

УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

# ФИЛОЛОГ

ЧАСОПИС ЗА ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРУ

*V 2014 9*



УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

# EDGAR ALAN PO I TEORIJA KRATKE PRIČE

**Apstrakt:** Koncept jedinstva efekta koji je elaborirao u poeziji, Edgar Alan Po primijenio je i na kratku priču. U čuvenoj kritici o Hotornovim Dvaput ispričanim pričama (1842) on tvrdi da, osim pjesme, zahtjeve genija na najbolji način ispunjava kratka priča, za koju je potrebno od pola sata do sat ili dva da se pročita, kako bi jedinstvo efekta bilo ostvareno i učinkovito. Prema Pou, u dobro napisanoj priči svaki element mora se uklapati u već osmišljen plan i na takav način doprinositi sveukupnom efektu priče kao cjeline. Ovaj rad bavi se fundamentalnim postulatima Poove teorije kratke priče.

**Ključne riječi:** jedinstvo efekta, kratka priča, zaplet, struktura.

Ono što predstavlja sponu svih Poovih djela jeste koncept jedinstva, u velikoj mjeri iznjedren iz okvira „Predavanja iz dramaturgije“ Augusta Vilhelma Šlegela<sup>1</sup> i Kolridžove *Književne biografije*. Već 1836. godine, u kritici o Drejku i Haleku, 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 o djelu Longfeloua iz 1842. godine, 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 kombi-

nuje 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 o gđi Sigurni (May 1991: 12). Ovdje je Po prvi put istakao šta, po njegovom mišljenju, označava termin „jedinstvo“ u pjesmi, dovodeći u vezu pitanje jedinstva s epigrafima koje je gđa Sigurni često stavljala na početku svojih pjesama. Dakle, januara 1836. Po je objavio za *Southern Literary Messenger* kritiku o tri američke pjesnikinje, L. H. Sigurni, H. F. Guld i I. F. Ilet, u kojoj je iznio dosta zamjerki, ali sveukupan kritički osvrt je pozitivan. U kritici o stvaralaštvu 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 je u djelima manje dužine, poput pjesama gđe Sigurni, zadovoljstvo jedinstveno, a razumijevanje „se primjenjuje bez teškoća, u posmatranju slike kao cjeline – i na takav način efekat će zavisiti, u velikoj mjeri, od savršenstva kraja, od skladne adaptacije sastavnih dijelova i posebno od onoga što

<sup>1</sup> Termini koje je uveo August Wilhelm Šlegel, *Einheit des Interesse* (jedinstvo interesa) i *Gesammt Eindruck* (cjelovitost utiska), bili su od suštinskog značaja za Poa, posebno kroz njihovu primjenu kod britanskog estetičara Arčibalda Alisona.

je sa pravom Šlegel nazvao *jedinstvo ili cjelovitost interesa*“ (Poe 1984: 77).<sup>2</sup> Koncept umjetničke forme, kako je ovdje izražen, Po će zadržati do kraja života. Šest godina kasnije, u kritici o Longfelouovim *Baladama*, Po će ponoviti ovaj odlomak uz neznatne izmjene. Ni u jednoj narednoj kritici nije bilo suštinskih preinačenja pomenutog koncepta, mada se u pojedinim primjećuje da je naglasak sa strukturalnog jedinstva prebacio na jedinstvo emocionalnog efekta, ono alisonovsko jedinstvo emocija (Jacobs 1969: 112). Doduše, Po ovdje još uvijek nije isticao neophodnost da pjesma treba da bude kratka kako bi se ostvario odgovarajući intenzitet efekta, odnosno utiska, 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 ti efekti potvrde teleološki; postupak koji će iskoristiti mnogo opsežnije tri mjeseca kasnije“ (Jacobs 1969: 113).<sup>3</sup> 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 dijelova, i jedinstva interesa, odnosno jedinstva efekta. 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 dijelovi umjetničkog djela služe jednom cilju – stvaranju zajedničkog utiska na um. Po je, očigled-

no, „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 o Hotornovim *Dvaput ispričanim pričama*. Vrlo je vjerovatno da je ova kritika napisana u vrijeme Virdžinijine teške bolesti, a autor je obećao da će detaljniji izvještaj o pomenutom djelu ponuditi već u narednom broju. Obećanje je ispunio, a ova kritika smatra se jednom od ključnih za razumijevanje Poovih teorijskih stavova. On ovdje ističe da priča nesporno predstavlja najljepše polje u kojem se može iskazati najuzvišeniji talenat. Najveći genij se može iskoristiti da na najbolji način pokaže svoje moći u stvaranju pjesme, pod uslovom da vodi računa o dužini pjesme, odnosno da se taj pjesnički sastav može pročitati u toku jednog sata.<sup>4</sup> 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 jednom dahu. 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 ni isuviše kratka pjesma ne može ostvariti jak i trajan utisak, jer će se izrazita kratkoća degenerisati u epigramatizam. Doduše, za Poa je „grieh“ preduge pjesme mnogo gori od pomenutog. Pažnje je vrijedna činjenica

<sup>2</sup> “[...] 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*.”

<sup>3</sup> “[...] to analyze effects and then to validate those effects teleologically, a procedure he was to employ much more extensively three months later.”

<sup>4</sup> Po u „Pjesničkom načelu“ kaže da se vrijednost pjesme ogleda u srazmjeri u kojoj ona podstiče uzbuđenje. To uzbuđenje ne može se održati kroz pjesnički sastav velike dužine jer već nakon *polo sata* slabi. Dakle, ono je za Poa bilo kraćeg daha pred kraj karijere nego 1842. godine kada je napisao kritiku o Hotornovim *Dvaput ispričanim pričama*.

da se u kritici o Murovom *Alcifronu* bavio pitanjima uobrazilje i imaginacije, a dužina ove prilično duge pjesme je zanemarena. U kritici o Hotornovim *Dvaput ispričanim pričama*, 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 jednom dahu 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.“ (Poe 1984: 572)<sup>5</sup>

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 stimulirati 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 odredilo 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 pružaju zadovoljstvo od same percepcije sveukupnog jedinstva djela. Iste godine, u junu, Po je objavio za *Southern Literary Messenger* kritiku o Dikensovoj knjizi *Votkins Totl i druge skice*, 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 (May 1991:12).

„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 'kratkim članku' što nije slučaj sa običnim romanom. Ovaj drugi, ako se uopšte cijeni, cijeni se zbog izdvojenih odlomaka, bez obzira na djelo kao cjelinu.“ (Poe 1984: 205)<sup>6</sup>

I ovdje, kao i u kritici o djelu gdje Sigurni, Po ističe značaj sveukupnog plana djela kao sredstva za ostvarivanje osjećaja vrhovne ljepote. Komentarišući Bulverov roman *Noć i jutro*, 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 Šlegel<sup>7</sup> 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. Zaplet se može opisati kao građevina tako čvrsto izgra-

<sup>5</sup> “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.”

<sup>6</sup> “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.”

<sup>7</sup> Šlegel nije preporučivao zaplete pisaca španske drame, već je smatrao veoma naročitom odvažnost i jasnoću intriga u tim dramama. Nije ovo Po bio prvi put da namjerno ili nenamjerno pogrešno tumači nečije mišljenje kako bi osporio određeni autoritet.

đena da bi promjena mjesta jedne cigle značila rušenje cijele strukture.“ (Poe 1984: 148)<sup>8</sup>

Ovdje definitivno možemo povući paralelu s Aristotelovim djelom *O pjesničkoj vještini*, gdje se ističe da tragička priča treba da podražava jednu radnju, i to cjelovitu, dok pojedini dijelovi 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 je kao književnoteorijski pojam on dijelom vezan za priču, ono što je, kako objašnjava Milivoj Solar u *Ideji i priči*, kod nas prevedeno kao *fabula*, a u engleskom kao *plot*. U kritici o Bulverovom romanu *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 Bla*, *Poklonikovog putovanja* i *Robinzona Krusoa*. Zaplet, prema 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 o Kuperovoj priči *Vajandote*, 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

efekat koji zahtijeva, poput muzike, ne samo prirodnu sklonost već dugo njegovanje ukusa da bi se u potpunosti cijenio“ (Poe 1984: 482).<sup>9</sup> Po ponavlja stav iznesen u kritici *Noći i jutra*, da su neka najuspjelija djela napisana bez zapleta, a potom nastavlja s tvrdnjom da se odsustvo zapleta nikada ne može kritički smatrati defektom, mada se njegova promišljena upotreba, kada doprinosi a ne šteti ostalim efektima, mora smatrati vrijednošću visokog reda. U „Poglavlju prijedloga“, objavljenom u listu *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 se nijedna čestica strukture ne može ukloniti niti se ijedna čestica može zamijeniti, a da se ne uništi cjelina.*“ (Poe 1984: 1293).<sup>10</sup> 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 listu *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“ (Poe 1984: 1316).<sup>11</sup>

U „Marginaliji“ za jul 1849. zapisao je da u priči nema mjesta za razvoj likova i za

<sup>8</sup> “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 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.”

<sup>9</sup> “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.”

<sup>10</sup> “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.”

<sup>11</sup> “[...] 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.”

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“ (Poe 1984: 1465).<sup>12</sup>

U kritici o Dikensovom *Barnabi Radžu*<sup>13</sup> problem zapleta kao sveukupnog plana predstavljen je još kategoričnije. Kako je Mej istakao, ovdje Po pravi razliku između priče (kako su se događaji mogli dogoditi) i zapleta (događaji kako ih čitalac prihvata i prima) (1991: 13). 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 prikaz drame nastavio bi se podjednako bez njih kao što je sa njima. Čini se čak da su uvedeni naglo [...] 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“ (Poe 1984: 236).<sup>14</sup>

Za Poa zaplet je očigledno obrazac i plan, smatra Mej, a ne puka vremenska

<sup>12</sup> “[...] *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.”

<sup>13</sup> 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*.

<sup>14</sup> “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 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.”

progresija događaja. 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“ (May 1991: 13).<sup>15</sup> Septembra 1839. godine u časopisu *Burton's Gentleman's Magazine* Po je objavio kritiku o djelu *Undina* barona De la Mot Fukea, 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 rekao, najljepše romanse koja postoji, Po zaključuje da „ispod svega teče mistično 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“ (Poe 1984: 256–257).<sup>16</sup> Po mnogo direktnije i s više argumenata kritikuje upotrebu alegorije u kritici o Hotornovim djelima *Dvaput 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 ilu-

<sup>15</sup> “[...] the way 'meaning' is communicated by the techniques of allegory and the way meaning is communicated by the techniques of poetry.”

<sup>16</sup> “[...] 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.”

strovati koliko i ukasiti 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 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.“ (Poe 1984: 582–583)<sup>17</sup>

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), tvrdeći da se „Filozofija kompozicije“ može čitati kao proto-strukturalistička analiza umjetničkog djela (May 1991: 14).

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 istoriju, prvenstveno drame i pjesništva, na popularnu gotsku priču. Priseti ćemo se čuvene kritike o Hotornu iz 1842. godine, koja je

<sup>17</sup> “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.“

od krucijalnog značaja za adekvatno poimanje Poovog viđenja kratke priče. Po je o Hotornovim *Dvaput ispričanim pričama* pisao dva puta 1842. godine, u aprilskom i majskom broju lista *Graham's Magazine*. Upravo u ovom drugom izdanju iznio je svoje najznačajnije 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 „u jednom dahu“, 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 umjetnik je sastavio priču. Ako je mudar on nije oblikovao svoje misli da se prilagođavaju događajima; ali, pošto je zamislio sa izuzetnom pažnjom određeni jedinstveni ili *jedini efekat* koji treba da se izdjestvuje, 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 i izraza – (raciosinativni, recimo, sarkastični ili humoriistički) koji nijesu samo antagonistički prema prirodi pjesme već potpuno zabranjeni jednim od njenih najtipičnijih i najneophodnijih dodataka, aludiramo naravno na ritam. Ovdje se može do-

dati, *par parenthèse*, da onaj autor koji teži istinskoj ljepoti u proznoj priči stvara na veliku štetu. Ljepota se može bolje obrađivati u pjesmi.“ (Poe 1984: 572–573)<sup>18</sup>

U dobro napisanoj priči, svaka riječ, sintagma i ritam služe unaprijed osmišljenom planu. Pisac ne smije biti nepripremljen ili nemaran, jer u priči koju piše svaki element mora biti funkcionalan dio već postojeće strukture, što njegovu teoriju

<sup>18</sup> “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 outbringing 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. [...] We have said that the tale has a point of superiority even over the poem. In fact, while the *rhythm* of this latter 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 tableland of far vaster extent than the domain of the mere poem. [...] 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.“

priče čini, kako je Kenet Silverman 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 (Silverman 1993: 10). Svaki detalj na sebi svojstven način upotpunjava cjelinu i doprinosi ostvarivanju sveukupnog efekta.

Za Poa pisac mora biti tehničar, onaj koji hladne glave proračunava i s 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 odbaceni. Silverman ističe da Poovi likovi u priči „mogu [da] prihvate socijalizam ili omlažavaše *Tajnu 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“ (1993: 11).<sup>19</sup>

Samim tim što Po svoje priče „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 žestoko suprotstavljao stavljanju književnosti u službu nacionalnog i glorifikovanju književnog nacionalizma. Ni po ovom pitanju se nije slagao s Emersonom i njegovom idejom iznesenom u „Američkom učenjaku“, da su Amerikanci isuviše dugo pratili uglađene evropske muze, jer insistirati na isključivo američkim temama više je 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 toplo se

<sup>19</sup> “[...] 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.“



preporučuje. Poa nije mnogo zanimala realnost američke svakodnevice, već je, u neku ruku, „nastavio“ književnu tradiciju XVIII vijeka, koja je prevazilazila granice vremena i prostora.

Edgar Alan Po je veliko ime američke književnosti. Za svog veoma kratkog života uspio je da ostavi poseban trag zahvaljujući svojim djelima, pjesmama i pričama, ali i književnim kritikama koje je rasuo po mnogobrojnim američkim časopisima. Smatra se ocem moderne detektivske priče i jednim od prvih autora naučne fantastike. Gotsku priču nije izmislio, ali jeste značajno doprinio njenom razvoju. Eksperimentisao je, između ostalog, i ekstravaganca-ma, imaginarnim putovanjima kao i posmrtnim sanjarenjima. Ne samo da je pisao poeziju nego se ozbiljno bavio i prirodom pjesništva, te načelima na osnovu kojih funkcioniše pjesničko djelo. O ovome nam prvenstveno svjedoče Poovi eseji, „Marginalije“ i „Literati grada Njujorka“. Kao književni kritičar borio se za kultivisanje ukusa čitalačke publike, nezavisnu, ozbiljnu i profesionalnu književnu kritiku. Navedene činjenice nedvojbeno potvrđuju opšteprihvaćen stav da Po, zajedno s Natanijelom Hotornom i Hermanom Melvilom, čini čuvenu trijadu američkog romantizma.

## Literatura

1. Connely, Michael, ed. (2009), *In the Shadow of the Master*, New York: Harper Collins Publishers.
2. Fisher, Benjamin F. (2008), *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*, Cambridge: Cambridge University Press.
3. Jacobs, Robert D. (1969), *Poe: Journalist & Critic*. New York: The Vail-Ballou Press Inc.
4. May, Charles E. (1991), *Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction*, Boston: Twayne Publishers.
5. Poe, Edgar Allan (1984), *Essays and Reviews*, New York: The Library of America.
6. Silverman, Kenneth (1993), *New Essays on Poe's Major Tales*, Cambridge: Cambridge University Press.
7. Solar, Milivoj (1980), *Ideja i priča*, Zagreb: Znanje.
8. Thompson, G. R. (2004), *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*, New York – London: W. W. Norton & Company.
9. Walker, I. M., ed. (1986), *Edgar Allan Poe: The Critical Heritage*, London: Routledge & Kegan Paul.

## EDGAR ALLAN POE AND THE THEORY OF THE SHORT STORY

### Summary

The concept of effect elaborated in his poetry, Edgar Allan Poe applied to the short story. In his well-known review of Hawthorne's *Twice-Told Tales* (1842), Poe claims that apart from a poem the demands of a genius are best fulfilled in the short story requiring from a half hour to one or two hours to be read in order to obtain the unity of effect and make it functional. According to Poe, in a well written story, each element has to fit into a previously conceived plan to contribute to the overall effect of the whole. This paper deals with fundamental postulates of Poe's short story theory.