitation of the criminal who did not know his head was off till it fell into his hand as he was bowling, is a Poe-kerish similitude, but it conveys an idea of the Damascene slicing of the critical blade of Mr. Poe. On Friday night we are to have his ‘Lecture on the Poets of America’, and those who would witness this fine carving will probably be there. Besides the division of sensitive membrane, however, there will be many a bright flash from the keen temper of the blade itself, and altogether the feast will be epicurean to all but the sufferers”, *Evening Mirror*, February 20, 1845 in *Ibid*, p. 352

„pojašnjenje“ nečega što je već objavio u određenom kritičkom pregledu. Po je pisao „Marginalije“ do kraja života, posljednja se pojavila u septembru 1849, dakle samo mjesec dana prije smrti. Osim u *Democratic Review* bilješke iz „Marginalija“ pojavljivale su se i u *Godey's Lady's Book*, *Graham's Magazine* i *Southern Literary Messenger*.

Pošto ga je Louel preporučio uredniku *Broadway Journal*-a, Čarlsu F. Brigsu⁵⁶⁸, Po je imao mogućnost da napusti *Mirror*. Dolar po strani bila je svota koja mu je isplaćena za kritike koje je objavio za prvo i drugo izdanje lista, što Pou, čovjeku sa konstantnim finansijskim problemima nije odgovaralo. Od marta 1845. kreće povoljniji angažman. Kako Džejkobson ističe, Po je sada najavljen kao pomoćnik urednika koji bi trebalo da prima trećinu profita dok su preostale dvije trećine išle Brigsu i Henriju K. Votsonu (Henry C. Watson), muzičkom uredniku. Svega četiri mjeseca kasnije, jula 1845, Po i izdavač časopisa *Broadway Journal* Bisko (Bisco), uspjeli su da „odobrovolje“ Brigsa da podnese ostavku. Po je do oktobra iste godine otkupio časopis od Biska, pozajmljenim novcem, naravno, tako da je imao priliku da vodi časopis uglavnom po svojim htjenjima. Međutim,

„da li zbog ličnih problema ili ogromnog posla, kvalitet njegovih kritika se pogoršao. One koje nijesu samo prenesene iz prethodnih djela često su bile tendenciozne ili maliciozne jer ih je koristio u prepucavanjima sa transcendentalistima Nove Engleske ili njujorškim literatima. U najvećem broju slučajeva ove kritike ne uspijevaju da predstavljaju ono što je on smatrao 1842. da je prava funkcija kritičara: meditacija između pisca i publike s konačnim ciljem uzdizanja ukusa publike.“⁵⁶⁹

Ipak, u ovom periodu izdvajaju se njegove kritike drame i pozorišta poput one na račun komedije manira *Moda (Fashion)* Ane Kore Mouat (Anna Cora Mowatt). Kao urednik *Broadway Journal* dobijao je besplatne karte za predstave na Brodveju što je, izgleda, sa velikim zadovoljstvom koristio. No, osim kritika koje su se bavile ovom problematikom ostali kritički pregledi, iako izražavaju sitničavost i zajedljivost, nijesu

⁵⁶⁸ Brigs je pogotovo ranije održavao bliske odnose sa klikom *Knickerbocker* i Luisom Gejlrdom Klarkom.

⁵⁶⁹“whether because of personal problems or because of his tremendous work load, his reviews deteriorated in quality. Those that were simply cribbed from his previous work were often tendentious or ill tempered, as he used them in his skirmishes with the New England transcendentalists or the New York literati. For the most part these reviews fail to perform what he had considered in 1842 to be the high function of the critic: the mediation between the writer and the public with the end of elevating the public taste”, *Poe: Journalist and Critic*, p. 376

odražavali idealne standarde naučne objektivnosti koje profesionalna kritika podrazumijeva i zahtijeva.⁵⁷⁰ Nakon propasti *Broadway Journal* januara 1846. Po se suočio sa ozbiljnim problemom. Neke od svojih kritika objavljivao je u *Godey's Lady's Book* i *Southern Literary Messenger*. Nastavili su se finansijski problemi, a potom i porodični. Tokom 1846. Po je objavio „Literatima grada Njujorka“ i to u nastavcima za *Godey's Lady's Book*. Poovi prikazi njujorških literata su uglavnom zanimljivi i čitljivi, ali treba ukazati na činjenicu da ih Po uopšte nije smatrao ozbiljnom kritikom. To se jasno vidi iz njegovog pisma Eveletu gdje kaže da je prekinuo rad na „Literatima“ jer su ih ljudi prepoznavali kao detaljnu i dubokoumnu kritiku iako je njegova namjera bila da to bude samo neka vrsta kritičkog „naklapanja“.⁵⁷¹ I ovdje je Po umio s vremena na vrijeme da uperi žaoku svoje kritike i gotovo nemilosrdno se obruši na književnu „žrtvu“. Situaciju je iskoristio Tomas Ingliš Dan, poznata Poova „meta“, pa je Poa optužio za krivotvorenje i plagijat, ali i da mu je dao značajnu sumu novca na račun lažnih izgovora. Po je dobio parnicu, dvjesto dvadeset pet dolara i pokriveno troškove zbog ove klevete.

Početakom januara 1848, dakle godinu dana nakon Virdžinijine smrti, Po je smatrao sebe sposobnim da se vrati ozbiljnoj književnoj kritici i planovima za časopis *Stylus*. Ipak, *annus mirabilis* iz 1842. nije se ponovio, a planovi za idealni književni časopis ostali su zauvijek u sferi željenog.

⁵⁷⁰ *Poe: Journalist and Critic*, p. 387

⁵⁷¹ *Ibid*, p. 394

3. Kritika na djelu: Američki Zoil

Po je upravo u časopisima iznio neke od najznačajnijih književno – teorijskih stavova. Za mnoge američke časopise pisao je kritike pisaca sa obje strane Atlantika. Tu su i „Marginalije“, „Pinakidija“, „Uvod“, „Književna i društvena scena“. Svi eseji i kritički osvrti u kojima se bavi pjesničkom teorijom objavljeni su također u časopisima. „Pismo za B –“ je objavljeno jula mjeseca 1836. za *Southern Literary Messenger*, „Filozofija kompozicije“ u *Graham's Magazine* aprila 1846, „Tumačenje stiha“ novembra 1848. u *Southern Literary Messenger*, dok je „Pjesničko načelo“ objavljeno posthumno, oktobra 1850. u *Sartain's Union Magazine*. Kritike na račun britanskih i ostalih evropskih pisaca kao i one napisane za književna djela njegovih sunarodnika objavljene su u periodici.

Još u „Prospektu za časopis Pen“ (“Prospectus of The Penn Magazine“) iz 1840. godine Po je najavio da će ovaj mjesečni književni časopis biti uređivan i objavljan u Filadelfiji, naravno pod njegovom uređivačkom palicom. Objašnjavajući da je prekinuo saradnju sa *Southern Literary Messenger* na početku treće godine rada sada je još više bio usredsređen na ostvarivanje svog sna i pokretanje književnog časopisa koji će pratiti najviše književne standarde i u kome će se izražavati

„pošteno i odvažno mišljenje [...] nezavisna, samoodrživa kritika, koja će se rukovoditi isključivo najčistijim pravilima Umjetnosti, analizirajući i zagovarajući ova pravila tako što će ih primjenjivati, držeći sebe uzdržanom od svih ličnih predrasuda, ne dopuštajući bilo kakav strah osim onog od teške povrede prava; ne pridavajući značaj bilo taštini autora ili pretpostavkama starih predrasuda, ili zamršenom i anonimnom laskanju *tromjesečnika* ili aroganciji onih organizovanih klika.“⁵⁷²

Opšti interes časopisa, zamišljao je Po, ogledao bi se u opštim interesima književnosti, njegov cilj je da ugodi kroz svestranost, originalnost i britku riječ. Dvije godine kasnije, januara 1842, Po je objavio svoj jedini esej posvećen djelovanju kritike i

⁵⁷² “an honest and a fearless opinion [...] independent criticism – a criticism self-sustained, guiding itself only by the purest rules of Art; analyzing and urging these rules as it applies them; holding itself aloof from all personal bias; acknowledging no fear save that of outraging the right; yielding no point either to the vanity of the author, or to the assumptions of antique prejudice, or to the involute and anonymous cant of the *Quarterlies*, or to the arrogance of those cliques“, Edgar Allan Poe, “Prospectus of *The Penn Magazine*“ in *Essays and Reviews*, p. 1025

to pod naslovom „Uvod“ (“Exordium“). Ovdje je Po iznio svoju definiciju kritičkih imperativa. Mora se priznati da je donekle bio i „izazvan“ stavovima Kornilijasa Metjuza, pripadnika Mlade Amerike, velikog zagovornika književnog nacionalizma i jednog od urednika časopisa *Arcturus*. Metjuz je smatrao da kritika ne uvažava gramatičke greške za razliku od nesavršene rime te da uključuje svaku književnu formu, bilo da je u pitanju esej, propovijed, filozofski spis, poglavlje istorije osim onog djela koje je isuviše imaginativnog ili dramskog karaktera. Džejkobson je šaljivo prokomentarisao situaciju rekavši da je ovo bilo sasvim dovoljno da Metjuza učini privlačnom metom za Poovu zašiljenu sjekiricu. Poov odgovor na ovakve „nepromišljene“ riječi uslijedio je upravo u „Uvodu“. Po ukazuje na donedavnu poslušnost majci Engleskoj i želeći da se otmu tom uticaju Amerikanci su zašli u drugu krajnost – nacionalnu književnost

„kao da ijedna prava književnost *može* biti nacionalna – kao da svijet u velikome nije jedina adekvatna scena za književnog *stvaraoca*. Odjednom smo postali jedini i najluđi *partizani* u književnosti. Naše novine govorile su o 'tarifama' i 'zaštiti'. U našim časopisima bilo je uobičajeno posvetiti mjesto 'pravom domaćem romanopiscu, g. Kuperu' ili tom 'nepokolebljivom američkom geniju g. Poldingu'.“⁵⁷³

Po zamjera privrženost i servilnost stranim uticajima, ali se na isti način obrušava na opasnost nekritičkog nacionalizma i paradoksalnu ideju da se nekome dopadne glupa knjiga samo zato što je ta glupost američka. Ipak, Po je mišljenja da je viđenje književnosti u njegovoj rodnoj Apalačiji znatno šire i da se sve više smatra umjetnošću u pravom smislu riječi. On ne protestuje samo protiv stranih, prije svega engleskih, uticaja i trendova već i domaćeg protežiranja koje potiče iz izdavačkih koterija i primjećuje da iako nijesu svi urednici potpuno nezavisni od izdavača, da mnogi od njih imaju dovoljno skrupula da priznaju servilnost i tako sebe stave na suprotnu stranu od manjine koja takav čin prezire. Ovo je za Poa veliki korak naprijed. Kritika u Americi po njemu zapala je u najodvratnije laskanje, a to je laskanje uopštavanja, što je velikim dijelom prisvojeno kroz uticaj britanskih tromjesečnika. U

⁵⁷³ “as if any true literature *could be* national – as if the world would at large were not the only proper stage for the literary *histrion*. We became, suddenly, the merest and madest *partizans* in letters. Our papers spoke of 'tariffs' and 'protection'. Our Magazines had habitual passages about that 'truly native novelist, Mr. Cooper', or that 'staunch American genius', Mr. Paulding”“, Edgar Allan Poe, “Exordium to Critical Notes“, in *Essays and Reviews*, p. 1027

takvim časopisima ono što je trebalo da bude kritika teško da se moglo nazvati takvim imenom, kritičari su davali pregled knjige uglavnom usredsređen na naslov, analizu sadržaja, a nigdje ni pomena o vrijednostima i manama djela. Anonimnost pisaca uticala je na ovaj prirodan proces, a to što je ime pisca bilo tajno sigurno nije uticalo na kvalitet pisanja već na fluentnost, odnosno na što više novaca po napisanoj stranici. Komentarišući Metjuzovo viđenje kritike Po kaže sledeće:

„Nije kritika, smatramo, esej, propovijed niti svečani govor, poglavlje istorije, filozofska spekulacija, niti pjesma u prozi, umjetnički roman, dijalog. Zapravo, *ne može biti ništa drugo* pod kapom nebeskom do – kritika. Da je sve to što *Arcturus* zamišlja, nije baš posve jasno zašto onda ne bi podjednako mogla biti 'imaginativna' ili 'dramska' – romana ili melodrama, ili oboje. U tom slučaju bi bila farsa i u to se ne može sumnjati.“⁵⁷⁴

Dakle, Po svoj glas diže protiv uopštavanja kojim se ništa ne postiže. On smatra da književnu kritiku treba ograničiti na komentare o umjetnosti. Kada kritičar komentariše neku knjigu ona treba da ga zanima upravo tako, kao knjiga, drugačiji pristupi nemaju nikakve veze sa kritičarem – kritika ne predstavlja test „mišljenja“. Kritika je test u smislu analize umjetnosti, smatra Po, i kao takva jedino se primjenjuje na pravi način za ona djela koji svoj osnov imaju u umjetnosti. Po je naveo Bulverove riječi u eseju da je kritičar onaj koji „mora imati hrabrosti da okrivljuje odvažno, velikodušnosti da uzdržava zavist, genij da cijeni, znanje da poredi, oko za ljepotu, uho za muziku i srce za osjećaj.“⁵⁷⁵ Po nije bilo lako da se uvijek pridržava ovih visokih standarda, a u kritikama objavljenim za časopis *Graham's* dao je svoj maksimalan učinak. Zrelost Poove kritičke misli posebno dolazi do izražaja u kritici *Eseja* Kristofera Norta (Džona Vilsona) kome se nekada divio. Ovdje je Po, imajući obavezu da se drži pravila koje je sam postavio, ukazao na „greške“ i mane djela, uvredljiv ton i površno znanje. Po je u „Marginalijama“ nekoliko godina kasnije zapisao da kritičar koji profesionalno obavlja posao treba da se uzdigne iznad tromjesečnika i lične

⁵⁷⁴ „Criticism is *not*, we think, an essay, nor a sermon, nor an oration, nor a chapter in history, nor a philosophical speculation, nor a prose-poem, nor an art novel, nor a dialogue. In fact, it *can be nothing* in the world but – a criticism. But if it were all that *Arcturus* imagines, it is not very clear why it might not be equally 'imaginative' or 'dramatic' – a romance or a melo-drama, or both. That it would be a farce cannot be doubled“, „Exordium to Critical Notes“, p. 1031

⁵⁷⁵ „he must have courage to blame boldly, magnanimity to eschew envy, genius to appreciate, learning to compare, an eye for beauty, an ear to music, and a heart for feeling“, *Ibid*, p. 1032

kontroverze, treba da se izdigne da bi vidio sunce, njegov zadatak je da bude objektivan baš kao da je u pitanju nauka. On mora biti spreman da ukaže na dobre strane djela, ali isto tako i njegove mane. U „Uvodu“ Po je pisao pohvalno o Hju Bleru koji je bio mišljenja da konačni sud o nekom umjetničkom djelu mora biti iskazan od strane publike mada ta hvala katkad može nastati iz površnosti, strasti i predrasuda. Od kritičara se, shodno tome, očekuje da djelo ponekada osudi dok ga publika hvali, a na kraju sud publike bi trebalo da dođe na istu razinu kao i kritički sud. Bler je smatrao da je prava kritika zasnovana potpuno na iskustvu, što je Po prihvatio i dodatno razradio u „Uvodu“. Po je čvrsto vjerovao da je dužnost kritičara da izbjegne zapadanje u grešku komentarišući djelo na osnovu njegove popularnosti što je i pokazao, između ostalog, i u kritici *Stenli Torna* (*Stenly Thorn*) Henrija Koktona (Henry Cockton) objavljenoj u januaru 1842. za *Graham's Magazine* gdje kaže da su ovakva i slična djela neknjiževna. Govoreći o podjeli ljudi na one koji mogu da razmišljaju, ali ne vole to da čine i one koji nijesu obdareni materijalom za misao ili „nemaju mozga kojim bi 'proučili' taj materijal“⁵⁷⁶ Po kaže da upravo ovakvim ljudima može da se sviđa djelo kakvo je *Stenli Torn*. Dakle, ovo djelo, ni manje ni više, odgovara polupismenima jer pobuđuje životinjsku energiju, i u svojoj biti predstavlja „praktičnu šalu“. Sledećeg mjeseca, u kritici Dikensovog *Barnabi Radža*, Po se obrušava na „male genije“, takozvane *sjenice* (*titmice*), kojima je jedino bitan rezultat, broj onih koji čitaju djelo i da li to djelo ima dobru prođu. Ove sjenice zapadaju u veliku grešku odvajanja teorije od prakse, što je po Pou nezamislivo, jer „teorija je jedino dobra kao takva u proporciji sopstvenog svođenja u praksi. Ako praksa propadne, to je zato što teorija nije savršena.“⁵⁷⁷ Izvrsnost u djelu se može smatrati aksiomom ili tvrdnjom koja postaje očigledna u proporciji sa jasnoćom i preciznošću kojom je izražena. U slučaju da je zastupljena u značajnoj mjeri nije joj potrebno dodatno pojašnjenje. U suprotnom, ako ta izvrsnost treba da se pokazuje da je izvrsnost onda ona to uopšte nije. Posao kritičara jeste da pokaže kada, gdje i kako ta izvrsnost, inače sposobna za samopokazivanje, zapravo ne uspijeva da bude pokazana. Za martovsko izdanje *Graham's Magazine* iz 1842. godine Po je napisao kritiku na račun Čarlsa Džejmsa Levera (Charles James Lever) i njegovog

⁵⁷⁶“have no brains with which to ‘work up’ the material”, Edgar Allan Poe, “Henry Cockton: *Stanley Thorn*” in *Essays and Reviews*, p. 177

⁵⁷⁷ “a theory is only good as such, in proportion to its reducibility to practice. If the practice fails, it is because the theory is imperfect“, Edgar Allan Poe, “Charles Dickens: *Barnaby Rudge*“ in *Ibid*, p. 225

Čarlsa O'Malija (*Charles O'Malley*) u kojoj je doslovce iskarikirao ovo „popularno“ djelo, ali i prokomentarisao šta uopšte znači termin popularnost u ovom kontekstu. Po ističe da izuzetno popularna knjiga može istovremeno biti bez ikakve književne vrijednosti, da je popularnost *primâ facie* dokaz o manama knjige koji pokazuje da se autor bavio onim što se odnosi na pohvalu mase, onih čija misao nije edukovana i čiji ukus nije rafiniran i kultivisan, te dokle god svijet zadržava takav stupanj civilizacije nijedna veoma popularna knjiga, u pravom smislu riječi, ne može biti djelo velike vrijednosti. No, knjiga se može brzo prodavati i naveliko čitati, čak univerzalno, zarad „polovine ili dvije trećine te knjige, a ta polovina ili dvije trećine mogu biti osjetljive na popularnu ocjenu, dok jedna polovina ili jedna trećina koja preostaje može biti ushićenje najvećeg intelekta ili genija i apsolutni *caviare* svjetine.“⁵⁷⁸ Zbog toga je dužnost profesionalnog kritičara da podrži istinski ponos genija, da suzbija njegovu degradaciju, da se zalaže za primjenu njegovih snaga i moći u onim područjima koja mu pripadaju. „Dokle god univerzum misli bude opskrbljivao građu za nove kombinacije dotle će duh pravog genija biti originalan, neumoran – biće ono što jeste.“⁵⁷⁹

Godinu dana ranije, u kritici *Šarlatana Helikona* (*The Quacks of Helicon: A Satire*) Lamberta A. Vilmera (Lambert A. Wilmer), objavljenoj u *Graham's Magazine* avgusta 1841. Po ističe da nema nikakve koristi očekivati dobru kritiku tamo gdje je sigurno nećete naći, u periodici zvanoj „pregledi“ jer u njima nikada nema pravog kritičkog osvrta na neko djelo. Oni koji pišu takve preglede voljno zapadaju u uopštavanja, protiv kojih se Po tako žestoko i revnosno borio, zakleti su neprijatelji svemu što je jednostavno i direktno. Takvi „kritičari“, smatra Po, ili odjednom „uskaču“ usred problema, ili se pojavljuju na zadnjim vratima, a postoji i treća mogućnost da „pristaju uz problem hitri kao rak.“⁵⁸⁰ Upravo u ovom kritičkom osvrtu Po zaključuje da prava kritika predstavlja odraz onoga što je bio predmet kritike na duh samog kritičara. Da bi se otrgli servilnosti stranim, posebno britanskim uticajima, i u književnosti baš kao i u Vladi, potrebna je Deklaracija nezavisnosti ili čak Deklaracija rata, napisao je Po

⁵⁷⁸ “which half or two-thirds may be susceptible of popular appreciation, while the one-half or one-third remaining may be the delight of the highest intellect and genius and absolute *caviare* to the rabble“, Edgar Allan Poe, “Charles James Lever – *Charles O'Malley: The Irish Dragoon*“ in *Essays and Reviews*, p. 312

⁵⁷⁹ “So long as the universe of thought shall furnish matter for novel combinations, so long will the spirit of true genius be original, be exhaustless – be itself“, *Ibid*, p. 319

⁵⁸⁰ “sides up to it with the gait of a crab“, Edgar Allan Poe, “Lambert A. Wilmer: *The Quacks of Helicon. A Satire*“ in *Essays and Reviews*, p. 1009

u „Uređivačkoj zbirci“ (“Editorial Miscellanies“) 4. oktobra 1845. za *Broadway Journal*.

Po se više puta u toku svoje karijere doticao distinkcije imaginacija / uobrazilja, što je objašnjeno u poglavlju koje se bavi teorijom pjesništva. U početku su bili primjetni očigledni Kolridžovi uticaji da bi u kritici Murovog *Alcifrona* iz 1840. iznio prva neslaganja sa velikim engleskim pjesnikom gdje ističe da i jedna i druga stvaraju, ili, drugačije rečeno, ni jedna ni druga ne stvaraju jer sve ono što je novina zapravo je neobična kombinacija. Kasnije, maja 1846. u „Literatima grada Njujorka“, u onom dijelu koji se odnosi na N. P. Vilisa, objavljenom za *Godey's Lady's Book*, Po na početku fusnote doslovce ponavlja dio koji se odnosi na distinkciju uobrazilje i imaginacije iznesen u kritici *Alcifrona* da bi onda istakao neke nove stavove poput onoga u kome tvrdi da imaginacija, uobrazilja, fantazija i humor kao zajedničku karakteristiku imaju elemente kombinacije i novine.

„Iz novog organizovanja starih formi koje joj se predstavljaju [imaginacija] bira samo one koje su harmonične; rezultat je sama *ljepota* – koristeći ovu riječ u najširem smislu i na takav način da uključuje uzvišeno. Prava imaginacija⁵⁸¹ bira, *ili iz ljepote ili izobličnosti*, samo one stvari koje se najbolje mogu kombinovati, a koje do sada nijesu kombinovane; a to što se dobije, po opštem pravilu, ima osobenosti uzvišenog ili ljepote u srazmjeri sa svakom uzvišenošću ili ljepotom kombinovanih stvari, koje još uvijek treba smatrati kao atomske – to jest kao prethodne kombinacije. Ali, kako se često slično dešava u fizičkoj hemiji, tako nerijetko se dešava i u hemiji intelekta, da će stapanje dva elementa rezultirati u nešto što neće imati kvalitet jednog od njih – ili čak ništa od kvaliteta ni jednog ni drugog. Dakle, opseg imaginacije je neograničen. Njena tvar se pruža po čitavom univezumu. Čak i iz izobličnosti ona proizvodi ljepotu koja odmah postaje njen jedini predmet i neizbježan test.“⁵⁸²

⁵⁸¹ Ovaj odlomak je ponovo štampao, uz par zanemarljivih izmjena, u „Marginalijama“ za maj 1849. objavljenim u časopisu *Southern Literary Messenger*.

⁵⁸² “The imagination is the artist of the four. From novel arrangements of the old forms which present themselves to it, it selects such only as are harmonious; the result, of course, is *beauty* itself – using the word in its most extended sense and as inclusive of the sublime. The pure imagination chooses, from either *beauty* or *deformity*, only the most combinable things hitherto uncombined, the compound, as a general rule, partaking in character of sublimity or beauty, in the ratio of the respective sublimity or beauty of the things combined, which are themselves still to be considered as atomic – that is to say, as previous combinations. But, as often analogously happens in physical chemistry, so not unfrequently does it occur in this chemistry of the intellect, that the admixture of two elements will result in a something that shall have nothing of the quality of one of them – or even nothing of the qualities of either. The range of imagination is thus unlimited. Its materials extend throughout the universe. Even out of deformities it fabricates that beauty which is at once its sole object and its inevitable test“, Edgar Allan Poe, “The Literati of New York City: N. P. Willis“ in *Essays and Reviews*, pp 1126 – 1127.

Po smatra da domenu imaginacije pripada bogatstvo onoga što se može kombinovati, lakoća da se pronađu novine koje valja kombinovati i apsolutna „hemijska kombinacija“ sveukupnog mnoštva. Međutim, u onim slučajevima u kojima je harmonija kombinacije zanemarena i kada se uz novinu javi i sub-element neočekivanosti koji podrazumijeva da su kombinovani elementi oni koji nikada nijesu kombinovani, a čije kombinovanje se pokazuje kao srećno prevazilaženje teškoća, onda se to dešava u domenu uobrazilje. Takav proizvod, kaže Po, zahvalniji je od onog čisto harmoničnog mada je iz istog razloga i manje lijep. „Vodeći“ greške u pretjerivanje uobrazilja zadire u domen fantazije čiji „sljedbenici“ uživaju ne samo u novini i neočekivanosti već i u izbjegavanju proporcije. Po ističe da u ovakvoj situaciji rezultat mora biti abnormalan i kao takav pruža manje zadovoljstva kroz novinu nego boli kroz nepovezanost. Dalje, Po smatra da uobrazilja ne traži samo disproporcionalne već nelogične, odnosno antagonističke elemente, a „efekat se pokazuje kao dopadljiviji svojom većom pozitivnošću“⁵⁸³ i zaključuje da sve četiri sposobnosti predstavljaju svoje klase mada skreće pažnju čitaocu na sledeće – u slučaju da uobrazilja ili humor postanu objektivni umjesto subjektivni onda se ostvaruje ili duhovitost ili sarkazam, u zavisnosti od toga kakva je svrha, dobronamjerna ili ne. Dodaćemo još i to da je Po i ranije⁵⁸⁴ nazivao imaginaciju vrhovnom među mentalnim sposobnostima i da duša onoga koji je obdaren imaginativnom moći dobija zapažanje stvari uzvišenih i vječnih, pa čak i onoga što je na samoj granici velikih tajni. Neka od najvećih i najdubljih znanja su proizašla iz izuzetno stimulisane imaginacije.

Po je avgusta 1836. u *Southern Literary Messenger*-u objavio kritiku na račun drame Nataniijela Parkera Vilisa *Nagovještaj avanture (Inklings of Adventure)*, inače njegovu prvu kritiku drame, u kojoj je kao vrijednosti istakao prirodnost, istinitost, prikladnost i osjećaja i jezika, pohvalio koncept likova i istakao da se savršenstvo dramske vještine, kao jedne od plastičnih vještina, ne prepoznaje u imitaciji prirode već u umjetničkom prilagođavanju i „proširenju“ njenih karakteristika. Ovdje o drami govori kao o imitativnoj umjetnosti ističući imitaciju idealnog. Poov doživljaj zapleta drame bio je u značajnoj mjeri aristotelovski. Prisjetićemo se da je Aristotel u *O*

⁵⁸³ “the effect is rendered more pleasurable by its greater positiveness“, “The Literati of New York City: N. P. Willis“, p. 1127

⁵⁸⁴“Chapter of Suggestions”, p. 1293

pjesničkom umijeću definišući umjetničko stvaralaštvo naveo da se po sredstvima podražavanja mogu istaći: ep, tragedija, komedija, ditiramb, najveći dio aulektike i kitaristike, a svi oni podražavaju različitim sredstvima, različitim predmetima ili načinom, dok svi zajedno podražavaju ritmom, govorom i harmonijom. Podražavanje je čovjeku urođeno još od stadijuma djeteta. Aristotel smatra da su i tragedija i komedija nastale od improvizacije. Tragedija se izdigla iz mitova i smiješnog govora i preobrazila iz satirske pjesme. Čuveno je Aristotelovo određenje tragedije, kojoj je najviše posvetio pažnje u djelu *O pjesničkom umijeću*, gdje kaže da tragedija predstavlja podražavanje ozbiljne i završene radnje koja ima određenu veličinu, govorom koji je otmen i poseban za svaku vrstu u pojedinim djelovima, licima koja djelaju, a ne pripovijedaju, a izazivanjem sažaljenja i straha vrši pročišćavanje takvih afekata. On takođe ističe da u svakoj tragediji razlikujemo priču, likove (karaktere), govor (dikciju), misli, scenski aparat i muzičku kompoziciju. Tragedija predstavlja podražavanje radnje i života, a ne ljudi pa nas stoga ne čudi Aristotelov stav da su događaji i priča cilj tragedije, odnosno da bez radnje ne bi moglo biti tragedije dok bez karaktera to bi bilo moguće. Priče treba da budu takve dužine da se lako pamte. Tragička priča jeste ona koja podražava jednu cijelu radnju, a pojedini djelovi događaja treba da budu povezani na takav način da u slučaju premještanja ili oduzimanja bilo kojeg od njih odmah dolazi do remećenja i rasturanja. Tragička priča podrazumijeva saglasnost sa zakonima nužnosti i vjerovatnosti. Po Aristotelu zaplet obuhvata sve ono što se dešava od početka do onog momenta od kojeg imamo prelazak u sreću iz nesreće ili obrnuto, a rasplet sve ono što se događa od početka tog prelaska do samog svršetka djela.

Po je smatrao da svaki književni žanr treba da se sagledava kao takav. Drama je po svojoj prirodi mimetička, a njena svrha ogleda se u podražavanju prirode. U prvom dužem i razrađenom kritičkom osvrtu o drami koji je napisao na račun komedije manira *Moda Ane Kore Mouat* objavljenom u *Godey's Lady's Book* juna 1846. on hvali pomenutu spisateljicu, njene priče i skice, a za *Modu* kaže da nije bez dobrih strana. Ovo djelo se po Pou može preporučiti prvenstveno zbog jednostavnosti zapleta. Međutim, u tom zapletu nema ni trunke originalnosti ili invencije, djelo po opštem tonu podsjeća na *Školu skandala*, a autorki, koja inače posjeduje određeni osjećaj za pozorišni efekat, poručuje da joj taj osjećaj teško može pomoći da napravi pravu dramu. Po je na sceni zahtijevao, kako je primijetio Džejkobson, vjerodostojnost koju je ranijih

godina odobravao u romanu. Dramska radnja treba da proizvede iluziju stvarnosti publici. Autor drame treba da uzme u obzir reakcije publike i da ih ne opterećuje zamršenim i komplikovanim zapletom jer u suprotnom drama neće postići željeni efekat, što se često događalo u španskim dramama intrige „najgorim dramama za izvođenje na čitavom svijetu.“⁵⁸⁵ Ovdje takođe možemo povući paralelu sa Aristotelom koji kaže da sklopljena tragička priča treba prije da bude jednostruka negoli dvostruka.

Poov stav da bi dramska umjetnost napredovala da nije bilo imitacija konvencija iz davnih vremena je izuzetno zanimljiv. On ukazuje na činjenicu da greške koje su ranije činjene ne treba ponavljati i da pisac svoje znanje treba da koristi racionalno. Još avgusta 1845. u kritici „Američke drame“ objavljenoj za *American Whig Review* Po je istakao da kada je riječ o mehanizmima drame tu se može govoriti o progresu, ali po pitanju njene „duhovnosti“ malo šta se uradilo vjekovima unazad. Pod „duhovnošću“ drame Po podrazumijeva njenu podražavalačku prirodu, ono što je ističe kao jednu od glavnih podražavalačkih umjetnosti. Progres drame je skroman, a dramaturzi danas čine isto ono što su njihovi prethodnici činili. Da bi se ostvarilo oživljavanje drame neophodno je učiniti nekoliko koraka:

„Prva neophodna stvar je spaliti ili pokopati 'stare uzore', zaboraviti što je prije moguće, da je ikada drama bila napisana. Druga stvar je razmišljati *de novo* koje su *mogućnosti* drame – ne samo koje su do sada bile njene konvencionalne svrhe. Treće i poslednje ima veze sa kompozicijom drame [...] (ove sposobnosti) zamišljene i sastavljene sa Osjećajem i Ukusom, ali sa Osjećajem i Ukusom koje će u svakom slučaju do detalja voditi i kontrolisati razboritost – zdrav razum – riječju Prirodna Umjetnost.“⁵⁸⁶

U „Marginalnim zabilješkama“ (“Marginal Notes“) (*Godey's Lady's Book*, avgust 1845) Po je još jednom istakao da je drama vodeća od podražavajućih umjetnosti i kao takva ima tendenciju da začne i održi sklonost podražavanja.

„Od svih koji podražavaju dramaturzi su najperverziji, najnerazumniji ili najnesvjesniji. [...] Euripid i Sofokle su samo Eshilovi odjeci i nije bio samo Terencije Menander i ništa iza njega, već *od jedinih postojećih*

⁵⁸⁵ “The worst acting dramas in the world“, “The Literati of New York City: Anna Cora Mowatt“ in *Essays and Reviews*, p. 1138

⁵⁸⁶ “The first thing necessary is to burn or bury 'old models', and to forget, as quickly as possible, that ever a play has been penned. The second thing is to consider *de novo* what are the *capabilities* of the drama – not merely what hitherto have been its conventional purposes. The third and last point has reference to the composition of a play [...] (these capabilities) conceived and constructed with Feeling and with Taste guided and controlled in every particular by the details of Reason – of Common Sense – in a word of a Natural Art“, Edgar Allan Poe, “American Drama“ in *Essays and Reviews*, pp 359 – 360.

*rimskih tragedija (deset kojih se pripisuje Seneki), devet je na grčke teme.*⁵⁸⁷ (kurziv S. Simović) Ovdje je onda dovoljan razlog za 'pad' drame ako hoćemo da vjerujemo da drama nazaduje. Ali nije tako, naprotiv, u zadnjih pedeset godina bitno je uznapredovala.⁵⁸⁸

Pored toga što je istakao u „Marginalijama“ (*Democratic Review*, jul 1846) da jedna drama često bude napravljena da slični nekoj drugoj i da su savremeni dramaturzi skloni da idu utabanim stazama prethodnika, Po je primijetio i manju originalnost, manju nezavisnost i pridržavanje principa, više tromosti, nehajnosti, tvrdoglavosti i konvencionalnosti tako da „dok su ostale umjetnosti, osim vajarstva, održale korak sa filozofskim i oplemenjujućim duhom doba, ona je jedino ostala stalna, trućajući o Eshilu i horu, ili pompezno izušćujući eufemizme.“⁵⁸⁹

Dalje, u „Američkoj drami“ Po kaže da kada je riječ o pisanju drame nijedan princip nije jasniji od onoga da „ništa ne treba da bude rečeno ili urađeno što nema tendenciju da razvije katastrofu ili likove“⁵⁹⁰, a potom dodaje i da „drama zahtijeva da sve bude odmah jasno.“⁵⁹¹ Poovo viđenje zapleta u drami je od suštinskog značaja. Upravo u ovoj kritici on naglašava da puko nizanje događaja, pa makar oni bili najvatreniji ne čini zaplet baš kao što to ne čini nizanje nula, odnosno da je zaplet savršen u onoj mjeri u kojoj se od njega ne može odvojiti ili premjestiti nijedan događaj, a da se pri tom ne uništi cjelina. Po Pou ovo je tačka savršenstva koja još uvijek nije postignuta, ali koju nije nemoguće ostvariti.

⁵⁸⁷ Pomenuti stav Po je istakao još avgusta 1836. u „Pinakidiji“ (*Southern Literary Messenger*). Iz „Pinakidije“ možemo izdvojiti nekoliko vrlo zanimljivih obzervacija o književnosti nastaloj u drevnoj Heladi: riječ Τυχη ili „sudbina“ (Fortune) nijednom se ne javlja u *Ilijadi*; ima oko hiljadu identičnih stihova u *Ilijadi* i *Odiseji*; prije Kadma iz Mileta nije bilo istoričara kod Grka, a prije Drakonskih zakona nije bilo nikakvih državnih zapisa; nekoliko tragedija iz antičkog doba (*Eumenide*, *Filoktet*, *Edip na Kolonu*), pored mnogih Euripidovih djela, imaju srećan završetak pun živosti; jedine istorijske tragedije starogrčkih autora su Frinohovo *Zauzeće Mileta* i Eshilovi *Persijanci*.

⁵⁸⁸ “Of all the imitators, dramatists are the most perverse, the most unconscionable, or the most unconscious [...] Euripides and Sophocles were merely echoes of Æshylus, and not only was Terence Menander and nothing beyond, but of the sole Roman tragedies extant, (the ten attributed to Seneca), nine are on Greek subjects. Here, then, is cause enough for the 'decline of the drama', if we are to believe that the drama has declined. But it has not, on the contrary, during the last fifty years it has materially advanced.”, Edgar Allan Poe, “Marginal Notes: A Sequel to the 'Marginalia'”, in *Essays and Reviews*, p. 1367

⁵⁸⁹ “[w]hile every other art has kept pace with the thinking and improving spirit of the age, it alone has remained stationary prating about Æshylus and Chorus, or mouthing Euphuism”, “Marginalia: July 1846” in *Essays and Reviews*, p. 1398

⁵⁹⁰ “nothing should be said or done which has not a tendency to develop the catastrophe, or the characters”, “The American Drama”, p. 379

⁵⁹¹ “the drama demands that everything be so instantaneously evident”, *Ibid*, p. 386

Poov revolt „protiv“ prošlosti može se na najbolji način ilustrovati na primjeru njegove kritike Sofokla gdje kaže da je *Antigona* mogla zadovoljiti relativno primitivne Grke, dok moderna publika u ovoj drami može prepoznati trivijalnost, umjetničko neiskustvo te da bi jedino pedant mogao tražiti da se grčka drama izvede pred modernu publiku. Bez obzira što je Po zazirao od tehnološkog i industrijskog progresa, on je bio pisac, urednik časopisa, profesionalac koji je morao ići u korak s vremenom da bi svoju dužnost obavio valjano te stoga nas ne može iznenaditi činjenica da je zagovarao progres u umjetnosti, ali i da je bio mišljenja da je „prosta umjetnost za proste narode, sofisticirana umjetnost za sofisticirane narode“.⁵⁹² Zbog toga je i rekao sledeće u „Marginalijama“ za decembar 1846. (*Graham's Magazine*):

„Grcima je, bez sumnje, njegova drama *izgledala* savršeno – po njima, ona je potpuno odgovarala dramskom svršetku, uzbuđenju. [...] Treba samo reći u odgovoru da su njihova umjetnost i njihov osjećaj umjetnosti bili, bezuslovno, na određenom nivou.“⁵⁹³

„Američka drama“ pokazuje suštinsku promjenu u Poovim književno – teorijskim stavovima od „Pisma za g. –“ kada je

„s puno entuzijazma branio spontanu umjetnost – pjesnik treba da protestuje, a ne da misli. Godine 1836, pak, izjavio je da je sposobnost analiziranja uzroka i posledice važnija u mentalnom sklopu pjesnika od imaginacije. Godine 1842. tvrdio je da je umjetnost pomoćnica ukusa, čineći imaginaciju sluškinjom estetskog osjećaja. 1845. godine još uvijek je smatrao ukus neophodnim u izboru sirovog materijala za umjetnost, a imaginacija, njegov posrednik, kombinovala je te materijale u estetski objekat; ali, ove intuitivne sposobnosti morali su voditi i kontrolisati razboritost i zdrav razum. Ova promjena [...] znači da je počeo da naglašava metod, posebno zbog toga što je metod doprinio odazivu publike.“⁵⁹⁴

⁵⁹² “a simple art for simple people; a sophisticated art for sophisticated people”, *Poe: Journalist and Critic*, p. 379

⁵⁹³ “To the Greeks, beyond doubt, their drama *seemed* perfection – it fully answered, to them, the dramatic end, excitement – and this fact is urged as proof of their drama’s perfection in itself. It needed only be said, in reply, that their art and their sense of art were, necessarily, on a level“, “Marginalia: December 1846“ in *Essays and Reviews*, pp 1416 – 1417.

⁵⁹⁴ [he] had enthusiastically championed a spontaneous art – a poet should protest, not think. In 1836, however, he had declared that the ability to analyze cause and effect was more important in a poet’s mental equipment than imagination. In 1842 he had claimed that art was the handmaiden of the taste making the imagination the servant of the aesthetic sense. In 1845 he still considered taste necessary in the choice of the raw materials of art, and the imagination, its agent, combined those materials into an aesthetic object; but these intuitive faculties had to be guided and controlled by reason and common

Samo je kratka pjesma za Poa ostala čist izraz duše, a sve ostale forme ipak se moraju podati intelektu. Profesionalna kritika bila je neophodna da bi se stare drame analizirale shodno svom kvalitetu, ne uzimajući u obzir kada i gdje su nastale, potrebno je iskreno govoriti o vrijednostima i manama djela. Upravo rukovodeći se ovim principima Po je komentarisao Vilisovu *Tortezu zelenaša* (*Tortesa, the Usurer*) u okvirima „Američke drame“ iz 1845. Ovdje je Po kao značajnu slabost drame naveo kompleksnost zapleta insistirajući na tome da zapleti koji se prikazuju na pozornici treba da budu jednostavni, nipošto ne treba naglašavati upotrebu intriga, iako se to često dešava u španskim komedijama, a za takvu situaciju ovdje krivi „preduboku“ kritiku Augusta Vilhelma Šlegela. Po ponavlja definiciju savršenog zapleta koja podrazumijeva da se nijedan element ne može premjestiti ili ukloniti, a da se ne ošteti cjelina. Ono što nas takođe zanima jeste činjenica da je Po insistirao na stavu da „glavno zadovoljstvo u drami proizlazi iz njenog mimetičkog aspekta, a ne iz njene forme.“⁵⁹⁵ Po je smatrao neophodnim izvjesnu dozu prirodnosti u drami i ostvarivanje istinitosti prirodi, ali zaplet ne treba uzimati direktno iz života već kombinovati prirodne elemente u saglasju sa „opštom intencijom Prirode“. Komentarišući Longfelouovog *Španskog studenta* (*The Spanish Student*) i komornu dramu u „Američkoj drami“ Po kaže da komorne drame uopšte ne bi trebalo da budu pisane jer drame se stvaraju da bi bile izvođene na sceni, a Longfelouova drama je neizvodiva. Ovome ćemo pridodati i optužbu na račun neoriginalnosti i puke imitacije Servantesa i Tomasa Midltona (Thomasa Middletona) te zbog toga ističe da je „originalnost kao jedna od najvećih, ujedno je i jedna od najređih vrijednosti. U Americi je posebno i osobito rijetka.“⁵⁹⁶ Po je čak mišljenja da bi „dramska pjesma“ („A Dramatic Poem“) mnogo bolje odgovarala uz naslov djela od „drama“ jer bi na bolji način izrazila namjeru pjesnika. U ovoj kritici Po još kaže: „u dramatskom pisanju, nijedan princip nije jasniji od onog da ništa ne treba reći ili uraditi što nema tendenciju da razvija katastrofu ili likove.“⁵⁹⁷ Ovdje, poput Aristotela, Po kaže da sudbina likova treba da se dešava kao neumitna posledica prethodnih djelanja. Na

sense. This shift [...] does mean that he had begun to emphasize method, particularly as method contributed to audience appeal“, *Poe: Journalist and Critic*, pp 381 – 382.

⁵⁹⁵“the pleasure in drama was desired largely from its mimetic aspect, not from its form“, *Poe: Journalist and Critic*, p. 384

⁵⁹⁶ “originality, as it is one of the highest, is also one of the rarest of merits. In America it is especially, and very remarkably rare“, “The American Drama: *The Spanish Student*“, p. 376

⁵⁹⁷ “In dramatic writing no principle is more clear than that nothing should be said or done which has not a tendency to develop the catastrophe, or the characters“, *Ibid*, p. 379

kraju kritike *Španskog studenta* zaključuje da je vrlo moguće „dramsku pjesmu“ posmatrati kao kontradikciju u terminima, da pjesma treba da bude pjesma, a drama ništa drugo do drama. U kritici na račun *Šekspirovih likova* (*The Characters of Shakespeare*) Vilijama Hazlita (*Broadway Journal*, 16. avgust 1845) Po kaže da je u svim komentarima Šekspira pravljena radikalna greška jer su se Šekspirovi likovi tumačili kao da nijesu proizvod njegovog uma već kao da zaista postoje.

„Govorimo o Hamletu čovjeku umjesto o Hamletu koji je *dramatis persona* – o Hamletu kojeg je Bog stvorio umjesto o onom kojeg je Šekspir stvorio. Da je Hamlet zaista živio i da tragedija predstavlja precizan zapis o njegovim djelima, iz tog zapisa (uz određene teškoće) mogli bismo, istina je, pomiriti njegove nekonzistentnosti i odrediti, na naše zadovoljstvo, njegov pravi karakter. Ali, ovakav zadatak postaje najčistiji mogući apsurd kada se jedino bavimo fantomom.“⁵⁹⁸

U drami treba da se raspozna jednostavnost prirode, a ne jednostavnost grčke drame, a s druge strane bogatstvo i raskoš izraza, predmeta, stila i tona onog što se publici prezentuje na sceni. Po je bio ubjeđenja da vrsta kao što je komorna drama ne treba da postoji, odnosno da je komorna drama anomalija, paradoks ili čak ništa drugo do stilska figura. Zbog toga je za Longfelouvog *Španskog studenta* naveo da tek onda kada se pjesma odvoji od drame može se govoriti da djelo ima neku vrijednost. Po je bio protiv miješanja žanrova, koncepata poezije i drame. Prisjetićemo se da je Po izjavio da dramsku pjesmu doživljava kao kontradikciju u terminima te da pjesma treba da bude pjesma, a drama upravo to što joj ime kaže. Ovo predstavlja poseban kuriozitet ako na umu imamo njegovu dramu *Politije* (*Politian*) napisanu u stihu, ali i činjenicu da Po nikada nije završio *Politija* niti se trudio da doživi pozorišnu premijeru. Nije teško primijetiti da Po nije puno pažnje poklanjao drami jer ju je smatrao umjetnošću koja najviše podražava. Za razliku od Eshilovog djela *Prometeus Vincetus* koga smatra najvišim književnim ostvarenjem, djela Euripida i Sofokla smatra samo njegovim odjecima. Septembra 1835. za *Southern Literary Messenger* Po je napisao kritiku posvećenu Euripidu koja pokazuje jasne znake Poovog nimalo povoljnog stava o ovom antičkom književniku. Za Poa Euripid, upoređen sa mnogim modernim dramaturzima,

⁵⁹⁸ “We talk of Hamlet the man, instead of Hamlet the *dramatis persona* –of Hamlet that God, in place of Hamlet that Shakespeare created. If Hamlet had really lived, and if the tragedy were an accurate record on his deeds, from this record (with some trouble) we might, it is true, reconcile his inconsistencies and settle to our satisfaction his true character. But the task becomes the purest absurdity when we deal only with a phantom“, Edgar Allan Poe, “William Hazlitt“ in *Essays and Reviews*, p. 272

može se smatrati velikim stvaraocem. Ali, ako se uporedi sa prethodnicima mnogo je ispod njihovog ranga, odnosno on je oličenje sunovrata i pada grčke drame. Hor koji je u grčkoj drami po Poovom mišljenju jedan od tri kvaliteta koji su davali suštinu drami, pored sudbine i idealnog, i koji je davao vjerodostojnost radnji drame, kod Euripida ne funkcionije na način kako je to bio slučaj sa njegovim prethodnicima. Pominjući idealno grčke drame Po poseban osvrt daje idealnoj koncepciji i idealnom opisu. Likovi i ponašanje u grčkoj drami podrazumijevali su određenu uzvišenost i dostojanstvo. Upravo je neadekvatna primjena ovih kvaliteta ono što Po zamjera Euripidu, likovi koje predočava gledaocima isuviše prisno, božanstva koja su „prizemljena“ i svedena na zemaljsko bivstvovanje. Kritiku završava navodeći riječi Augusta Vilhelma Šlegela koji kaže sledeće: „Ovaj pjesnik je u isto vrijeme uništio unutrašnju bit tragedije i ogriješio se o zakone ljepote i proporcije u njenoj spoljašnjoj strukturi.“⁵⁹⁹

Kada je riječ o likovima u romanu pomenućemo kritiku iz januara 1837. objavljenu na račun *Džordža Balkouma (George Balcomb)* Beverli Takeru, za koji je inače tada izjavio da je najbolji američki roman, u kojoj kaže da se originalni likovi mogu hvaliti sa kritičkog aspekta kada predstavljaju kvalitete poznate u stvarnom životu, nikada ranije opisane, što je po njemu skoro nemoguća kombinacija, ili kada predstavljaju određene kvalitete (moralne, fizičke)

„koji iako nepoznati ili za koje se zna da su hipotetički, tako su vješto prilagođeni okolnostima koje ih okružuju da naše shvatanje prikladnosti nije uvrijeđeno i mi pronalazimo sebe kako tražimo razlog zašto se te stvari *nijesu mogle desiti*, a zadovoljni smo što *nijesu*.“⁶⁰⁰

I upravo ova poslednja vrsta originalnosti po Poovom mišljenju pripada uzvišenom i idealnom. Maja 1841. u *Graham's Magazine* objavljena je Poova čuvena kritika *Stare prodavnice rijetkosti (The Old Curiosity Shop)*, knjige koja je po Poovom mišljenju izuzetna, iako ne bez mane. U pitanju je djelo u kojem je autor zaplet dočarao na najbolji mogući način, a izvrsnost same priče ogleda se u originalnosti, posebno kada

⁵⁹⁹ “This poet has at the same time destroyed the internal essence of tragedy, and sinned against the laws of beauty and proportion in its external structure“, Edgar Allan Poe, „Euripides“ in *Essays and Reviews*, p. 251

⁶⁰⁰ “which, although unknown, or even known to be hypothetical, are so skilfully adopted to the circumstances which surround them, that our sense of fitness is not offended, and we find ourselves seeking a reason why those things might not have been, which we are still satisfied are not“, Edgar Allan Poe, “Beverly Tucker: *George Balcombe*” in *Ibid*, p. 976

je riječ o likovima koje ovdje naziva kreacijama (originalnim kombinacijama likova). Ovo djelo krase imaginacije koja prožima svaku rečenicu djela, a autora poima kao autentičnog genija. Upoređujući Dikensa i Bulvera Po ističe:

„Umjetnost g. Dikensa, iako pažljivo obrađena i velika, čini se samo srećnom modifikacijom Prirode. U ovome se značajno razlikuje od autora 'Noći i jutro'. [...] G. Bulver kroz umjetnost je gotovo stvorio genija. G. Dickens je kroz genij usavršio standard iz kojeg će Umjetnost proizvesti svoju bit, u pravilima.“⁶⁰¹

Odavde proizlazi da je u Dikensu prepoznat pravi genij, a u Bulveru čovjek od talenta koji zahvaljujući svojim sposobnostima i vještinama stvara takve romane kojima može da impresionira čitaoce i za koje se može reći da su djelo genija. Pomenuta distinkcija genij / zanatlija, datira od ranije, posebnu popularnost imala je tokom XVIII vijeka kada je Homer smatran oličenjem prirodnog genija za koga se vjerovalo da je „učio“ od prirode i da su iz prirodom inspirisanih djela nastajala pravila umjetnosti. Pravi genij se crpi iz prirode, ne iz umjetnosti. Ovdje imamo potpuno poklapanje sa stavom koji je Po iznio u gorenavedenom pasusu. Talentovan pisac može da stvara po pravilima, ali pravi genij postavlja ta pravila. Po je uz genija vezivao svijest, odnosno senzibilitet više kategorije, onu svijest koja je superiorna. U „Marginalnim bilješkama“ za avgust 1845. (*Godey's Lady's Book*) istakao je da postoji puno genija, ali svega nekoliko genijalnih djela.

„Ljudi od genija ima više nego što se pretpostavlja. Zapravo, da bi se potpuno cijeno djelo koje zovemo genijalnim, znači da moramo posjedovati sav taj genij zahvaljujući kojem je to djelo napravljeno. [...] 'genijalnih djela je malo dok genija, kao što kažem mnogo.“⁶⁰²

U martovskom izdanju *Graham's Magazine* 1842. u kojem se pojavila njegova kritika Leverovog *Čarlsa O'Malija, irskog draguna*, Po kaže da dokle god univerzum misli

⁶⁰¹ “The Art of Mr. Dickens, although elaborate and great, seems only a happy modification of Nature. In this respect he differs remarkably from the author of 'Night and Morning'. [...] Mr. Bulwer, through art, has almost created a genius. Mr. Dickens, though genius, has perfected a standard from which Art itself will derive its essence in rules“, Edgar Allan Poe, “Charles Dickens: *The Old Curiosity Shop*“ in *Essays and Reviews*, p. 214

⁶⁰² “Men of genius are far abundant than is supposed. In fact, to appreciate thoroughly the work of what we call genius, is to possess all the genius by which the work was produced. [...] 'works of genius' are few, while mere men of genius are, as I say, abundant“, “Marginal Notes: A Sequel to the Marginalia“, p. 1363

opskrbljuje stvari za nove kombinacije dotle će duh pravog genija biti originalan i neiscrpiv. U decembru 1845. Po je objavio kritiku *Pjesničkih radova Elizabet Ouks Smit* (*The Poetical Works of Elizabeth Oakes Smith*) gdje konstatuje da „nijedno umjetničko djelo ne može uključivati u sebe pravu originalnost, a da ne da najjednostavnije manifestacije stvaralačkog duha ili, u uobičajenijem izrazu, *genija* autora.“⁶⁰³ Zadatak genija nije da čitaocima pruži ono što sami mogu iskusiti, već ono što ne mogu bez njegove ingerencije. U „Pedeset predloga“ (maj – jun 1849, *Graham's Magazine*) Po ipak ukazuje na jedan „nedostatak“ umjetničkog genija, a koji je povezan sa njegovom senzitivnošću. Posjedujući izuzetan osjećaj ljepote on će neizostavno biti potišten izobličenošću i anomalijama koje će vidjeti oko sebe. Uz to, ovdje se kaže da hvaleći ljepotu genij „samo pokazuje sinovsku privrženost. Geniju ljepota daje život – ostvarujući često nagradu u besmrtnosti.“⁶⁰⁴

Marta 1849. u *Southern Literary Messenger*-u Po je objavio kritiku na račun Louelove *Bajke za kritičare* (*A Fable for the Critics*) u kojoj se dotakao satire u Americi i zaključio da ovaj žanr nije dovoljno razvijen i eksploatisan u njegovoj rodnoj zemlji za razliku od pojedinih evropskih, poput Engleske, gdje se satirična žaoka uglavnom uperuje protiv aristokratije. S druge strane, za razliku od Rusije i Austrije kojima je satira nepoznata, kaže Po, u Americi „ljudi koji je pišu, tvrdi se, ljudi su koji čitaju: – tako izvrćući satiri ljude mi zapravo izvrćemo satiri sebe i nikada nijesmo u stanju da sa njom saosjećamo.“⁶⁰⁵ Amerikanci nijesu našli za shodno da razviju satiru jer ih je potpuno bez svrhe dotaći satikom, smatra Po, ali zbog kolonijalnog grijeha imitacije on ukazuje na neophodnost prekida takve prakse, pa makar modeli na koje se američki pisci ugledali bili najizvrsnijeg kvaliteta, pitajući se šta je „Mekfingal“ (“McFingal“) do odjek Hjudibrasa. Međutim, tri godine ranije, u „Literatima grada Njujorka“ Po se bavio Lotonom Ozborno (Laughton Osborn) čiju je pjesmu „Vizija Rubeta“ (“The Vision of Rubeta“), napisanu kao piščev odgovor na napade i oštre kritike na račun prethodno objavljenih „Pjesnikovih ličnih ispovijesti“ (“The Confessions of a Poet, by Himself“),

⁶⁰³ “no work of art can embody within itself a proper originality without giving the plainest manifestations of the creative spirit, or, in more common parlance, of *genius* in its author“, Edgar Allan Poe, “Elizabeth Oakes Smith: *The Poetical Writings of Elizabeth Oakes Smith*“ in *Essays and Reviews*, p. 912

⁶⁰⁴ “merely evinces a filial affection. To genius Beauty gives life – reaping often a reward in Immortality“, “Fifty Suggestions“, p. 1306

⁶⁰⁵ “the people who write are, it is maintained, the people who read: – thus, in satirizing the people we satirize ourselves and are never in condition to sympathize with the satire“, Edgar Allan Poe, “James Russell Lowell: A Fable for the Critics“ in *Essays and Reviews*, p. 815

nazvao najboljom američkom satirom. Iako nema mjesta odobravanju vulgarnosti i nepristojnim ličnostima ipak njena zajedljivost se ne može osporiti. Međutim, Poova preporuka „Vizije Rubete“ je prilično uzdržana jer iako je u pitanju jedina satira u pravom smislu riječi koju je napisao Amerikanac, ipak ima mnogo nedostataka. „Dovoljno je smjela i gorka, dobro je sastavljena i pristojno pretočena u stihove, ali sarkazam nije uspio jer je dozvoljeno da se njena zloba jasno iskaže.“⁶⁰⁶

Poova opsesija imitacijom i književnom krađom evidentna je u brojnim kritičkim osvrtima. U kritici Metjuzove *Vakonde* (*Graham's Magazine*, februar 1842) autoru se pripisuje „teška“ književna krađa, a njegovo djelo se naziva tričarijom bez ikakve vrijednosti. Po je u drugom stihu identifikovao pozajmicu od Longfelouove „Himne noći“, a navodeći još jedan uspio stih (“Green dells that into silence stretch away“) Po izjavljuje da on uopšte nije vlasništvo Kornilijasa Metjuza već da je ukraden te zaključuje da je pomenuti autor očito pogriješio zanimanje i da njegov izraz gotovo ne zaslužuje da se nazove tim uzvišenim imenom pjesme. „Trebalo bi da smo ushićeni da nastavimo – ali kako? Da aplaudiramo – ali čemu?“⁶⁰⁷ komentarišući *Pjesme* Viliijama V. Lorda (William W. Lord, *Broadway Journal*, 24. maj 1845) Po je pronašao primjere najvećeg plagijata na račun Baretove, Tenisona, Kitsa, Longfeloua i Louela, ali i svog opusa. Po je „identifikovao“ Lordove pozajmice iz njegovih pjesama „Lenora“, „Al Araf“, „Ukleta palata“ i „Gavran“ da bi potom skromno zaključio: „Ludost je tragati za ovim krađama. Kada je riječ o našoj svojini g. Lordu iskreno odobravamo bilo kakvu korist koju može od nje ostvariti. Ali, drugi možda neće biti tako blagonakloni.“⁶⁰⁸ Mjesec dana ranije u časopisu *Aristedean* Po otvoreno optužuje Longfeloua za plagijat, upoređujući, između ostalog, svoju „Ukletu palatu“ i Longfelouov „Izmučeni grad“, a potom ističući da Longfelouva „Ponoćna misa za godinu koja odlazi“ (“Midnight Mass for the Dying Year“) predstavlja ništa drugo do mješavinu Kordelijine smrti u „Kralju Liru“ i Tenisonove pjesme „Smrt stare godine“ („The Death of the Old Year“) zaključuje sledeće „[n]e volimo da budemo pakosni; ali

⁶⁰⁶ “it was bald enough and bitter enough, and well constructed and decently versified, but it failed in sarcasm because its malignity was permitted to render itself evident“, “Literati of New York City: Laughton Osborn“ in *Essays and Reviews*, p. 1152

⁶⁰⁷ “We should be delighted to proceed – but how? to applaud – but what?“, Edgar Allan Poe: Cornelius Matthews: *Wakondah. The Master of Life*“ in *Ibid*, p. 833

⁶⁰⁸ “It is folly to pursue these thefts. As to any property of our own, Mr. Lord is very cordially welcome to whatever use he can make of it. But others may not be so pacifically disposed“, Edgar Allan Poe, “William W. Lord: Poems“ in *Ibid*, p. 806

kada se novčanik jednog gospodina nađe u džepu drugog gospodina, kako li je tamo dospio?⁶⁰⁹ Kritiku Longfelouovih djela završava teškim i krajnje satiričnim riječima:

„Ima i drugih plagijata g. LONGFELOUA koje bismo lako mogli iznijeti na vidjelo, ali rekli smo dovoljno. [...] Započevši život književnika počeo je, pod utiskom njegovog smirenog stila, da imitira BRAJANTA. Kako je bdio nad stranicama knjiga španskih, a potom i velikih pisaca sjevera, njegova imitacija dobila je novi pravac. Ubrzo, da bi uštedio trud, počeo je da krade na sitno, malo ovdje, malo tamo – malo slame da napravi cigle, nešto da smekša svoju zbitu glinu. Smatrajući da nije otkriven, krao je sa više pouzdanja dok krađa nije postala navika i druga priroda. Sumnjamo sada da bi mogao da piše ne potpomažući se tuđim idejama i stilom. Zaista, kad bi kojim slučajem iznjedrio originalnu ideju, bio bi toliko zapanjen koliko i svijet oko njega, i išao bi unaokolo kokodačući i 'pravio bi zbrku' poput zakrčljale kokoši koja je nekim čudnovatim hirom prirode snijela istog dana drugo jaje.“⁶¹⁰

Nakon ovoga definitivno nas ne može čuditi fenomen zvani „rat sa Longfelouom“. U „Uređivačkoj zbirci“ napisanoj za *Broadway Journal* 20. septembra 1845. Po je sasvim opravdano reagovao na očigledan plagijat Džozefa P. Vebstera (Joseph P. Webster) na račun pjesme „Ben Bolt“ Tomasa Dana Ingliša. Neki stihovi su doslovce preuzeti, drugi donekle modifikovani što je navelo Poa da kaže sledeće:

„Sada, u ime vještine autora protestujemo protiv besramne krađe kao što je ova. Stvar prerasta u neugodnost. Čim čovjek od pera stvori nešto što je od posebnog značaja neki čovjek bez mozga – neki g. Džozef P. Webster – to uzima te ga protura kao svoje ili ga sramno sakati u pokušaju da ga dotjera ili možda čini i jedno i drugo.“⁶¹¹

⁶⁰⁹“We do not like to be ill-natured; but when one gentleman's purse is found in another gentleman's pocket, how did it come there?”, ”Henry Wadsworth Longfellow: ‘Poems on Slavery’, ‘Voices of the Night’, ‘Ballads and Other Poems’, ‘The Waif’” in *Essays and Reviews*, p. 769

⁶¹⁰“There are other plagiarisms of Mr. LONGFELLOW which we might easily expose; but we have said enough. [...] Commencing his literary life he began, struck with his quiet style, to imitate BRYANT. As he pored over the pages of the Spanish, and then of the great Northern writers, his imitation took a new direction. Soon, to save labor he began to filch a little here and a little there – some straw to make his bricks, something to temper his own heavy clay. Finding he was not detected, he stole with more confidence, until stealing became habit, and so second nature. At this time we doubt whether he could write without helping himself to the ideas and style of the other people. Indeed, if he were by chance to perpetrate an original idea, he would be as much astonished as the world around; and would go about cackling and 'making fuss in general', like a little bantam hen, who by a strange freak of nature, had laid a second egg on the same day“, *Ibid*, p. 777

⁶¹¹“Now, in the name of the craft of authors we protest against such imprudent thieving as this. The thing is growing to a nuisance. No sooner does a literary man produce anything worthy of especial note, than some lack-brained fellow – some Mr. Joseph P. Webster – takes it up, and either passes it off as his own, or mangles it shamefully in an attempt at emendation – or perhaps both”, Edgar Allan Poe, “Editorial Miscellanies” in *Essays and Reviews*, pp 1075 – 1076.

U Poovim kritikama često pronalazimo vrlo detaljne komentare uspjelog stiha, ali i mana pjesnikove versifikatorske vještine. Komentarišući Brajantovu didaktičnu pjesmu „Doba“ (“The Ages“) koju čini trideset pet spenserovskih strofa Po, između ostalog, kaže da završnih pet stihova pjesme nijesu dovoljno efektni te da

„Stihu ‘When o’er the buds of youth the death-wind blows’ kao prepreka u njegovoj glatkoći javlja se posljednje *th* u *youth*, posebno u *death* gdje *w* slijedi. Riječ *tears* ne može se lako izgovoriti nakon posljednjih konsonanata *st* u *bitterest*, a posljednji konsonanti *rs* riječi ‘tears’ na sličan način iskazuju neophodan napor da bi se izgovorila riječ *stream* kojom započinje sledeći stih.“⁶¹²

Ne samo što je Viliijama V. Lorda optužio za književnu krađu Po ga je i anatemisao kao potpunog nezalicu pjesničkog zanata. On o versifikaciji ne zna baš ništa, i u cijeloj Americi, tvrdi Po, nema bijednijeg i prezira vrijednog versifikatora od Lorda, čiji najveći grijeh jeste neadekvatno korišćenje engleskog jezika i krajnje neznanje osnovnih gramatičkih pravila. Uz izvinjenje publici što ih zamara pregledom Lordove zbirke poezije Po autoru pomenute knjige poručuje: „[O]d bilo kakvih daljih primjeraka Vaše gluposti, dobri Bože spasi nas!“⁶¹³ Komentarišući Louelove *Pjesme* (*Graham’s Magazine*, mart 1844) u prilično pozitivnoj kritici „Legende o Britaniji“ (“Legend of Brittany“) Po neizostavno pronalazi izvjesne zamjerke. Na prvom mjestu ne dopada mu se didaktična nota pjesme jer, kako primjećuje, nakon nekoliko riječi naracije dolazi čitava stranica prepuna moralisanja, a i sama priča bi mogla biti jedinstvenija i znatno više u saglasju sa istinskim pjesničkim osjećajem. U kritici Metjuzove *Vakonde* Po primjećuje:

„Ponekada on uvodi aleksandrinac na kraju strofe i ovdje nemamo prava da se svađamo sa njim. Nije *uobičajen* u ovom metru; ali *može* se time služiti ako mu se dopada. Staviti aleksandrinac u sredinu ili na početak jedne od ovih strofa je zabavno, da ništa drugo ne kažemo.“⁶¹⁴

⁶¹² “The line ‘When o’er the buds of youth the death-wind blows’ is impeded in its flow by the final *th* in *youth*, and especially in *death* where *w* follows. The word *tears* cannot readily be pronounced after the final *st* in *bitterest*; and its own final consonants, *rs*, in like manner render an effort necessary in utterance of *stream* which commences the next line“, Edgar Allan Poe, “William Cullen Bryant: *Poems*“ in *Essays and Reviews*, p. 413

⁶¹³ “from any further specimens of your stupidity, good Lord deliver us!“, “William W. Lord: *Poems*“, p. 808

Ovdje primjećujemo igru riječi – Lord, prezime pomenutog pisca i engl. *Lord* – Gospod.

⁶¹⁴ “Sometimes he introduces an Alexandrine at the close of a stanza; and here we have no right to quarrel with him. It is not *usual* in this metre; but still he may do it if he pleases. To put an Alexandrine in the

U jednoj od ranih kritika (januar 1836, *Southern Literary Messenger*) Po je zapisao sledeće na račun pjesme „Zinzendorf“ („Zinzendorff“) gđe Sigurni:

„Pjesma Zinzendorf sastoji se od petsto osamdeset stihova. Na jednostavan način pripovijeda o pustolovinama Božijeg čovjeka. Mnogi djelovi pjesme su izuzetno plemeniti i izražavaju najiskreniji duh muze. [...] Neke manje greške mogu se otkriti i u Zinzendorfu. Ne dopada nam se pjesnikinjina upotreba starih načina izražavanja. [...] Versifikacija Zinzendorfa je posebno dobra – uvijek fina – povremeno energična. Možemo ukazati samo na jedan manjkav stih u pjesmi, a do nedostatka je došlo iz pokušaja da se *enthusiasm* sažme u riječ od tri sloga.“⁶¹⁵

Za Poa „Bezgrešno dijete“ („The Sinless Child“) Elizabet Ouks Smit (*Godey's Lady's Book*, decembar 1845) jedna je od najoriginalnijih američkih pjesama, prvenstveno dužih pjesama, koja se odlikuje novinom koncepcije, gracioznošću i čistotom stila. Pomenuta pjesma je prilično duga za Poov ukus, čini je više od dvije stotine strofa najčešće od osam stihova,

„jampski tetrametar smjenjuje trimetar – drugačije rečeno, stihovi od četiri jamba smjenjuju stihove sa tri. Odstupanja od ovoga reda su rijetka. Plan pjesme je sproveden sa puno nedostataka. Koncepcija je mnogo bolja od sprovođenja ideje u djelo.“⁶¹⁶

Vrlo je česta situacija da dajući kritički pregled određenog djela, i očito pronasavši njegove mane, Po pored originalne verzije daje i svoju verziju odlomka koji komentariše. Recimo, u kritici Kuperovog djela *Vajandote* (*Graham's Magazine*, novembar 1843) i pored prilično pozitivne ocjene gdje tvrdi da Kuper kao pisac nikada nije „pokleknuo“ kada je kao temu djela uzeo šume ili more, neizostavno je pronašao i mane. U pomenutoj knjizi Kuper je zbog brzine ili nepažnje vrlo „neprecizan“. Po

middle, at the beginning of one of these stanzas is droll, to say no more“, “Cornelius Matthews: *Wakondah. The Master of Life*“, p. 831

⁶¹⁵ “The poem of Zinzendorff includes five hundred and eighty lines. It relates, in a simple manner, some adventures of that man of God. Many passages are very noble, and breath the truest spirit of the Muse. [...] Some faults of a minor kind may also discover in Zinzendorff. We dislike the use made by the poetess of antique modes of expression. [...] The versification of Zinzendorff is particularly good – always sweet – occasionally energetic. We are enabled to point out only one defective line in the poem, and in this the defect has arisen from an attempt to contract enthusiasm into a word of these syllables“, “L. H. Sigourney – H. F. Gould – E. F. Ellet“, in *Essays and Reviews*, pp 878 – 880.

⁶¹⁶ “iambic tetrameter, alternating with trimeter – in other words, lines of four iambs alternate with lines of three. The variations from this order are rare. The design of the poem is very imperfectly made out. The conception is much better than the execution“, “Elizabeth Oakes Smith“ in *Ibid*, p. 907

komentariše odlomak prve stranice Predgovora djela, a potom nudi svoju verziju pomenutog odlomka.

„Obiluje legendama’, bolje je rješenje od ’puna legendi’ jer je jasno da ako je istorija *puna* legendi onda bi bile samo legende, ne bi bilo istorije. Riječ ’of’ takođe, javlja se u prvoj rečenici sa neugodnom frekventnošću. Riječ ’one’ kojom počinje druga rečenica, gramatički se odnosi na imenicu ’prizori’ koja neposredno prethodi, ali koja je zapravo upotrebljena za ’legende’. Pridjev ’specifičan’ je nejasno i potpuno neadekvatno upotrebljen.“⁶¹⁷

U komentaru „Bezgrešnog djeteta“ Elizabet Ouks Smit Po preporučuje kako bi trebalo da zvuči poslednji katren navedene strofe u kojoj se pojavljuje grešni ljubavnik Alfred, koji svoju Evu pronalazi uspavanu u šumi. Katren Elizabet Ouks Smit zvuči ovako:

And breathed that atmosphere of love,
Around her path that grew;
That evil from her steps repelled
The good unto her drew.

Po tvrdi da bi se pomenuti stihovi lakše razumjeli i shvatili da su napisani i označeni interpunkcijom kako on predlaže:

And breathed that atmosphere of love
Around her path that grew –
That evil from her steps repelled –
That good unto her drew⁶¹⁸

Jedna od glavnih Poovih zamjerki na račun mnogih pisaca bila je neadekvatno vladanje engleskim jezikom. Ovu manu prepoznao je i u Takerovom *Džordžu Balkoumu*, a kao jedan od ilustrativnih primjera navodi rečenicu „Vraćajući se na večeru, bilješka je uručena starom gospodinu koju je on pročitao i dao Balkoumu.’

⁶¹⁷ “ ‘Abounds with legends’ would be better than ’is filled with legends’; for it is clear that if the history were *filled* with legends, it would be all legend and no history. The word ’of’, too, occurs, in the first sentence, with an unpleasant frequency. The ’*those*’ commencing the second sentence, grammatically refers to the noun ’scenes’, immediately preceding, but is intended for ’legends’. The adjective ’*distinctive*’ is vaguely and altogether improperly employed“, “James Fenimore Cooper: *Wyandotté, or the Huttred Knoll*“ in *Essays and Reviews*, pp 488 – 489.

⁶¹⁸ “Elizabeth Oakes Smith: *The Poetical Writings of Elizabeth Oakes Smith*“ in *Essays and Reviews*, pp 908 – 909.

Ovdje je bilješka ta koja se vraća na večeru. 'Pošto se ubrzo vratio na večeru' ili nešto slično, rečenicu bi učinilo manje dvosmislenom.'⁶¹⁹

Nijesu rijetke situacije kada je Po, navodeći mane nekog djela previše oštro kritikovao i pisca i plod njegovog stvaralaštva. U vrlo ironičnom osvrtu na Vilijama Iliri Čeninga (William Ellery Channing, *Graham's Magazine*, avgust 1843) ističe da govoreći o njemu radije koristi neodređeni član *a* nego određeni *the* jer je on

„samo *sin* velikog preminulog esejiste. [...] Može se reći u njegovu korist da niko nikada nije čuo za njega. Kao neka poštena žena uvijek je uspijevao da se sačuva da ne bude tema tračeva. Njegova knjiga sadrži otprilike šezdeset tri stvari koje on zove pjesmama. [...] One obiluju svakojakim greškama od kojih je najvažnija ta što su uopšte štampane.“

Ubrzo nakon ironičnog komentara pjesama Po nastavlja još oštrijim riječima:

„G. Čening se mora objesiti, to je istina. On mora biti obješen *in terrorem* – i za ovo nema pomoći pod kapom nebeskom, ali tako ćemo mu učiniti svakojaku pravdu i primijetiti sve vrste doličnosti, biti posebno pažljivi prema njegovim osjećanjima i objesiti ga pažljivo i graciozno svilenom žicom, onako kako su Španci bješali svoje velmože plave krvi, plemiće *sangre azula*.“⁶²⁰

Poova kritika na račun Čeninga zanimljiva je i zbog toga što se ovdje dotiče dva velikana engleske književnosti Tenisona i Karlajla. Naime, Po tvrdi da je Čening podlegao virusu koji su mu prenijela ova dva čuvena pisca, a potom elaborira svoj stav ističući da je Tenison čovjek najređih i najbogatijih pjesničkih pokretačkih snaga kome se divi, ali čija je greška stalno zapadanje u neobičnost. Po Pou Čening je upravo ovu Tenisonovu manu uzeo za onu osobinu na koju se ugledao i još više razvio, na sopstvenu štetu. „G. Tenison je samo neobičan; on nikada nije mračan kako su neki

⁶¹⁹“Returning to dinner, a note was handed to the old gentleman, which he read and gave to Balcombe.' Here it is the note which returns to dinner. 'Upon his return to dinner', or something of that kind, would have rendered the sentence less equivocal”, “Beverly Tucker: *George Balcombe*”, p. 977

⁶²⁰ “only the *son* of the greatest essayist deceased. [...] It may be said in his favor that nobody ever heard of him. Like an honest woman, he has always succeeded in keeping himself from being made the subject of gossip. His book contains about sixty-three things, which he calls poems. [...] They are full kinds of mistakes, of which the most important is that of their having been printed at all. [...] Mr. Channing must be hung, that's true. He must be hung *in terrorem* – and for this there is no help under the sun, but then we shall do him all manner of justice, and observe every species of decorum, and be especially careful of his feelings, and hang him gingerly and gracefully, with a silken cord, as the Spaniards hang their grandees of the blue blood, their nobles of the *sangre azula*“, Edgar Allan Poe, “William Ellery Channing“ in *Essays and Reviews*, pp 459 – 460.

pretpostavili – osim, zaista, neobrazovanim kojima se ne obraća. G. Karlajl, s druge strane, je samo mračan; on je rijetko neobičan, kako su neki zamišljali.“ Svoj sud o Karlajlu upotpunjava na nesvakidašnji način tvrdeći „da je on glupan – i ovo je, ukratko, naše lično mišljenje o g. Karlajlu koje sada uzimamo za slobodu da objelodanimo javno.“⁶²¹

Nijesu ovo jedini primjeri oštre kritike čovjeka sa bojevom sjekiricom. Prisjetićemo se da je za Rufusa Douza (Rufus Dawes, *Graham's Magazine*, oktobar 1842) u vrlo nepovoljnom i ironičnom prikazu njegovih pjesama rekao da nema čovjeka u Americi koji je toliko precijenjen od onoga koji je predmet njegove kritike, a Douzovu pjesmu „Džeraldin“ („Geraldine“) nazvao je običnom hrpom beznačajnosti i tričarija. Komentarišući knjigu *Norman Lesli* Teodora S. Feja (*Southern Literary Messenger*, decembar 1835) Po ističe da je autorov stil takav da nije dostojan ni jednog đaćeta, da u pomenutom djelu nema jedne jedine stranice na kojoj se ne mogu uočiti dvije tri velike greške uz taman toliko grijehova protiv zdravog razuma. Ocjeni djela je dodao da zaplet predstavlja monstruožnu mješavinu apsurdna i neprimjerenosti, da su likovi bezlični, odnosno kod autora nije prepoznat nikakav napor da se ostvari individualizacija likova, sve same dame i gospoda u ulogama polubogova i poluboginja, a glavni protagonist je „veliki gizdelin i velika budala“.⁶²² Dodaćemo da se Po prosto ne može načuditi kako je moguće da je Henri B. Herst (Henry B. Hirst, *Broadway Journal*, 12. Jul 1845), autor bezvrijedne pjesme „Mamut“ („Mammoth“), ujedno i autor „Izabel“ („Isabelle“), jedne od najljepših američkih balada. Roman *Pol Ulrik* (Paul Ulric) Morisa Matsona (Morris Mattson, *Southern Literary Messenger*, februar 1836) za Poa je previše imbecilan da bi mu se posvetila duža kritika. U pitanju je lakoumno i isprazno djelo u kome nema nijednog originalnog događaja ili ideje već su odjeci *Žil Blasa*, *Pelama* i *Ane od Girštajna* (*Anne of Gierstain*) u Poovim očima i više nego očigledni. *Pol Ulrik* je

„prezira vrijedan u svakom pogledu. Takva su djela koja svakog dana diskredituju našu nacionalnu književnost. [...] G. Matsonu lično imamo samo riječ da kažemo prije nego što bacimo njegovu knjigu u vatru.

⁶²¹ “Mr. Tennyson is quaint only; he is never as some have supposed him, obscure – except, indeed, to the uneducated, whom he does, not address. Mr. Carlyle, on the other hand, is obscure only; he is seldom, as some have imagined him, quaint. [...] he is an ass – and this, so be brief, is our private opinion of Mr. Carlyle, which we know take the liberty of making public”, *Ibid*, pp 460 – 461.

⁶²² “a great coxcomb and a great fool“, “Theodore S. Fay: *Norman Leslie. A Tale of the Present Times*“, p. 546

Preinačite je, dobri gospodine, za obdanište i nazovite je 'Život i iznenađujuće pustolovine Musavka O'Prljavog.'⁶²³

Juna 1841. u *Graham's Magazine* Po je dao krajnje satiričan osvrt na Sebu Smit (Seba Smith), odnosno na Džeka Dauninga (Jack Downing) i djelo *Poahatan; metrička romansa (Powhatan; a Metrical Romance)* koje je ostavilo tako upečatljiv utisak na Poa da nije mogao da ne prokomentariše odličan povez knjige, izvrsno štampanje bez ijedne tipografske greške, a potom i tako apsurdno, jednolično djelo koje nikada ranije nije prezentovano javnosti. Tvrdeći da je izuzetno teško pisati o ovako lošim stihovima Po zaključuje da autor nikada nije počinio veću grešku u životu od ove što je umislio da je pjesnik pa makar u „devedeset devetom stepenu“, a djelo ne vrijedi ni polovine stranice hartije na kojoj je štampano. Marta 1843. u istom časopisu Po je svom kritičkom sudu prepustio Tomasa Vorda (Thomas Ward). I ovdje imamo krajnje oštar i satiričan osvrt kako na pisca tako na njegovo pjesničko stvaralaštvo. Uz konstataciju da glupostima nema kraja u ovoj zbirci postavlja retoričko pitanje – ko naziva g. Vorda pjesnikom, a onda nudi odgovor: „On je drugorazredni ili trećerazredni ili možda devedeset devetorazredni stihoklepac.“⁶²⁴

Marta 1849. Po je za *Southern Literary Messenger* objavio kritiku Louelove *Bajke za kritičare* u kojoj ističe da je pomenuto djelo labave strukture, slabo osmišljeno i na isti način ostvareno. Iako se s vremena na vrijeme ukaže neki uspio detalj Po ipak ne može da se otme utisku da je autor uspjele pjesme „Legenda o Britaniji“ u *Bajci za kritičare* napravio posve „neuglađen izraz“, dok je pisca djela proglasio fanatikom po pitanju ropstva, jednim od najortodoksnijih fanatika abolicionista, riječju fanatikom radi fanatizma. Po mu zamjera to što osim njega u ovo djelo nije uvrstio nijednog drugog pisca s juga i time doprinio nipodaštavanju „južnjačke književnosti“. Djelo koje je tako grubo i nespretno „izgrađeno“ potpuni je promašaj i njegovim objavljivanjem Louel je pao makar u pola u očima književne javnosti, smatra Po. Ovakve i slične izjave idu u prilog činjenici da je Po težio da bude objektivan i realan u svojim sudovima, katkad je

⁶²³ “despicable in every respect. Such are the works which bring daily discredit upon our national literature. [...] To Mr. Mattson himself we have only one word to say before throwing his book into the fire. Dress it up, good sir, for the nursery, and call it the 'Life and Surprising Adventures of Dingy O'Dirty“, Edgar Allan Poe, “Morris Mattson: *Paul Ulric. Or the Adventures of an Enthusiast*“ in *Essays and Reviews*, p. 860

⁶²⁴ “He is a second-rate, or a third-rate, or perhaps a ninety-ninth-rate poetaster“, Edgar Allan Poe, “Thomas Ward“ in *Ibid*, p. 1003

pretjerivao u oštirini iznesenih stavova, nekada je njegova ironija isuviše gruba, pa čak i neprimjerena. Uz nastojanje da književnu kritiku uzdigne na što veći, profesionalni nivo, primjećujemo da iz Poa, čovjeka sa bojevom sjekiricom, makar na trenutke izviruje subjektivno. U svakom slučaju mnogi su se iz sasvim opravdanih razloga bojali zamaha njegovog tomahoka.

Oktoobra 1845. objavio je Po u časopisu *Aristidean* kritički prikaz svojih *Priča* (*Tales*, 1845). Prikaz započinje kritikom imitiranja koje je svojstveno brojnim američkim i britanskim piscima koji „koračaju utabanom stazom jer je dobro ugažena. Oni slijede kao učenici umjesto da su učitelji.“⁶²⁵ Takvi pisci zaziru od bilo kakve novine i smatraju da je originalnost neshvatljiva, napraviti nešto posve novo bilo bi isto kao počiniti šest, pa čak i sedam smrtnih grijehova, kaže Po. Kao suprotnost navedenom on publici predočava objektivno i bez lažne skromnosti svojih ruku djelo, *Priče*, čija književna vrijednost je prepoznata sa obje strane Atlantika. Uopšteno gledajući, Poa „baš briga za britansku kritiku“⁶²⁶ mada hvale je vrijedan kritički osvrt kritičara koga vodi jak osjećaj pravednosti i profesionalnosti.

„Nema ničeg novog pod kapom nebeskom“, rekao je SOLOMON. U vrijeme kada je kraljevaio i imao više žena poslovice se možda mogla primijeniti – sada je to samo mrtva izreka. Stvaralačka moć uma je beskonačna.“⁶²⁷

Namjera autora „Zlatne bube“, priče koja je osvojila nagradu, očigledno je bila da napiše popularnu priču pa je stoga i odabrao novac, odnosno pronalaženje novca kao najpopularniju tezu koju je uključio u savršen zaplet priče. Ovdje Po ponavlja svoju definiciju savršenog zapleta koja podrazumijeva da se ništa ne može premjestiti ili ukloniti, a da se ne uništi cjelina, a potom pojašnjava da buba nema nikakve realne veze sa temom priče i da je njena funkcija da doprinese mistifikaciji.

„Njena svrha je da navede čitaoca na ideju natprirodne sile i da ga drži u tom stanju tajnovitosti do poslednjeg momenta. Duhovitost priče ne može biti nadmašena. Možda je u pitanju *najdomišljatija* priča g. Poa, ali

⁶²⁵ “tread on a beaten track because it is well trodden. They follow as disciples, instead of being teachers“, Edgar Allan Poe, “Edgar Allan Poe: *Tales*“ in *Essays and Reviews*, p. 868

⁶²⁶ „do not care a fig for British criticism“, *Ibid*, p. 868

⁶²⁷ “‘There is nothing new under the sun’, said SOLOMON. In the days of his many-wived majesty the proverb might apply – it is a dead saying now. The creative power of the mind is boundless“, *Ibid*, p. 869

kada su u pitanju neki uzvišeniji kvaliteti – izuzetan izum – sam izum – ne može se uopšte porediti sa 'Izdajničkim srcem' – a posebno ne sa 'Ligejom', najneobičnijom pričom te vrste koju je napisao.⁶²⁸

U „Crnoj mački“, kaže Po, rasplet predstavlja savršen prizor, „Mesmeričko otkrovenje“ otkriva viđenje bestjelesnosti duha, „Neki postupci iz života jednog pisca u modi“ definiše kao ekstravagancu i nikako drugačije, za „Pad kuće Ušera“, koju umjetnički prevazilazi samo „Ligeja“, kaže da se odlikuje izvanrednim i impresivnim raspletom. Pou godi činjenica da ovu priču vole mnogi ljudi od pera, dok se masi, zbog novine kombinacija uobičajenih događaja i jedinstva interesa, dopadaju „Zlatna buba“ i „Ubistva u ulici Morg“. U priči „U dubinama Malstrema“ ističe odvažnost teme, jasnu i uspjetu deskripciju, „Monos i Unu“ definiše kao post-mortem sanjarenje u kojem je autorova namjera bila novina efekta koja je ostvarena tonom razgovora. „Čovek gomile“, iako fantastična i posebna priča, ipak se u Poovim očima ne može staviti u istu ravan sa prethodno pomenutim pričama. „Ubistva u ulici Morg“, „Misterija Mari Rože“ i „Ukradeno pismo“ su „induktivne priče raciosinacije“, priče koje odlikuje „duboka i pronicljiva analiza.“⁶²⁹ U prve dvije priče autor je na početku zamislio djelo koje je počinilo neko stvorenje ili kako da najefektnije navede na pogrešan put istragu da bi potom uslijedila analiza istrage. „Misterija Mari Rože“, tvrdi Po, ima lokalni interes, nezavistan od bilo kojeg drugog, a posebno onog koji se odnosi na ubistvo Njujorčanke Meri Rodžers. „Ubistva u ulici Morg“ čine potpuno imaginarni događaji, a priča je napisana u „suprotnom pravcu“ od uobičajenoga, dakle s kraja. „Ukradeno pismo“, u kojem je od ničega stvorio mnogo, jeste priča koju odlikuje izuzetno promišljanje mada ne spada u red Poovih najomiljenijih. Po je ovdje izjavio da je u pitanju ostvarenje koje mu se manje dopada od drugih iste vrste jer ga, između ostalog, ne odlikuje trajna zanimljivost ostalih priča. Po ističe da je najvažniji cilj u ovim djelima bila originalnost ideje, odnosno kombinovanja ideja, jer smatra da je zločin pisati, ako već nema nešto novo o čemu bi pripovijedao ili da na nov način piše o nekim poznatim stvarima.

Godinu dana kasnije u „Literatima grada Njujorka“, i to u dijelu posvećenom Ričardu Adamsu Loku (Richard Adams Locke), Po piše o svom interesovanju za

⁶²⁸ “its purpose is to seduce into idea of supernatural machinery, and keeping him so mystified until the last moment. The ingenuity of the story cannot be surpassed. Perhaps it is the most *ingenious* story Mr. Poe has written; but in the higher attributes – a great invention – an invention proper – it is not at all comparable to the 'Tell-tale Heart' – and more especially to 'Ligeia', the most extraordinary, of its kind, of his productions“, “Edgar Allan Poe: Tales“, p. 869

⁶²⁹“inductive tales of ratiocination [...] of profound and searching analysis“, *Ibid*, p. 872

mjesec, istraživanja mjeseca i novinske članke koji su se u to vrijeme pojavljivali na tržištu. Svoju veliku želju da se bavi „lunarnim krajolicima“ izrazio je na upečatljiv način:

„Ova tema uzbudila je moju uobrazilju i čeznuo sam da joj dam maha oslikavajući moja sanjarenja o mjesečevim krajolicima – ukratko, čeznuo sam da napišem priču koja bi otjelovila ove snove.“⁶³⁰

„Hans Pfal“ je objavljen nekoliko nedjelja prije Lokove „Mjesečeve priče“ („Moon – hoax“). I u jednom i u drugom slučaju u pitanju su takozvane priče o obmanama i prevarama s tim što u Lokovom djelu prepoznamo šaljiv ton, a u Poovom „krajnju zbilju“, obje priče se bave poljem astronomije i mjesecom, i u jednoj i u drugoj informacija se vezuje za stranu zemlju, u oba slučaja uvjerljivost se ostvaruje naučnim detaljima. I pored ovoga, Po je ukazao na niz manjkavosti Lokove priče, prvenstveno sa naučnog aspekta, ali i da je u ovom djelu prepoznao neke detalje koje je on namjeravao da razvije u „Hansu Pfalu“. Komentarišući svog junaka ističe da je glavni razlog zbog kojeg ga je „poslao“ na mjesec prije svega opis krajolika.

„Prvi dio 'Hansa Pfala' koji zauzima osamnaest strana 'Messenger-a', obuhvata jedino prikaz prelaska između dvije orbite i nekoliko riječi o opštim zapažanjima koji se tiču najočitijih osobenosti satelita; drugi dio najvjerojatnije se nikada neće pojaviti. Nijesam smatrao preporučljivim da mog putnika vratim na majku zemlju. Ostaje tamo gdje sam ga napustio, i još uvijek je, vjerujem, 'čovjek na mjesecu'.“⁶³¹

Poštovaocima Poovog kanona poznata je konstanta profesionalnog odnosa prema pozivu i poštovanje visokih književnih standarda. Prisjetićemo se da je još u „Poglavlju predloga“ (*The Opal*, 1845) zapisao da „teorija vjerovatnoće, ili kako je matematičari zovu, račun vjerovatnoće, ima ovo izuzetno svojstvo, da njena istina, uopšteno uzeta, je u direktnoj proporciji sa njenom zabludom u posebnom slučaju.“⁶³²

⁶³⁰ “The theme excited my fancy, and I longed to give free rein to it depicting my day-dreams about the scenery of the Moon – in short, I longed to write a story embodying these dreams“, Edgar Allan Poe, “The Literati of New York City: Richard Adams Locke“ in *Essays and Reviews*, p. 1215

⁶³¹ “The first half of 'Hans Phaal', occupying about eighteen pages of 'The Messenger', embraced merely a journal of the passage between the two orbs and a few words of general observation on the most obvious features of the satellite; the second part will most probably never appear. I did not think it advisable even to bring my voyager back to his parent earth. He remains where I left him, and is still, I believe, 'the man in the moon'“, “The Literati of New York City: Richard Adam Locke“, pp 1220 – 1221.

⁶³² “The theory of chance, or, as the mathematicians term it, the Calculus of Probabilities’, has this remarkable peculiarity, that its truth in general is in direct proportion with its fallacy in particular“, “Chapter of Suggestions“, p. 1293

Nas još više zanima njegov stav iznesen na istom mjestu, a koji kaže da pero nikada ne treba da dodirne hartiju ako pisac nema na umu makar dobro osmišljenu i razrađenu svrhu onoga što je naumio da napiše.

„U fikciji, *rasplet*, u svim ostalim sastavima određeni *efekat* definitivno treba da bude razmotren i određen prije nego što se napiše prva riječ; i *nijedna* riječ nakon toga ne treba da bude napisana koja ne teži, ili koja ne formira dio rečenice koji teži razvoju *raspleta* ili jačanja efekta.“⁶³³

U „Marginalijama“ iz aprila 1846. (*Democratic Review*) komentarišući Novalisovu sentenciju „Umjetnik pripada svom djelu, a ne djelo umjetniku“ Po izražava potpuno neslaganje. Ako se pomenuti stav shvati da je umjetnik rob svog djela onda on ne može podržati takvu ideju. On je stava da u rukama pravog umjetnika njegovo djelo je glina od koje, zahvaljujući svojoj vještini, može načiniti što poželi. „Glina je zapravo umjetnikov rob. Ona mu pripada. Njegov genij sigurno je izražen veoma jasno u zavisnosti od *izbora* gline.“⁶³⁴ U „Marginalijama“ za jun 1849. (*Southern Literary Messenger*) Po objašnjava izraz „muzička sfera“ koja se po njegovom mišljenju često nepotrebno dovodi u vezu sa Platonovim *μουσική* što ne uključuje samo sklad melodije i vremena već i proporciju. Smatrajući muziku kao najbolje obrazovanje duše Platon je, smatra Po, zapravo ukazivao na kultivisanje ukusa nasuprot Čistog razuma.

„Pod 'muzikom sfera' podrazumijevaju se slaganja – prilagođavanja – riječju, proporcije – razvijene u astronomskim zakonima. On *nije* imao aluziju na muziku onako kako *mi* razumijemo taj termin. Riječ 'mozaik' koju izvodimo iz *μουσική* odnosi se, na sličan način, na proporciju ili sklad *boja* posmatrano – ili što bi trebalo da bude posmatrano – u onom dijelu Umjetnosti koji je tako označen.“⁶³⁵

Za Poa element prave muzike je neodređenost („Marginalije“, *Democratic Review*, decembar 1844). Ako se muzici pridoda pretjerana odlučnost ili određeni ton, odmah se lišava „svog nezemaljskog, idealnog, pravog i suštinskog karaktera.“ Na takav

⁶³³“In fiction, the *dénouement* – in all other composition the intended effect should be definitely considered and arranged, before writing the first word; and *no* word should be then written which does not tend, or form, a part of a sentence which tends, to the development of the *dénouement*, or to the strengthening of the effect”, “Chapter of Suggestions“, p. 1293

⁶³⁴ “The clay is, in fact, the slave of the artist. It belongs to him. His genius, to be sure, is manifested, very distinctively, in the *choice* of the clay“, “Marginalia – April 1846“ in *Essays and Reviews*, p. 1392

⁶³⁵ “By the 'music of the spheres' is meant the agreements – the adaptations – in a word, the proportions – developed in the astronomical laws. He had *no* allusions to music in *our* understanding of the term. The word 'Mosaic', which we derive from *μουσική*, refers, in like manner, to the proportion, or harmony of *color*, observed – or which should be observed – in the department of Art so entitled“, “Marginalia – June 1849“, pp 1457 – 1458.

način se „raspršuje njena raskoš snatrenja. Rastapate atmosferu mističnog na kojoj ona počiva. Oduzimate joj dah bajkovitog.“⁶³⁶

Pet godina kasnije, u „Marginalijama“ za aprilsko izdanje časopisa *Southern Literary Messenger*, Po se bavi pisanjem pjesme (song) gdje je na umu imao kraću pjesmu (poem) koja neizostavno mora biti prilagođena muzici što je čini jedinstvenom i izdvaja od „obične“ književnosti, istovremeno joj davajući neodređenost. Potom, ovaj, već pomenuti stav o muzici, dopunjava na sledeći način:

„Osjećaji izvodljivi dedukcijom iz koncepcije slatkog zvuka jednostavno su van domašaja analize iako se mogu odnositi, vjerovatno u svom poslednjem rezultatu, na puko matematičko prepoznavanje *jednakosti* koje se čini da je *korijen cjelokupne Ljepote*. Naše impresije sklada i melodije zajedno se lako analiziraju; ali, jedno je sigurno – *sentimentalno* zadovoljstvo koje se dobija iz muzike je gotovo u srazmjeri sa sopstvenom neodređenošću.“⁶³⁷

Možemo zaključiti da je Po prvi značajan kritičar koji je svoje kritičke teorije razvio kroz novinske članke i književne kritike. Mnogo toga Po je „rasuo“ u „Marginalijama“, „Pinakidiji“, „Literatima“, pregledima kako britanskih i evropskih tako i domaćih književnih stvaralaca. Rano je pokazao želju za ostvarivanjem savršene cjeline i savršenog jedinstva u književnom djelu. Zbog toga kod njega se u riječi zaplet podrazumijeva plan, a između njega i prirode postoji analogija. Kako Ed Vinfield Parks (Edd Winfield Parks) ističe, želio je cjelinu skladno sastavljenu, „minijaturni univerzum koji bi se mogao porediti sa stvarnim univerzumom u kojem bi početak, sredina i kraj bili obuhvaćeni zajedno egzaktnim i matematički koncipiranim jedinstvom.“⁶³⁸ U Poovoj koncepciji savršenog plana svršetak djela je već određen na samom početku, a svi opisani događaji kao i sva sredstva koja se koriste u djelu moraju doprinositi funkcionisanju cjeline i biti prilagođeni već smišljenom kraju djela. Rukovodeći se

⁶³⁶ “ethereal, its ideal, its intrinsic and its essential character. You dispel its luxury of dream. You dissolve the atmosphere of the mystic upon which it floats. You exhaust it of its breath of faery“, “Marginalia – December 1844“, p. 1331

⁶³⁷ The sentiments deducible from its conception of sweet sound simply, are out of the reach of analysis – although referable possibly, in their last result, to that merely mathematical recognition, of *equality* which seems to be *the root of all Beauty*. Our impressions of harmony and melody in conjunction, are more readily analyzed; but one thing is certain – that the *sentimental* pleasure derivable from music, is nearly in the ratio of its indefinitiveness“, “Marginalia – April 1849“, p. 1435

⁶³⁸ “a miniature universe which would be comparable to the real universe in which the beginning, middle, and end were held together by an exact and mathematically conceived unity“, Edd Winfield Parks, *Edgar Allan Poe as Literary Critic*, Athens, The University of Georgia Press, 1964, p. 2

ovakvim stavovima Po je pronašao svega nekoliko djela koja su se uklopila u njegovu viziju.

II

Rano je Po počeo da se zanima za književnu kritiku što je i pokazao angažmanom u *Southern Literary Messenger*-u gdje je počeo sa blagim i umjerenim kritikama, poput one na račun djela *Potkovicina Robinsona* Džona Pembbltona Kenedija. Uskoro postaje svjestan želje da treba da skrene pažnju na sebe što je svakako učinio kritikom Fejovog *Normana Leslija*, koga su pripadnici iste klike nezasluženo hvalili i uzdizali. Zna se kakav je Poov stav prema nazaasluženoj „reklami i pretjerivanju“ pa je stoga pustio sebi na volju da dočara umjetničku vrijednost djela što pokazuje i početak kritike: „Pa! – evo je! Ovo je *ta* knjiga – *ta* knjiga *par excellence*. [...] Zarad svega što je napuvano, napuvavajuće i sklono napuvavanju, hajde da virnemo u njen sadržaj.“⁶³⁹ Želeći ukratko da opiše zaplet romana, što je često činio u raznim kritikama, Po naglašava čitaocu da se nada da ga je dobro shvatio. Uz ovakvu pohvalu „dobro“ osmišljenog i dočaranog zapleta romana koji će nešto kasnije definisati kao totalni apsurd, i likova koji ne funkcionišu kao likovi, te pošto je ismijao čestu upotrebu riječi *mjehur* (*blister*), Po zaključuje da se konačno lišava „ingeniozne“ knjige *Norman Leslie*. Ovakav i slični kritički osvrti vjerovatno su podstakli *Richmond Courier* da mu već 1836. da epitet kritičara koji „siječe i šiba“ knjige koje su predmet njegove kritike.

Poove kritike bile su minuciozne pa nas ne čudi što je značajnu pažnju posvećivao interpunkciji, valjanosti upotrebi jezika, uspješnoj ili neuspješnoj kombinaciji

⁶³⁹ “Well! – here we have it! This is *the* book – *the* book *par excellence*. [...] For the sake of every thing puffed, puffing, and puffable, let us take a peep at its contents“, “Theodore S. Fay: *Norman Leslie*“, p. 540

riječi, stilu. Ismijao je Feja zbog ponavljanja riječi *mjehur*, Vilijamu Gilmoru Simsu je zamjerio čestu upotrebu riječi *jadi*, *zagrljaj* i *staromodan* u romanu *Partizan*.

Iako se ograđivao od „umjetnosti“ romana, pogotovo forme, ipak vrlo rano postao je svjestan da romani moraju biti na repertoaru njegovih kritičkih pregleda, činjenice pokazuju mnogo češće nego što su to bile kratke priče, ako ništa drugo makar zbog njihove velike popularnosti među čitaocima. Prvu kritiku romana Po je napisao na račun *Kalavara: meksičke romanse* (*Calavar: A romance of Mexico*) Roberta M. Berda (Robert M. Bird) februara 1835. za *Southern Literary Messenger* u kojoj je zamjerio nespretnu invenciju i rukovođenje pričom, ali i čudesne elemente koji su neshvatljivi i neprirodni čak i za romansu. Berdovom sledećem ostvarenju *Nevjernik* (*The Infidel*) zamjerio je nedovoljno jedinstvo plana. Godinu dana kasnije (septembar 1836), u istom časopisu, Po je komentarisao Berdovog *Šepard Lija* (*Sheppard Lee*). U pitanju je prilično pozitivan osvrt na djelo. Na početku kritike ustvrdio je da u pitanju originalno djelo, događaji su dobro osmišljeni i ispričani sa izuzetnom snagom, neposrednošću i jezgrovitošću, autorov jezik je po Poovom mišljenju dobro prilagođen različitim situacijama. Iako pronalazi izvjesne zamjerke, poput ne baš uspjele koncepcije metempsihoze, Po hvali Berdovo djelo.

„Šepard Lija’ moramo cijeniti kao veoma mudru i ne bez bilo kakve originalnosti *jeu d’esprit*. Događaji su dobro zamišljeni i ispričani energično, jezgrovito sa nekom vrstom *direktnosti* koja je neprocjenjiva u određenim djelovima naracije – dok bi je u drugima trebalo izbjegavati. Jezik je izuzetno prirodan i [...] izuzetno dobro prilagođen različitim temama. Određena zamjerka može se naći u konceptu metempsihoze koji predstavlja okosnicu štiva.“⁶⁴⁰

Maja 1835. za *Southern Literary Messenger* objavio je Po veoma pozitivnu kritiku *Potkovice Robinsona*, djela svog prijatelja Dž. P. Kenedija u kojoj uzdiže njegov stil, inovacije koje koristi u romanu, autora koji otkriva glavni tok radnje bez odlaganja, što nije uobičajeno, tako da odmah shvatamo njegovu namjeru, upoznajemo se s likovima i proživljavamo s njima njihove avanture. Međutim, čudi činjenica da Po ovo djelo naziva originalnim, iako se u određenim momentima mogu osjetiti odjeci velikih pisaca

⁶⁴⁰ “We must regard ‘Sheppard Lee’, upon the whole, as a very clever, and not altogether unoriginal, *jeu d’esprit*. Its incidents are well conceived, and related with force, brevity, and a species of *directness* which is invaluable in certain cases of narration – while in others it should be avoided. The language is exceedingly unaffected and [...] exceedingly well adopted to the varying subjects. Some fault may be found with the conception of the metempsychosis which is the basis of the narrative“, Edgar Allan Poe, “Robert M. Bird – *Sheppard Lee: written by himself*“ in *Essays and Reviews*, p. 401

istorijskih romansi poput Skota i Kuperera. Lik Potkovice Robinsona naziva uspješijim od Robina Huda, a ženske likove smatra uspješno oblikovanim, čime se Kenedi takođe izdvaja od svojih kolega, dok mu je stil bogat i pjesnički. Doduše, Po zamjera neadekvatnu upotrebu interpunkcije i frekventno korišćenje crtice.

Prva Poova kritika Simsa (*Southern Literary Messenger*, januar 1836) na račun djela *Partizan*, sadržala je brojne zamjerke počev od slabog zapleta, zbunjujećeg stava da li pomenuto djelo nazvati istorijskom romansom kao i niza primjera lošeg ukusa. Tu su i dobre strane djela, smatra Po, izuzetno uspješni istorijski likovi, za razliku od ostalih, odlično dočarane scene akcije, istorijski detalji funkcionalno uklopljeni u djelo. Nije u pitanju obično djelo, a za Simsa u ovoj kritici kaže da ima oko slikara i da bi možda uspješniji bio u skiciranju pejzaža nego u pisanju romana. Mnogo kasnije, januara 1846. za *Godey's Lady's Book* Po je ponovo komentarisao Simsovo ostvarenje, ovog puta *Vigvam i kolibu* (*The Wigwam and the Cabin*), značajno pozitivnije u odnosu na prethodnu kritiku. Zapravo, ovdje upućuje riječi hvale autoru za koga konstatuje da je brzo uznapredovao u književnoj tehnici i vještini „koji god da su bili njegovi prijašnji nedostaci ili ma koje da su njegove sadašnje greške [tako da] nema sumnje da je od samog početka dokazao da je genij i to ne običnog reda.“⁶⁴¹ Da je Sims sa sjevera zemlje za njegova djela i umijeće odmah bi se pročulo, no pošto je južnjak, o knjizi se čulo isključivo zahvaljujući njenoj vrijednosti. Očigledno je da je i ovdje Po uperio svoju žaoku na račun književnih klika i „popularnih“ pulena. U svakoj od priča iz zbirke *Vigvam i koliba* Po pronalazi određenu vrijednost, a „Ubistvo će se objelodaniti“ („Murder Will Out“) smatra najboljom američkom pričom o duhovima. Iz ovoga se vidi da je Po simpatisao i preporučivao *novellette* prije negoli roman, odnosno da su mu se mnogo više dopadale Simsove priče.

Kada je riječ o Poovom stavu prema Džeјmsu Fenimoru Kuperu, mora se priznati da je respekt prema ovom autoru donekle bio ograničen jer uz svesrdnu pohvalu njegovih djela tu su i određene zamjerke. Jula 1839. (*Burton's Gentleman's Magazine*) Po je komentarisao Kuperovu *Istoriju mornarice Sjedinjenih Američkih Država* (*The History of the Navy of the United States of America*). Kritiku započinje komentarom o Kuperovoj poljuljanoj slavi u svojoj rodnoj zemlji, a potom upućuje zamjerke zbog

⁶⁴¹ “whatever may have been his early defects, or whatever are his present errors, there can be no doubt that from the very beginning he gave evidence of genius, and that of no common order“, Edgar Allan Poe, “William Gilmore Simms: *The Wigwam and the Cabin*“ in *Essays and Reviews*, p. 903

neprecizne upotrebe jezika, velike konfuzije u izrazu. No, kako je „snaga g. Kuperera u pričama o moru [...] dobro poznata“⁶⁴², ova knjiga će mu obezbijediti počast kakvu zaslužuje. Novembra 1843. (*Graham's Magazine*) Po daje pozitivan sud Kuperovog romana *Vajandote ili nastanjeno brdašce*, hvali temu djela jer, kako kaže, kada god se Kuper dotakne mora ili šuma, djelo mora biti uspješno zamišljeno i ostvareno, što je i ovdje slučaj. Ističe uspio lik glavnog protagoniste mada dobro izvedena karakterizacija, uopšteno gledajući, nije Kuperova jača strana. Kao dobre strane djela Po ukazuje i na vješto dočaranu ljubavnu priču Mod i Roberta. Ono što mu se ne dopada jeste Kuperov stil pisanja, nezgrapne rečenice, gramatičke strukture i nespretno sročene fraze. Radnja u djelu „nije dovoljno brza. Ima previše otezanja. Previše je razgovora samo razgovora radi. U nedogled duge diskusije između Vudsa i kapetana Viloubija predstavljaju možda najgoru osobinu ove knjige.“⁶⁴³

Januara 1837. u kritici Takerovog *Džordža Balkouma* Po daje detaljan sadržaj romana i izuzetno pozitivan komentar nazivajući ga najboljim američkim romanom, ali i romanom koji ne može stati rame uz rame sa najboljim aktuelnim britanskim ostvarenjima. Iako pronalazi manje zamjerke, pogotovo po pitanju stila, ipak Po ističe svoj krajnje pozitivan stav o djelu. Pišući kritički osvrt na *Lafita: pirata iz zaliva* (*Lafitte: the Pirate of the Gulf*) profesora Džozefa Holta Ingrahama (Joseph Holt Ingraham, *Southern Literary Messenger*, avgust 1836) Po je, u svom prepoznatljivom maniru, iznio na svjetlost dana sve ono što je smatrao manama i vrlinama djela pa je zamjerio preopširno detaljisanje i deskripciju, ali i neuspjelo uobličavanje glavnog protagoniste, zlikovca i bratoubice, pirata i kapetana broda. Zamjera Po i nesrećno sročene rečenice u djelu poput: „Ako ne mogu poslednji biti u Raju, biću prvi u Paklu“ [...] Nazad krvožedni psi ili ću, tako mi svetog Boga, poslati jednog od vas na doručak u Paklu“.⁶⁴⁴ S druge strane, Po ističe dobar engleski kojim je napisano djelo, što inače nije često činio u svojim kritikama. U ovom djelu o piratima malo toga je smatrao uspjelim osim istorijskih detalja.

⁶⁴² “Mr. Cooper’s strength is sea narrative [...] well known“, Edgar Allan Poe, “James Fenimore Cooper: *The History of the Navy of the United States of America*“ in *Essays and Reviews*, p. 473

⁶⁴³ “The action is not sufficiently rapid. There is too much procrastination. There is too much mere talk for talk’s sake. The interminable discussions between Woods and Captain Willoughby are, perhaps, the worst feature of the book“, Edgar Allan Poe, “James Fenimore Cooper: *Wyandotté, or the Hutted Knoll. A tale*“ in *Ibid*, pp 483 – 484.

⁶⁴⁴ “If I cannot be the last in Heaven, I will be the first in Hell [...] Back hounds, or, by the holy God, I will send one of you to breakfast in Hell“, Edgar Allan Poe, “Joseph Holt Ingraham: *Lafitte. The Pirate of the Gulf*“ in *Ibid*, p. 613

Kada su u pitanju britanski i evropski pisci, Poovu pažnju su uglavnom zaokupljali savremenici, odnosno djela novijeg datuma. Iako je više puta jasno istakao svoj stav da su kratka priča i romansa više umjetničke forme od romana iz ovog okvira izdvojio je Defoovog *Robinzona Krusoa*. Kako u kritici iz januara 1836. (*Southern Literary Messenger*) kaže, objavljivanje ove knjige neprocjenjive vrijednosti dostojno je izdavačke kuće Harpers. U pitanju je djelo koje posjeduje skoro svaka porodica u hrišćanskom svijetu. Odlikuje se snažnom magijom vjerodostojnosti, a sama ideja o čovjeku usamljeniku, iako ranije eksploatisana, nikada nije na ovako efektan način uobličena. Već sledećeg mjeseca za isti časopis Po objavljuje kritiku djela *Odbačeni grof sa drugim pričama i fantazijama* (*Conti the Discarded: with Other Tales and Fancies*) Henrija F. Čorlija (Henry F. Chorly). Za ovog pisca ne krije zadovoljstvo da konstatuje da sve što je proizvod njegovog pera predstavlja dokaz genija tako da ga najiskrenije podržava. Čorli je po Poovom nahođenju prihvatio, i u skladu sa britanskim ukusom modifikovao, takozvani njemački umjetnički roman *Kunstromanen* koji je personifikovao elemente lijepih umjetnosti. Po tvrdi da pomenuta priča nema nikakve sličnosti sa Skotovom *Nevjestom iz Lamermura* (*The Bride of Lammermoor*). U oktobru 1836. (*Southern Literary Messenger*) napisao je još jedan pohvalan kritički osvrt na Čorlija, ovog puta u pitanju su *Spomeni gđe Hemans* (*Memorials of Mrs. Hemans*), u kojem autora naziva jednim od najbrilijantnijih engleskih književnih zvijezda, a pomenuto djelo, puno anegdota i ilustrativnih primjera iz života i karijere poznate spisateljice, impresivnijim od bilo koje biografije. Čorli je

„pisac izuzetno prirodnog i kultivisanog ukusa, prefinjene, ali snažne i uzvišene imaginacije. Kao poznavalac muzike, ili bolje reći temeljno upućen u jedinu istinsku filozofiju nauke, može se smatrati da mu nema ravnoga. Štaviše, ima nekoliko živih osoba čije bi uvažanje pjesničkog karaktera posmatrali sa više poštovanja.“⁶⁴⁵

U prvom kritičkom osvrtu na Edvarda Litona Bulvera i njegov, po Poovom mišljenju najbolji roman *Rienci: Poslednji tribun* (*Rienzi: The Last of the Tribunes*), Po zapravo daje hvalospjev kako piscu tako i djelu – Bulverova djela su intelektualna,

⁶⁴⁵ “a writer of great natural and cultivated taste, and of refined yet vigorous and lofty imagination. As a musical connoisseur, or rather as profoundly versed in the only true philosophy of the science, he may be considered as unrivalled. There are, moreover, few persons now living upon whose appreciation of a poetical character we would look with a higher respect”, Edgar Allan Poe, “Henry F. Chorley: Memorials of Mrs. Hemans” in *Essays and Reviews*, p. 168

energična i dubokoumna, a njihov autor je romanopisac koga nijedan drugi kolega, savremenik ili prethodnik, ne može prevazići. Ipak, Skot ga u književnom smislu nadilazi u mnogim stvarima, a njegova *Nevjesta iz Lamermura* predstavlja bolje ostvarenje od bilo kojeg Bulverovog djela. Kako je *Rienci* po Poovom ukusu na kraju kritike zaključuje da je u pitanju izvanredno djelo. Sledeću kritiku na račun Bulvera Po je napisao aprila 1841. za *Graham's Magazine*. U pitanju je kritika romana *Noć i jutro*. Ovdje se već primjećuje znatno drugačiji pristup piscu i djelu, mnogo se detaljnije i objektivnije sagledavaju dobre i loše strane knjige. Piscu u ovom slučaju zamjera stil pisanja, ali i pompeznost jezika koji kao da ne podliježe ustaljenim pravilima gramatike. „Teško da se može naći jedna strana 'Noći i jutra' na kojoj neko neće ne bi moglo pronaći nekoliko primjera pogrešnih konstrukcija.“⁶⁴⁶ Po smeta i Bulverov manirizam započinjanja kratkih rečenica nakon onih veoma dugih frazom „I tako“ (“So there) ili njoj sličnim frazama, kao i frekventno korišćenje metafore, metafore koja prelazi u alegoriju. „Čista alegorija je uvijek odvratna – ostatak starog varvarstva [...] Metafora, njena blaža slika, neosporno ima snagu kada se nepretjerano i vješto koristi. Energični pisci je koriste rijetko. G. Bulver je sav od metafore i alegorije.“⁶⁴⁷ Par mjeseci kasnije, u novembru 1841, za isti časopis Po je objavio još jednu kritiku na račun pomenutog pisca. Ovog puta u pitanju su *Kritička i raznovrsna djela ser Edvarda Litona Bulvera* (*The Critical and Miscellaneous Writings of Sir Edward Lytton Bulwer*). Po sa zadovoljstvom komentariše Bulverove članke, za neke kaže da su odlični, posebno izdvajajući „Književnost posmatrana kao profesija“ (“Literature Considered as a Profession“), „O duhu prave kritike“ (“Upon the Spirit of True Criticism“). Po ovdje iznosi svoje čuvene stavove o uzdizanju književne kritike na nivo profesionalnog i ulozu koju treba da ima književni kritičar:

„Zapravo nijedna nauka ne zahtijeva tako detaljno proučavanje kao kritika. Ona je najanalitičnija od svih naših mentalnih djelanja – da se zaustavimo – da ispitamo – da kažemo *zašto* je ovaj odlomak grijeh počinjen protiv prirode ili *zašto* je ovaj zaplet oskrnuće umjetnosti – da donesemo duboko poznavanje života u svim njegovim pojavama. [...] Dobar čovjek i dobra knjiga nijesu tako različiti termini kako ljudi

⁶⁴⁶ “There is scarcely a page of 'Night and Morning' upon which a school-boy could not detect at least half a dozen instances of faulty construction“, Edgar Allan Poe, “Edward Lytton Bulwer: *Night and Morning. A Novel*“, p. 156

⁶⁴⁷ “Pure allegory is at all times an abomination – a remnant of antique barbarism [...] Metaphor, its softened image, has indisputable force when sparingly and skilfully employed“, *Ibid*, p. 159

pretpostavljaju. [...] Sumnjam da čovjek može biti dobar kritičar ako nema makar osnovne kvalitete dobrog čovjeka. Smatram da mora sačuvati intelektualni uvid od zavisti, zlobe i ličnog nedopadanja. On mora pregledati djelo iznad i daleko od svih nevažnih razmatranja koje se pripisuju čovjeku. On mora biti budan da uoči genija, spreman da ohrabri čak i svog rivala. [...] Dobar kritičar – taj rijetki ideal, mora imati u sebi hrabrosti da okrivljuje odvažno, velikodušnosti da izbjegne zavist, milostivosti da traga za nepoznatim vrijednostima. Mora imati genijalnost da cijeni i biti učen da upoređuje; mora imati oko za ljepotu, uho za muziku, srce za osjećaj i um za razboritost.“⁶⁴⁸

Bilo je i onih pisaca čija su djela bila osrednje ili gotovo nikakve umjetničke vrijednosti u Poovim očima i koja su u mnogim slučajevima pisana da bi odgovorila ukusu gomile. Septembra 1841. (*Graham's Magazine*) napisao je Po u kritici *Džozefa Rašbruka ili lovokradice (Joseph Rushbrook, or the Poacher)* da je njen autor Frederik Marijat (Frederick Marryatt) uvijek bio popularan, ali da su njegove knjige osrednjeg kvaliteta, a ideje svojina gomile. Nazivajući djelo knjigom kojoj nijedan kritičar ne treba da posveti puno teksta, optuživši autora za plagijat, posebno na imitaciju Fagina i Nensi iz *Olivera Tvista*, Po zaključuje da je ovako „kvalitetna“ djela Marijat pisao po porudžbini vodeći računa da ispoštuje rokove. Oštricu Poove bojeve sjekirice osjetili su mnogi drugi pisci poput Vilijama Harisona Ejnsvorta (William Harrison Ainsworth) i njegovog *Gaja Foksa (Guy Fawkes; or The Gunpowder Treason)*. U vrlo provokativnoj kritici (*Graham's Magazine*, novembar 1841) Po ne štedi riječi osude i prekora upućene Ejnsvortu zbog nedovoljnog književnog potencijala koji je očit u mnogim njegovim djelima, a što se tiče pomenute knjige zaključuje:

„ako je ikada roman bio *manje* od ničega onda je to roman 'Gaj Foks'. Izustiti riječ ozbiljne kritike o ovom romanu značilo bi dokazati da smo veliki glupani kao i njegov autor. [...] Vaše sledeće izdanje, koje će se zvati 'Duh Koklejna', imaćemo slobodu da bacimo neotvoreno kroz

⁶⁴⁸“In fact no science requires such elaborate study as criticism. It is the most analytical of our mental operations – to pause – to examine – to say *why* this passage is a sin against the nature, or that plot a violation of art – to bring deep knowledge of life in all its guises. [...] The goodness of a man and the goodness of a book are not such different qualities as people suppose. [...] But I doubt if a man can be a great critic who has not, at least, the elementary qualities of a good man. I consider that he must keep the intellectual sight clear from envy, and malice, and personal dislikes. He must examine the work above and remote from all the petty considerations that attach to the man. He must be on the alert for genius, ready to encourage even a rival to himself. [...] The good critic – that rare ideal, must have in him courage to blame boldly, magnanimity to eschew envy, benevolence to search for obscure merit. He must have genius to appreciate, and learning to compare: he must have an eye for beauty, an ear for music, a heart for feeling, a mind for reason”, Edgar Allan Poe, “Edward Lytton Bulwer: *The Critical and Miscellaneous Writings of Sir Edward Lytton Bulwer*” in *Essays and Reviews*, pp 162 – 163.

prozor. Naše svinje uopšte se ne mogu opisati kao učene, ali imaće više slobodnog vremena da ga pregledaju od nas.“⁶⁴⁹

U martovskom izdanju *Graham's Magazine* 1842. Po je objavio kritiku *Čarlsa O'Malija, irskog draguna* (*Charles O'Malley, The Irish Dragoon*) Čarlsa Džejmsa Levera (Charles James Lever). Po je pomenuto djelo u najmanju ruku iskarikirao, pronašao niz nedostataka, počev od apsurdnih situacija u zapletu djela, optužbe da je O'Malijev prikaz bitke kod Vaterloa zapravo nezgrapno prevođenje sa francuskog, ali i činjenice da se autor koristi maternjim jezikom na način koji se Pou čini veoma „zabavnim“. Posebnu težinu Poovoj kritici daje činjenica da je djelo uživalo izuzetnu popularnost.

Po tom pitanju Po je iznio par vrlo zanimljivih stavova tvrdeći da neka knjiga može biti popularna bez ikakvog realnog razloga, dakle čak i onda kada nema književnu vrijednost, odnosno da popularnost knjige može da ukazuje na obrnutu situaciju, na dokaz njene manjkavosti. Dok se svijet nalazi na ovoj razini civilizacije nijedna u širokim razmjerama popularna knjiga ne može biti djelo ogromne vrijednosti. Kritiku *Čarlsa O'Malija* Po završava riječima „Da je stvar popularna garantujemo – mada ne možemo poreći činjenicu da žalimo.“⁶⁵⁰

Od 1836. do 1842. Po je pet puta pisao kritičke osvrtne na Dikensova djela. Prvi je objavljen juna 1836. (*Southern Literary Messenger*). Radi se o kritici *Votkins Totla* koja predstavlja svojevrsan hvalospjev Boza i njegovih *Skica*, pa je Boz „daleko oštrij, duhovitiji i disciplinovaniji pisac vragolastih članaka od devet desetina pisaca časopisa u Velikoj Britaniji“⁶⁵¹, *Skice* su veoma uspjele te ih stoga s razlogom preporučuje američkoj publici. Novembra iste godine i za isti časopis napisao je Po veoma pozitivnu i vrlo kratku kritiku Dikensovih *Posthumnih papira kluba Pikvik* (*The Posthumous Papers of the Pickwick Club*). Ovdje se veliča autorova bogata imaginativna koncepcija. Po tvrdi da se Dikensove spisateljske sposobnosti mogu porediti sa svega par drugih

⁶⁴⁹ “If ever indeed, a novel was *less* than nothing, then that novel is 'Guy Fawkes'. To say a word about it, in the way of serious criticism, would be to prove ourselves as great a blockhead as its author. [...] Your next volume, which will have some such appellation as 'The Ghost of Cock – Lane', we shall take the liberty of throwing unopened out of the window. Our pigs are not all of the description called learned, but they will have more leisure for examination than we“, Edgar Allan Poe, “William Harrison Ainsworth: *Guy Fawkes; or The Gunpowder Treason*“ in *Essays and Reviews*, p. 105

⁶⁵⁰ “That the thing is popular we grant – while we cannot deny the fact, we grieve“, “Charles James Lever: *Charles O'Malley, The Irish Dragoon*“, p. 320

⁶⁵¹ “a far more pungent, more witty, and better disciplined writer of sly articles than nine tenths of the Magazine writers in Great Britain“, Edgar Allan Poe; “Charles Dickens: *Watkins Tottle, and Other Sketches, illustrative of every-day Life, and every-day People*“ in *Essays and Reviews*, p. 204

pisaca. Posebno uspjelim Po smatra opis kokni načina života i po tome Dickens se može porediti sa piscem *Pitera Snuka* mada je po mnogim kvalitetima zapravo prevazišao najbolja kratka tragična djela Bulvera i Vorena. Maja 1841. za *Graham's Magazine* Po pod svoju kritičku lupu stavlja *Staru prodavnicu rijetkosti i druge priče*. U pitanju je znatno zrelija i objektivnija kritika gdje Po iznosi i dobre i loše strane djela. Recimo, Po ne smatra dovoljno uspjelim naraciju i uobličavanje lika gazde Hamfrija. Naslov „Stara prodavnica rijetkosti“ nije najsrećnije rešenje, kaže Po, uvođenje Nelinog brata je bespotrebno, Kvilpova smrt trebalo je da odmah uslijedi nakon pokušaja osvete Kitu, Kvilp kao lik je „pozajmio“ dosta elemenata od Fagina pa se autor ponavlja, a Nelinu smrt, najpotresniji događaj u priči, trebalo je izostaviti. S druge strane, pomenutu priču smatra Dikensovim najboljim djelom, bez obzira na nedostatke. S posebnim respektom komentariše poslednje scene i patos kojim obiluju pa u tom pogledu sa Dickensom se može jedino porediti Fukeova „Undina“. Pomenutu priču karakteriše kreposna i živa imaginacija koja „obuzima“ svaku rečenicu u djelu, originalnost likova i izuzetno dobro osmišljen zaplet. *Barnabi Radž* je dva puta bio predmet Poovog komentara. U kritici od 1. maja 1841. (*Saturday Post*) u kojoj hvali autora i djelo, uz iskazivanje pojedinih manjkavosti, Po kaže da već od uvodnih poglavlja *Barnabi Radža* postaje jasno da se radi o djelu koje obiluje imaginacijom.

„Ali glavne crte u kojima je idealno ove priče očigledno jeste stvaranje heroja Barnabi Radža i povezivanje sa njegovim likom, poput nekog dodatka, gavrana što čovjeku slični. Barnabija smatramo kao sveukupno originalnu ideju kada je riječ o pisanju romana. On je poseban budući da je idiot obdaren fantastičnim kvalitetima ludaka. Rođen je opsjednut manijakalnim strahom od smrti – rezultatom nekog užasnog događaja koji je njegova majka vidjela tokom trudnoće.“⁶⁵²

Likovi poput gđice Migz, Sajmona Tapertiza i njegovog udruženja ne naziva karikaturama već burleskama, zamisli u romanu po njegovom mišljenju uvijek su vrijedne priče, a nije rijedak slučaj da uopšte nijesu usaglašene s njim. U februaru 1842. (*Graham's Magazine*) uslijedio je ponovan osvrt na Dikensovog *Barnabi Radža*. Osim kontemplacija o književnoj kritici, kritika pomenutog djela je značajno detaljnija,

⁶⁵² “But the chief points in which the ideality of this story is apparent are the creation of the hero Barnaby Rudge, and the commingling with his character, as accessory, that of the human-looking raven. Barnaby we regard as an original idea altogether, so far as novel-writing is concerned. He is peculiar, inasmuch as he is an idiot endowed with the fantastic qualities of the madman, and has been born possessed with a maniacal horror of blood – the result of some terrible spectacle seen by his mother during pregnancy“; “Charles Dickens: *Barnaby Rudge*“ (1841), p. 219

preciznija i oštija u odnosu na prethodnu. Između ostalog Po smatra nepotrebnim prekid vremenskog niza na pet godina, rasplet u djelu nije potpuno uspješan, autor zapada u grešku prenaplašavanja slutnji i predosjećaja, naracija je neuspjela, jedinstvo vremena zanemareno, propusti, poput onog da interval između ubistva i Radžovog povratka varira od dvadeset dvije do dvadeset četiri godine i više su nego očigledni, a Barnabi, kao heroj priče, razočarao je Poa. Posebno ne pronalazi adekvatnim objašnjenje za njegov strah od krvi koji je po Pou potpuno nevažan. Ni uloga koju gavran ima nije potpuna jer se ptica mogla mnogo efikasnije povezati sa fantastičnom koncepcijom glavnog lika, njegovi krici su se mogli dočarati kako proročki odzvanjaju u djelu. Upravo u ovoj kritici Po, inače rodonačelnik detektivske priče, postavio je temelje estetike detektivske priče i time postao prvi kritičar kome je to pošlo za rukom. Ističe se stav da nijedan autor nema pravo da obmane čitaoca, odnosno postaje imperativ da se nikakva nedopuštena sredstva ne koriste da bi se prikrija tajna zapleta i „da se ta tajna dobro čuva“. Pominjući primjer pronađenog tijela g. Radža Po nas uvjerava da

„g. Dickens nije kriv ni za kakav pogrešan čin protiv umjetnosti tvrdeći ono što nije činjenica; s obzirom na to da je ta laž neistina stavljena u usta Solomona Dejzija i da je prikazana kao impresija ovog pojedinca i javnosti. Pisac to nije potvrdio lično već je domišljato prenio ideju [...] kroz usta jednog od svojih likova. Slučaj je drugačiji pak kada se gđa Radž stalno naziva 'udovicom'. Autor lično je tako često naziva. Ovo je propust i neumjetnički čin.“⁶⁵³

Na kraju Po zaključuje da je Dickens dobro napisao djelo, ali ne u potpunosti dobro, kako to njegova odlična reputacija zahtijeva te da se *Barnabi Radž* po svojoj književnoj vrijednosti nipošto ne može mjeriti sa pričom „Stara prodavnica rijetkosti“ u kojoj je pisac dosegnuo vrhunac svoje genijalnosti. Tajna se mora čuvati, nastavlja Po, jer u suprotnom, ako se ne sačuva do određenog momenta raspleta takav neuspjeh

„dovešće do konfuzije. Ako misterija *izađe na vidjelo* protivno autorovoj volji, njegove namjere odmah postaju beskorisne jer on

⁶⁵³ “Mr. Dickens has been guilty of no misdemeanor against Art in stating what was not the fact; since the falsehood is put into the mouth of Solomon Daisy, and given merely as the impression of this individual and of the public. The writer has not asserted it in his own person, but ingeniously conveyed an idea [...] by the mouth of one of his characters. The case is different, however, when Mrs. Rudge is repeatedly denominated 'the widow'. It is the author who, himself, frequently so terms her. This is disingenuous and inartistical“, “Charles Dickens: *Barnaby Rudge*“, p. 234

nastavlja sa pretpostavkom da *zaista* postoje određene impresije koje inače *ne* postoje u umu čitaoca.⁶⁵⁴

Zanimljivo je napomenuti da je Po odgonetnuo misteriju Barnabi Radža još u kritičkom pregledu od 1. maja 1841, dakle odmah nakon prvog nastavka djela, a ovdje tvrdi da mu je misteriozna situacija prestala da bude toliko misteriozna već nakon čitanja priče Solomona Dejzija koja se nalazi na sedmoj strani ove sveske koja inače broji trista dvadeset tri stranice. Da bi priča ostala misteriozna autor se mora pozabaviti „skrivanjem“ likova kroz dobro osmišljene događaje, lažne ili pogrešne sumnje, tako da nevin čovjek postane glavni osumnjičeni, a sve ovo bi trebalo postići indirektno. Ovdje se preporučuje upotreba pripovjedača čiji je vidokrug i obim informacija ograničen.

Od stranih romana kojima se bavio pomenućemo Fukeovu romansu *Undinu* (*Burton's Gentleman's Magazine*, septembar 1839) za čijeg autora kao jednu od glavnih karakteristika navodi genijalnost, a u samoj romansi vidi najbolju romansu koja postoji i u kojoj je jedinstvo apsolutno, ništa nije van svog vremena i prostora, uz izuzetnu imaginaciju. Po je *Undinu* uvijek smatrao jednom od tri najveće romanse. S njom su se mogle porediti jedino Skotova *Nevjesta iz Lamermura* i Dikensova „Stara prodavnica rijetkosti“. Što se tiče romana za Poa su neprikosnoveni bili *Robinzon Kruso* i *Žil Blas*. Zanimljivo je uočiti činjenicu da je veliki američki pisac kakav je Vošington Irving Poa ponajprije zanimao kao esejista i istoričar pa tek onda kao pisac o čemu svjedoči svega jedna, i to veoma kratka, doduše pohvalna, kritika Irvingove *Krejonove zbirke* (*The Crayon Miscellany, Southern Literary Messenger*, septembar 1835) u kojoj hvali ljepotu piščevog stila.

„On ne tvrdi da legende imaju adekvatno nazvanu istorijsku autentičnost – mada su sve djelimično *činjenice*, i koliko god da se neke mogu učiniti pretjeranim, svaka od njih, da se poslužimo riječima samog autora, 'biće pronađena u radovima mudrih i časnih hroničara iz davnina, razvijajući se rame uz rame sa odavno prihvaćenim istinama i mogla bi biti podržana stručnim i veličanstvenim bilješkama u margini.“⁶⁵⁵

⁶⁵⁴ “If the mystery *leak out* against the author's will, his purposes are immediately at odds and ends; for he proceeds upon the supposition that certain impressions *do* exist, which do *not* exist, in the mind of his readers“, “Charles Dickens: Barnaby Rudge“, p. 234

⁶⁵⁵ “He does not claim for the Legends the authenticity of history properly so called – yet all are partially *facts*, and however extravagant some may appear, they will all, to use the words of the author himself, ‘be found in the works of sage and reverend chroniclers of yore, growing side by side with long acknowledged truths, and might be supported by learned and imposing references in the margin“, Edgar Allan Poe, “Washington Irving: *The Crayon Miscellany*“ in *Essays and Reviews*, p. 614

Astoriji (Astoria) je posvetio mnogo više pažnje pa se čitaocu u ovoj detaljnoj kritici pruža šansa da sazna pregršt podataka o cvjetanju trgovine krznom, doprinosu i zaslugama g. Astora. Marta 1836. za *Southern Literary Messenger* Po je objavio jednu zanimljivu kritiku. U pitanju su *Prizori, likovi, događaji iz Džordžije (Georgia Scenes, Characters, Incidents)* Ogastasa Boldvina Longstrita (Augustus Baldwin Longstreet). Kada je prvi put došao do knjige Po nije znao ko je autor, ali pročitavši djelo nazvao ga je „pametnim momkom“ obdarenim istinskim duhom za humor, čovjekom koji je imao dara da shvati američki, a posebno južnjački karakter. Po ima vrlo visoko mišljenje o autoru i njegovoj „pametnoj“ knjizi punoj humora, ali moramo primijetiti da djelove knjige koje komentariše naziva skicama, a ne pričama što će reći da Longstritovo stvaralaštvo nikako ne svrstava u kanon kratke priče kojoj je posvetio toliko truda i vremena. Po je bio mišljenja da su priče N. P. Vilisa, u ne baš jakoj konkurenciji, bile najbolje što je njegova rodna Apalačija mogla da ponudi, naravno sa izuzetkom Hotorna. A Hotornom se bavio dva puta 1842. (aprilsko i majsko izdanje *Graham's Magazine*) i treći put novembra 1847. (*Godey's Lady's Book*). Prva, kratka kritika *Dvapat ispričanih priča* iz aprila 1842. predstavlja hvalospjev Hotornu i njegovoj genijalnosti. Ovdje Po ističe da je oduvijek priču smatrao kao najbolji mogući način da se pokaže talenat, da ima prednosti koje se nipošto ne mogu pripisati romanu i da kao takva predstavlja daleko ljepše polje od eseja pa čak i određene znake superiornosti nad pjesmom. *Dvapat ispričane priče* Po srdačno preporučuje čitaocima, a evo šta kaže o piščevom stilu:

„Stil g. Hotorna predstavlja pravu čistotu. Njegov *ton* je osobito efektan – neukrotiv, tužan, ozbiljan i u potpunom saglasju sa temama. Moramo samo da zamjerimo na nedovoljnoj raznovrsnosti samih tema ili njihovom karakteru. Njegova originalnost kako događaja tako i razmišljanja je veoma izuzetna.“⁶⁵⁶

Sledećeg mjeseca uslijedio je znatno detaljniji osvrt na pomenuto Hotornovo djelo kao i njegova promišljanja o kratkoj priči. Ponavlja stav iznesen u aprilu da naziv

⁶⁵⁶ “The style of Mr. Hawthorne is purity itself. His *tone* is singularly effective – wild, plaintive, thoughtful, and in full accordance with his themes. We have only to object that there is insufficient diversity in these themes themselves, or rather in their character. His originality both of incident and of reflection is very remarkable“, Edgar Allan Poe, “Nathaniel Hawthorne: *Twice-Told Tales*“, (April 1842) in *Essays and Reviews*, p. 568

djela nije najsrećnije odabran i ističe da nijesu u pitanju samo priče već da ima i dobrih, dubokoumnih eseja u kojima se čitalac stalno susreće sa novim kombinacijama. Po ističe da ima vrlo malo američkih priča koje se odlikuju stvarnom vrijednošću, izuzimajući Irvingove *Putnikove priče* i Hotornove *Dvaput ispričane priče*. Hotornove priče pripadaju najuzvišenijem predjelu umjetnosti, smatra Po, njih krasi „invencija, kreacija, imaginacija, originalnost. [...] G. Hotorn je originalan po *svim* pitanjima.“⁶⁵⁷ Uz poznatu neosnovanu optužbu da se Hotorn u „Hauovoj maskaradi“ ugledao na „Vilijama Vilsona“, Po završava ovaj kritički prikaz vrlo povoljnim osvrtom na Hotornovu imaginaciju i istinsku genijalnost. Novembra 1847. Poova kritika Hotorna poprima oštrij ton. Ovdje za Hotorna kaže da je osobit, ali ne i originalan, odnosno da njegov manir pisanja neodoljivo podsjeća na Tikov. Tu je i neizostavna kritika na račun „prekomjerne“ upotrebe alegorije u djelima, a u odbranu alegorije Po je imao malo šta da kaže. Hotorn na američkoj sceni zauzima isto mjesto koje Kolridž zauzima na engleskoj. Kao vješto smišljene priče, ne naravno bez mane, Po ovdje pominje Simsovo „Ubistvo će se objelodaniti“, Irvingove *Putnikove priče*, „Džek Long ili hitac u oko (“Jack Long, or The Shot in the Eye“) Čarlsa V. Vebera (Charles W. Webber), Vilisove priče koje po svojoj opštoj konstrukciji nadilaze svakog američkog pisca osim Hotorna. Iako je iznio čitav niz zamjerki, ipak je Hotorn bio njegov najveći književni rival, Po završava kritiku opštim pohvalnim prikazom pisca rekavši da ga krasi najdivniji stil pisanja, najfiniji ukus, delikatan humor, sjajna imaginacija, izrazita duhovitost. Posebnu pažnju privlači finale kritike sa onom prepoznatljivom poovskom žaokom uperenom protiv starih književnih „oponenata“. „Neka zamijeni pero, uzme bočicu vidljivog mastila, izađe iz stare sveštenikove kuće, posiječe g. Alkota, objesi (ako je moguće) urednika ‘The Dial-a’ i baci kroz prozor svinjama sve svoje stare brojeve ‘The North American Review-a’.“⁶⁵⁸

Edgar Alan Po će ostati upamćen kao prvi kritičar koji se ozbiljno pozabavio kratkom pričom kao posebnom umjetničkom formom superiornijom od romana. Jedino je lirska pjesma bila iznad nje. U kritikama Hotorna iz 1842. postavio je osnovne

⁶⁵⁷ “invention, creation, imagination, originality. [...] Mr. Hawthorne is original at *all* points“, Edgar Allan Poe, “Nathaniel Hawthorne: *Twice-Told Tales*“ (May 1842), p. 574

⁶⁵⁸ “Let him mend his pen, get a bottle of visible ink, come out from the Old Manse, cut Mr. Alcott, hang (if possible) the editor of ‘The Dial’, and throw out to the pigs all his odd numbers of ‘The North American Review’, Edgar Allan Poe, “Nathaniel Hawthorne: *Twice-Told Tales*”, (November 1847), pp 587 – 588.

postulate kratke priče, a pet godina kasnije zadržao je polazne ideje uz neznatne izmjene. Kada je riječ o njegovoj kritici pjesnika treba istaći da za njega Vilijam Kalen Brajant nije u rangu Šelija, Kolridža, Vordsvorta, Kitsa, Tenisona ili Vilsona. Pojedine njegove pjesme, zapisao je Po u kritici Brajantovih *Pjesama* januara 1837. (*Southern Literary Messenger*), poput „O, najljepša od seoskih djeva!“ (“Oh, Fairest of the Rural Maids!”), koju inače naziva pravim poetskim draguljem, predstavljaju pouzdan dokaz da se može vinuti do najvećih pjesničkih visina. Brajantova djela su puna smirene i uzvišene kontemplacije, tu su i dokazi imaginacije iako njeni zreli plodovi nijesu prepoznatljivi. Bez obzira što zamjera didaktičnu notu koja katkad provijava kroz neke od pjesama, Brajant je za Poa istaknuti stvaralac, a kao versifikator nema mu premca. Aprila 1846. u *Godey's Lady's Book* Po je dao svoj osvrt na Brajantova *Sabrana pjesnička djela* (*Complete Poetical Works*) u kome, osim kontemplacija o aktualnoj situaciji u Americi u sferi štamparstva i publikovanja djela, izražava vrlo povoljan stav o pjesniku smatrajući da je prilično dobro pozicioniran kao poeta mada je bilo perioda kada mu nije ukazivana pažnja koju zaslužuje, za razliku od nekih novih „pjesničkih škola“ poput onih tenisovske i baretovske orijentacije. Njegovu pjesmu „Jun“ (“June”) označava najvećom pjesničkom klasom. U ovoj kritici upotpunjava svoj stav o Brajantu kao versifikatoru i tvrdi da postoji mogućnost da ga zasjeni samo gđa Sprejg (Mrs. Sprague).

Kao što je više puta istakao, pjesma predstavlja praktičan rezultat pjesničkog osjećaja izražen riječima, a taj osjećaj se može manifestovati i u drugim umjetnostima, slikarstvu, vajarstvu, muzici, prikazu pejzaža, što mu je posebno bilo blisko. Onda kada je pjesnički osjećaj izražen u pjesničkom ostvarenju klicu nastanka djela tražimo u imaginaciji. Kao kritičar, Po je bio prilično blagonaklon prema pjesnikinjama, ako u obzir uzmemo oštrinu sječiva njegovog tomahoka kojim je često zamahivao. U ovome prepoznajemo galantan stav južnjačkog džentlmena, ali i Poovo ubjeđenje da djela od manjeg značaja ne treba podvrgavati isuviše oštroj kritici. Sa posebnim respektom odnosio se prema stvaralaštvu Lidije Sigurni, američke gđe Hemans, a potom i Elizabet Baret Brauning čiju je *Dramu progona i druge pjesme* (*The Drama of Exile and Other Poems*) komentarisao 4. i 11. januara 1845. u *Broadway Journal* gdje je istakao njene vrijednosti i značajne propuste. Po se divi njenoj genijalnosti i tvrdi da je ova pjesnikinja učinila više u poeziji nego bilo koja druga žena.

Pomenuti kritički osvrti potvrđuju Poovu izrazitu želju za uspostavljanjem književne kritike kao zanimanja kojeg će krasiti vrhunska profesionalnost, ozbiljnost i posvećenost. Boreći se protiv prakse konformizma i pripadnosti određenom kružoku Po se trudio da udari temelje drugačijem novinarstvu i književnoj kritici. S vremena na vrijeme umio je da pretjera u svojim stavovima, pa čak i da svoje argumente dovede do granice dobrog ukusa, pogotovo kada je riječ o podsmjehu na račun literarnih neistomišljenika. Ponekada je previše blago ocjenjivao djela svojih, ponajviše ženskih, prijatelja poput gđe Ozgud, Elizabet Ouks Smit i Estel Ane Luis (Estelle Anna Lewis). Pretjerivao je Po i po pitanju plagijata. Nije bio rijedak slučaj da optuži nekoga za imitaciju bez materijalnog dokaza. Međutim, bez obzira na pojedine propuste, mora se priznati da je Poova vizija bila da se dostigne ideal poštene, nezavisne i odvažne kritike koja će svoj osnov imati ne u lokalnim ili nacionalnim već u internacionalnim standardima. Čini se da je Po, koliko su mu to realno dozvoljavale prilike u Americi prve polovine devetnaestog stoljeća, u velikoj mjeri i ostvario kroz svoje kritičke teorije koje je iznio u kritičkim osvrtima i člancima objavljenim u brojnim časopisima. I po ovoj praksi Po se izdvojio iz savremenog literarnog miljea.

Zaključak

Edgar Alan Po je veliko ime američke književnosti. Za svog veoma kratkog života uspio je da ostavi poseban pečat zahvaljujući svojim djelima, pjesmama i pričama, ali i književnim kritikama koje je rasuo po brojnim časopisima. Poov književni izraz je originalan i efektan, a spektar njegovih interesovanja vrlo zanimljiv za proučavanje. Smatra se ocem moderne detektivske priče i jednim od prvih autora naučne fantastike. Gotsku priču nije izmislio, ali jeste značajno doprinio njenom razvoju. Ne samo da je pisao poeziju, Po se ozbiljno bavio prirodom pjesništva i načelima na osnovu kojih funkcioniše pjesničko djelo. O ovome nam prvenstveno svjedoče njegovi eseji, „Marginalije“, „Literati grada Njujorka“. Kao književni kritičar borio se za kultivisanje ukusa čitalačke publike, nezavisnu, ozbiljnu i profesionalnu književnu kritiku.

Rad je podijeljen u tri dijela. U prvom dijelu istraživali smo „Američku književnu scenu prve polovine XIX vijeka: trendove i uticaje“ kroz šest poglavlja u kojima smo pokušali da prikazemo najznačajnije osobnosti književnih zbivanja pomenutog perioda, počev od neosporne činjenice da je američki romantizam nastajao u značajnoj mjeri na postulatima iznjedrenim od strane velikih njemačkih mislilaca, Kanta i postkantovaca, ali i čuvenih književnika poput braće Šlegel. Engleski romantičari, posebno Semjuel Tejlor Kolridž, i njegova čuvena distinkcija Imagination / Fancy, prvi put pomenuta u IV poglavlju *Književne biografije*, izvršili su ogroman uticaj na mladog Poa. Istraživanje je pokazalo da je Po bio upoznat sa britanskom estetikom zasnovanom na Loku kao i kasnijim teorijama koje su u njoj našle svoje uporište ili onima koje su je osporavale.

U poglavlju koje se bavi karakteristikama američke književne scene prve polovine XIX stoljeća prikazali smo svijet u kojem je živio i radio Po, svijet kojem je ovaj pisac mnogo toga zamjerao i čijim se principima nerijetko oštro suprotstavljao. Obradeni materijal pokazao je da se Po protivio ropskom praćenju evropskih modela i književnom nacionalizmu, štampanju bezvrijednih knjiga i njihovom glorifikovanju samo zato što su domaći proizvod. Po je smatrao da su obje krajnosti podjednako

pogubne za valjanog pisca. Nijesu Poa privlačila aktuelna socijalna previranja, reformatorski pokreti, a još manje književne ili književno-filozofske klike. Naprotiv. Kakav je bio Poov stav o „bostonskoj bari“ i rodonačelniku američkog transcendentalizma Emersonu dobro je poznat.

Drugi dio rada bavi se Poovim književno–teorijskim pogledima i sastoji se iz dvije cjeline. U prvoj smo proučavali teoriju pjesništva. Uočeno je da je ovaj pisac još od prvih kritičkih pregleda kreativnost posmatrao u okvirima efekta i afektivne moći. Ovo posebno dolazi do izražaja u „Filozofiji kompozicije“ u kojoj odbacuje ustaljeno romantičarsko poimanje procesa kreacije kao čina nastalog isključivo pod uticajem imaginacije i inspiracije. Kao što je naznačeno, Poova teorija o imaginaciji počivala je na osnovama Kolridžove *Književne biografije* da bi kasnije pretrpjela izvjesne promjene. Za Poa poezija predstavlja „ritmičko stvaranje Ljepote“ i kao takva treba da se povinuje isključivo logici sopstvenih principa. Ljepota predstavlja jedino pravo područje pjesme, a najdivnije i najuzvišenije zadovoljstvo proizilazi iz posmatranja lijepog. Naše istraživanje pokazuje da se o pjesmi u poovskom smislu može govoriti isključivo ako nas pobuđuje, uzdižući dušu, odnosno da je njena istinska vrijednost srazmjerna uzvišenom uzbuđenju. Ovaj stav do detalja je razradio u „Pjesničkom načelu“. Ukazujući na činjenicu da do polovine XIX vijeka, na području njegove rodne Apalačije, ništa značajnije nije objavljeno o stihu i versifikaciji, Po je riješio da odgovori na ovo pitanje u „Tumačenju stiha“. Iako su mnogi kritičari iznosili niz nedostataka Poovog poimanja versifikacije i prozodije, zaključili smo da ovaj esej predstavlja prvi valjan američki pokušaj da se udare temelji modernoj nauci o engleskom stihu. U ovom najeksplicitnije elaboriranom eseju Po predočava svoj matematički princip, odnosno poimanje kreacije kao određene vrste naučnog, algebarskog procesa koji podrazumijeva neizostavno korišćenje razuma i imaginacije da bi se ostvarilo skladno jedinstvo.

U drugoj cjelini drugog poglavlja fokus pažnje usredsredili smo na Poovu teoriju kratke priče. Ovdje smo prokomentarisali obilježja američke kratke priče do 1820. godine, a potom ukazali na značaj koji je Po imao za razvoj pomenutog žanra u svjetskoj književnosti. Istraživanje je pokazalo da je koncept jedinstva efekta, koji je elaborirao u teoriji poezije, Po adaptirao i na kratku priču. Čuvena druga kritika Hotornovih *Dvaput ispričanih priča* predstavlja ključ za adekvatno poimanje Poovih

teorijskih stavova. Upravo u ovoj kritici otkrivamo Poov nedvojben stav da je priča najljepše polje u kojem se može pokazati i dokazati najuzvišeniji talenat. Ovdje je Po istakao princip da se jedinstvo efekta ili utiska ne može proizvesti u onim književnim djelima koja se ne mogu pročitati u jednom dahu, odnosno da osim pjesme jedino priča može ispuniti zahtjeve velikog genija.

Po se okušao u pisanju raznih vrsta priča. Ipak, čini se da ga čitaoci najviše pamte po gotskim i detektivskim pričama. Kao što je kritika pokazala, u gotskim pričama uglavnom je eksploatisao kvazi-evropski seting, insistirao je na „spiralnoj intensifikaciji“ narativne tehnike, naraciji u prvom licu, pjesniku naratoru pomračenog uma koji je, kao po pravilu, podijeljena ličnost, scenama strave i užasa. Stvorio je Po prepoznatljive protagoniste o kojima malo šta možemo da saznamo osim da im porodični korijeni sežu daleko u prošlost i da su odvojeni od spoljašnjeg, realnog svijeta, zatvoreni u svojim odajama, drevnim kulama i zamkovima. Vrlo često mjesto u kojem obitavaju je nagriženo zubom vremena i trošno, mada ponekada opis prostorije aludira na gotovo hermetički zatvoren prostor u koji nikada ne prodire zvuk iz stvarnog svijeta. Međutim, naše istraživanje pokazuje da je Po mnogo veći doprinos dao utemeljivanju i razvoju detektivske priče, čiji je i rodonačelnik. Njegove najpoznatije detektivske priče su one o detektivu Dipenu kojima je misteriju uveo na široka vrata američke književne scene. U Dipenu svoga uzora našli su Šerlok Holms, Herkul Poaro i mnogi drugi detektivi koji su zločine rešavali iz udobne naslonjače. Poov detektiv predstavlja oličenje „Bi-Part Soul“, u njemu prepoznajemo dualizam kreativnog i odlučnog. Osim što je stvorio lik detektiva koji slučajeve rešava iz svoje naslonjače, Po je „stvorio“ i vrstu zločina koji je, na prvi pogled, počinjen bez motiva. Po je, po mišljenju moderne kritike, rodonačelnik ne samo „soft-boiled“ detektivske priče čiji je glavni protagonista detektiv amater, već i one koja je označena kao „hard-boiled“, odnosno one koju je Patricija Merivejl nazvala terminom „detektivska gotika“.

Treći dio rada bavi se Edgarom Alanom Poom kao kritičarem. Pratili smo uticaje tradicije časopisa *Blackwood* na američku književnu scenu, posebno na Poa, a potom značajnu pažnju usredsredili na Poov odnos prema vodećim američkim časopisima i njegov doprinos razvoju i popularisanju pojedinih književno– teorijskih stavova objavljenim u mnogima od njih. Utvrdili smo da su Poa posebno dojmile dvije vrste priče koje je njegovao *Blackwood*. U pitanju su burleska i priča senzacije kojima

je američki Zoil eksperimentisao u više navrata u toku svoje spisateljske karijere. Koliko je rad za određeni časopis bio bitan za Poa govori podatak da su svi njegovi eseji i kritike objavljeni upravo u periodici. U pojedinim kritičkim osvrtima bavio se i pitanjem profesionalne kritike pa je tako istakao stav da kritika ne može biti esej, propovijed, filozofska spekulacija, pjesma u prozi, roman ili dijalog. Kritika mora biti kritika, analiza umjetnosti, u suprotnom biće ništa drugo do farsa. Pravi kritičar mora biti spreman da se izdigne iznad trivijalnog i lične kontroverze, da profesionalno obavlja svoj zadatak i objektivno komentariše ne sadržaj djela već njegove uspješno zamišljene i ostvarene elemente, kao i one segmente koji se mogu smatrati manama tog djela. Istraživanje je pokazalo da je Po mnogo toga rasuo po „Marginalijama“, „Pinakidiji“, „Literatima grada Njujorka“, ali i kritičkim osvrtima napisanim na račun brojnih britanskih i američkih pisaca. Upravo ove kritike predstavljaju njegovu riješenost da udari temelje profesionalnoj kritici koja će biti bazirana na serioznosti, predanosti i posvećenosti. Očigledno je da je Edgar Alan Po u svom naumu uspio zbog čega se s pravom smatra prvim američkim profesionalnim kritičarem.

Stvaralaštvo Edgara Alana Poa poznato je mnogim ljubiteljima knjige širom svijeta. Međutim, koliko god da su njegova djela čitana na ovim prostorima dobija se utisak da nedostaje jedan cjelovitiji uvid u njegov kanon, pregled koji će se baviti Poovim kako književnim tako i teorijskim stavovima. Upravo iz pomenutog razloga ovim tekstom pokušali smo da doprinesemo dodatnom približavanju Poovog djela našoj čitalačkoj publici. Nadamo se da smo u tome makar donekle uspjeli.

Bibliografija:

1. Abbey, Cherie D. and Janet Mullane (eds). – *Nineteenth-Century Literature Criticism*. Detroit, Michigan, Gale Research Company Book Tower, 1987.
2. Allen, Gay Wilson. – *Waldo Emerson*. Middlesex, Penguin Books, 1982.
3. Allen, Michael. – *Poe and the British Magazine Tradition*. New York, Oxford University Press, 1969.
4. Allison, Archibald. – *Essays on the Nature and Principles of Taste*. Edinburgh, George Ramsay and Company, 1815.
5. Aristotel. – *O pjesničkom umijeću* (prev. i objašnjenja Zdeslav Dukat). Zagreb, August Cesarec, 1983.
6. Barone, Denise (ed). – *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*. Philadelphia, University of Pennsylvania, 1995.
7. Barry, Peter. – *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester and New York. Manchester University Press, 2002.
8. Bercovitch, Sacvan (ed). – *The Cambridge History of American Literature*. (vol. IV), Cambridge University Press, 2004.
9. Bercovitch, Sacvan and Myra Jehlen. (eds) – *Ideology and Classic American Literature*. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2004.
10. Blair, Hugh. – *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. New York, Collins & Hannay, Collins & Co, 1826.
11. Bloom, Harold (ed). – *Bloom's Modern Critical Views: Edgar Allan Poe*. New York, Chelsea House Publishing, 2006.
12. Bloom, Harold. – *Short Story Writer and Short Stories*. Philadelphia, Chelsea House Publishers, 2005.
13. Bloomfield, Shelley Costa. – *The Everything Guide to Edgar Allan Poe*. Avon, Massachusetts, Adams Media, 2007.
14. Buell, Lawrence. – *New England Literary Culture: from revolution through Renaissance*. Cambridge University Press, 1986.

15. Burzan Nebojša (ur). – *Edgar Alan Po – Sfinga: Izbor iz dela*. Beograd, Mono, Mañana, 2001.
16. Cain, William E. (ed). – *Nathaniel Hawthorne*. Boston, Bedford Books of St. Martin's Press, 1996.
17. Cassuto, Leonard (ed). – *Edgar Allan Poe: Literary Theory and Criticism*. Mineola, New York, Dover Publications, Inc., 1999.
18. Charvat, William. – *Origins of American Critical Thought 1820 – 1835*. Philadelphia, University of Pennsylvania, 1936.
19. Chiari, Joseph. – *Symbolism from Poe to Mallarmé: The Growth of Myth*. London, Rockliff, 1956.
20. *Classical Literary Criticism* (translated by Penelope Murray and T. S. Dorsch, with an Introduction and Notes by P. Murray). London, Penguin Books, 2004.
21. Clements, Patricia. – *Baudelaire & English Tradition*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1985.
22. Cody, Sherwin. – *Poe – Man, Poet and Creative Thinker*. New York, Boni and Liveright, 1924.
23. Connely, Michael (ed). – *In the Shadow of the Master*. New York, Harper Collins Publishers, 2009.
24. Curran, Stuart (ed). – *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Cambridge University Press, 1993.
25. Davidson, Edward H. – *Poe: A Critical Study*. Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1969.
26. Divjak, Slobodan i Ivan Milenković (ur). – *Moderno čitanje Kanta*. Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2005.
27. Đurčinov, Milan, Nikola Koljević i dr. – *Moderna tumačenja književnosti*. Sarajevo, Svjetlost, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1981.
28. Enright, D. J. And Ernst de Chickera. – *English Critical Texts: 16th Century to 20th Century*. London, Oxford University Press, 1962.
29. Everet, Katarina i Helmut Kun. – *Istorija estetike*. Beograd, Kultura, 1969.
30. Fisher, Benjamin F. – *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*. Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

31. Fisher, Benjamin Franklin IV (ed). – *Poe at Work: Seven Textual Studies*. Baltimore, The Edgar Allan Poe Society, 1978.
32. Foye, Raymond (ed). – *The Unknown Poe*. San Francisco, City Lights Books, 1980.
33. Garcìa, Eugene Current. – *The American Short Story before 1850: A Critical Study*. Boston, Twayne Publishers, 1985.
34. Gilmor, Michael T. – *American Romanticism and the Marketplace*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1985.
35. Gluščević, Zoran. – *Romantizam*. Cetinje, Obod, 1967.
36. Harvey, W. J. And Richard Gravil (eds). – *Wordsworth: The Prelude*. Hampshire, London, Macmillan Education Ltd, 1987.
37. Hayes, Kevin J. (ed). – *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2002.
38. Hodge, David Justin. *On Emerson*. The United States of America, Wadsworth, 2003.
39. Hoffman, Daniel. – *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1972.
40. Hubbell, Jay B., Floyd Stovall and others. – *Eight American Authors*. (rev. ed). New York, W. W. Norton & Company Inc., 1972.
41. Irwin, John T. – *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 1996.
42. Ivić Milka. – *Pravci u lingvistici*. Beograd, Prosveta, 1990.
43. Jacobs, Robert D. – *Poe: Journalist & Critic*. New York, The Vail-Ballou Press Inc., 1969.
44. Kaler, Džonatan. – *Strukturalistička poetika*. Beograd, Srpska književna zadruga.
45. Kames, Henry Home of. – *Elements of Criticism*. (ed. rev. James Boyd). New York, Chicago, A. S. Barnes & Company, 1870.
46. Kant, Imanuel. – *Zasnivanje metafizike morala*. Beograd, Dereta, 2008.
47. Keeseey, Donald. – *Contexts for Criticism*. New York, McGraw Hill, 2003.
48. Kinzey, Mary. – *A Poet's Guide to Poetry*. Chicago, The University of Chicago Press, 1999.

49. Klages, Mary. – *Literary Theory: A Guide for the Perplexed*. London, New York, Continuum International publishing Group, 2006.
50. Konstantinović, Zoran i Mirko Krivokapić i dr. – *Njemačka književnost*. Sarajevo, Beograd, Svjetlost, 1987.
51. Lok, Džon. – *Ogled o ljudskom razumu I*. Beograd, Kultura, 1962.
52. Levine, Stuart and Susan F. Levine (eds). – *Edgar Allan Poe–Critical Theory: Major Documents*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2009.
53. Mankowitz, Wolf. – *The Extraordinary Mr. Poe*. New York, Summit Books, 1978.
54. Martini, Fric. – *Istorija njemačke književnosti*. Beograd, Nolit, 1971.
55. Matthiessen, F. O. – *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. London, Oxford, New York, 1968.
56. May, Charles E. – *Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction*. Boston, Twayne Publishers, 1991.
57. McDonald, Rónán. – *The Death of the Critic*. Throwbridge, Wiltshire, Cromwell Press, 2007.
58. Merivale, Patricia and Susan Elizabeth Sweeney (eds). – *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. University of Pennsylvania Press, 1994.
59. Miles, Geoffrey (ed). – *Classical Mythology in English Literature*. London and New York, Routledge, 2005.
60. Miller, Perry. – *The American Trancendentalists: Their Prose and Poetry*. New York, Doubleday & Company Inc., 1957.
61. Miller, Perry. – *The Raven and the Whale – Poe, Melville, and the New York Literary Scene*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1997.
62. Milosavljević, Petar. – *Metodologija proučavanja književnosti*. Novi Sad, Književna zadruga Novog Sada, 1985.
63. Minović, Milivoje. – *Uvod u nauku o jeziku*. Sarajevo, Svjetlost, 1978.
64. Muller, John P. And William J. Richardson (eds). – *The Purloined Poe: Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1988.

65. Myerson, Joel (ed). – *A Historical Guide to Ralph Waldo Emerson*. New York, Oxford, Oxford University Press, 2000.
66. Nedić, Borivoje (ur). – *O poeziji: izbor engleskih eseja*. Beograd, Prosveta, 1956.
67. Parks, Edd Winfield. – *Edgar Allan Poe as Literary Critic*. Athens, The University of George Press, 1964.
68. Peeples, Scott. – *The Afterlife of Edgar Allan Poe*. Rochester, New York, Camden House, 2004.
69. Po, Edgar Alan. – *Eureka* (prev. Milan Miletić). Beograd, Službeni glasnik, 2008.
70. Po, Edgar Alan. – *Romani*. Beograd, Rad, 2007.
71. Poe, Edgar Allan. – *Essays and Reviews*. New York, The Library of America, 1984.
72. Poe, Edgar Allan. – *Spirits of the Dead: Tales and Poems*. London, Penguin Books, 1997.
73. Poirier, Richard. – *Poetry & Pragmatism*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1992.
74. Pottle, Frederick A. – *The Idiom of Poetry*. Bloomington, Indiana University Press, 1963.
75. Puhalo, Dušan. – *Istorija engleske književnosti XVIII veka i romantizma (1700–1832)*. Beograd, Naučna knjiga, 1966.
76. Punter, David (ed). – *A Companion to the Gothic*. Oxford, Victoria, Blackwell Publishing Ltd, 2008.
77. Quinn, Arthur Hobson and Edward H O'Neill (eds). – *The Complete Poems and Stories of Edgar Allan Poe with Selections from His Critical Writings*. New York, Alfred A. Knopf, 1946.
78. Ransome, Arthur. – *Edgar Allan Poe: A Critical Study*. New York, Mitchell Kennerley, MCMX.
79. Richards, I. A. – *Principles of Literary Criticism*. London, New York, Routledge, 2001.
80. Rosenheim, Shawn and Steven Rachman. – *The American Face of Edgar Allan Poe*. Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1995.
81. Silverman, Kenneth. – *Edgar A. Poe: Mournful and Never-ending Remembrance*. New York, Harper Collins Publishers, 1991.

82. Silverman, Kenneth. – *New Essays on Poe's Major Tales*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
83. Simonović, Simon (ur). – *Edgar Alan Po: Sabrane priče i pesme*. Beograd, Rad, 2006.
84. Solar, Milivoj. – *Ideja i priča*. Zagreb, Znanje, 1980.
85. Starkie, Enid. – *Baudelaire*. New York, Paragon House Publishers, 1988.
86. Stewart, Dugald. – *Elements of the Philosophy of the Human Mind* (ed. Francis Bowen). Boston and Cambridge, James Munroe and Company, 1859.
87. Stovall, Floyd. – *Edgar Poe the Poet: Essays New and Old on the Man and His Work*. Charlottesville, University Press of Virginia, 1969.
88. *The Complete Works of William Shakespeare*. Wordworth Editions, Hertfordshire, Clays Ltd, St Ives plc, 1996.
89. Thompson, G. R. – *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. New York, London, W. W. Norton & Company, 2004.
90. Todorov, Cvetan. – *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd, Pečat, 1987.
91. Tomaševski, B. V. – *Teorija književnosti: Poetika*. Beograd, Srpska književna zadruga, 1972.
92. Valeri, Pol. – *Mediterranska nadahnuća: ogledi i pogledi* (izbor i prevod Kolja Mićević). Beograd, Službeni glasnik, 2010.
93. Vukčević, Radojka. – *An Anthology of American Literature*. Podgorica, Institut za strane jezike, 1998.
94. Vukčević, Radojka. – *A History of American Literature: Then and Now*. Podgorica, Univerzitet Crne Gore, Institut za strane jezike, 2005.
95. Vukčević, Radojka. – *Reading American Literature: A Critical Anthology*. Podgorica, Univerzitet Crne Gore, Institut za strane jezike, 2002.
96. Waggoner, Hyatt H. – *American Poets: from Puritans to the Present*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1968.
97. Walker, I. M. (ed). – *Edgar Allan Poe: The Critical Heritage*. London, Routledge & Kegan Paul, 1986.
98. Watson, George. – *Coleridge the Poet*. New York, Barnes & Noble, Inc., 1966.
99. Wordsworth, William. – *The Poetical Works of William Wordsworth*. London, Bradbury and Evans, MDCCCXXXVII.
100. Yanella, Donald. – *Ralph Waldo Emerson*. Boston, Twayne Publishers, 1982.

101. Zaječaranović, Gligorije i Vitomir Stevanović. – *Filozofija*. Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1981.

Priručnici:

1. Elliott, Emory and Linda K. Kerber. – *American Literature: A Prentice Hall Anthology*, New Jersey, Prentice Hall Inc, 1991.
2. Popović, Tanja. – *Rečnik književnih termina*. Beograd, Logos Art / Edicija, 2010.
3. Prčić, Tvrtko. – *Novi transkripcioni rečnik engleskih ličnih imena*. Novi Sad, Prometej, 1998.
4. *The American Heritage College Dictionary*. New York, Houghton Mifflin Company, 1993.

Biografija autorke:

Saša Simović diplomirala je na Odsjeku za engleski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Nikšiću. Magistarski rad iz oblasti američke književnosti („Hotornov jezik i stil”) odbranila je na Filološkom fakultetu u Beogradu 2007. godine. Angažovana je kao saradnik u nauci na Studijskom programu za engleski jezik i književnost (Filozofski fakultet u Nikšiću). Polja njenog interesovanja obuhvataju angloameričku književnost i kulturu. Učestvovala je na više međunarodnih i domaćih konferencija i objavila niz naučnih radova kao što su: “Arthur Dimmesdale – Between a Prayer and a Sin” (*Reading Across Borders: Papers in Language and Literary Studies*, Nikšić, Filozofski fakultet, 2005); “Hawthorne and Romance” (*Interkatedarska konferencija anglističkih katedri*, Niš, Filozofski fakultet u Nišu, 2007); “Transformations vs Transformation” (*Recounting Cultural Encounters*, Cambridge, Cambridge Scholar Publishing, 2009); “Moja Antonija i problem pripovijedanja” (*Size Zero – Mala Mjera*, Podgorica, Pobjeda, 2009); “Hawthorne’s ‘Mad’ Scientists” (*Reconsidering Conventions: Essays on Language and Literature*, Nikšić, Filozofski fakultet, 2009); “The ‘Otherness’ in ‘The Fall of the House of Usher’” – rad prezentovan na međunarodnoj konferenciji *The Issue of the (Post) Other: Postmodernism and the Other*, Univerzitet u Zadru, Hrvatska, 2010; “Hester Prin i slovo srama” (*Size Zero – Mala Mjera II: Ženski lik u književnom tekstu*, Podgorica, ICJK, 2011); „Transcendentalna misao Ralfa Valda Emersona” – rad prezentovan na međunarodnom skupu *Od margine do centra: feminizam, književnost, teorija*, Podgorica, CAAS, 2011, (u štampi). Saša Simović bavi se književnim prevodilaštvom. Prevela je sledeće pripovijetke: „Sunce” D. H. Lorenza, „Rapaćinijevu kći” Natanijela Hotorna, „Crnog mačka” Edgara Alana Poa i „Tišinu” Karlosa Bulosana.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Саша Симоновић

број уписа /

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Књижевност-теоријски погледи Еггара
Алана Јоба

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 20. 9. 2013.

Саша Симоновић

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Саша Симоновић
Број уписа _____
Студијски програм Англистика
Наслов рада Књижевно-теоријски погледи Едитара Алана Тоа
Ментор Проф. др Радојка Вукчевић
Потписани Саша Симоновић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

У Београду, 20. 9. 2013.

Потпис докторанда

Саша Симоновић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Њијесево-теоријски погледи Егара Алана
Лоса

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 20. 9. 2013.

Саша Сивковић