

Edgar Alan Po

FILOZOFIJA KOMPOZICIJE

CHARLS DIKENS, u belščici koja leži preda mnom, a povodom jednog mogeg ranijeg ispitivanja sklopa *Barnabi Radža*, veli: „Uzgred buđi rečeno, znate li vi da je Godvin pisao svog *Kaleba Vilijemsa* počinjući s kraja? On je svog junaka prvo upleo u mrežu teškoća, koje sačinjavaju drugu svesku, i tek je onda, povodom prve, stao da razmišlja kako da opravda ono što se već zbililo.“

Ne mogu da zamislim da je Godvin *upravo tako* postupio, i zaista, njegovi iskazi se ne slažu potpuno s gledištem gospodina Dikensa, ali pisac *Kaleba Vilijemsa* bio je i suviše dobar umetnik da bi prevideo preimućstvo koje pruža bar približno sličan postupak. Savršeno je jasno da svaki zaplet, koji zasluđuje to ime, mora biti temeljno i marljivo 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.

Postoji, čini mi se, jedna osnovna greška u uobičajenom načinu građenja jednog književnog dela. Predmet za obradu pruža ili istorija, ili mu kao povod sluđu neki dnevni događaj, ili, u najboljem slučaju, sam pisac stavija u pokret splet neobičnih zbivanja jedino da bi postavio osnovu za svoje delo, u nameri, po pravilu, da sve praznine u pogledu činjenica ili radnji koje se u toku pisanja ovde-onda ukazu popuni opisima, dijalozima ili sopstvenim razmišljanjima.

Ja radije počinjem razmišljanjem o *utisku*. Imajući *uvek* u vidu *novinu* — jer obmanjuje samog sebe onaj ko se usuđuje da se liši tako očiglednog i tako dostojnog izvora zanimljivosti — kađem sebi na prvom mestu: „Od svih bezbrojnih utisaka ili predstava koje može da primi srce, ili razum, ili (opštije rečeno) duša, koju ću ja, u ovoj prilici, da odaberem?“ Pošto sam izabrao, prvo, neki nov i, drugo, 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 trađim oko sebe (ili, bolje, u sebi) takva povezivanja događaja, ili izraza, koja će mi biti od najveće pomoći pri proizvođenju utiska.

Često sam pomišljao kako bi zanimljiv članak mogao da napiše svaki pisac koji bi hteo — što će reći, koji bi mogao — da izloži, korak po korak, način na koji je svako od njegovih dela dobilo svoj konačni oblik. Zašto sve do danas takav članak nije ugledao sveta, to nikako ne bih mogao reći — možda je, međutim, ta praznina više posledica književne taštine no ma čega drugog. Većina pisaca — naročito pesnika — više voli da svet misli kako oni stvaraju u nekoj vrsti plemenitog ludila, podsvesnog zanosa, i nesumnjivo bi zadrhtali od straha kad bi pustili javnost da baci pogled iza kulisa, na ono mučno i nesigurno sazrevanje misli, na pravi smisao koji je shvaćen tek u poslednjem trenutku, na one nebrojene misli koje su samo sinule u glavi, a nisu dospele do pune zrelosti i jasnoće, na one potpuno uobičajene predstave koje su u trenutku oćajanja odbačene kao neupotrebljive, na ono oprezno odabiranje i odbacivanje, na mučno brisanje i umetanje — jednom reći, 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 devedeset i devet odsto slučajeva sačinjava književnu pozornicu.

S druge strane, svestan sam toga da se retko dešava da pisac uopšte može korak po korak da se vrati putem kojim je došao do svojih zaključaka. Uopšte uzev, podsticaji, pošto su se javili zbrda-zdola, na isti su način obavili svoj posao i pali u zaborav.

Što se mene lično tiče, ne slađem se ni s onim zaziranjem koje smo pomenuli, niti mi je i najmanje teško da se u svako doba prisetim postupnog nastojanja bilo kojeg od svojih dela; a kako je zanimljivost toga raščlanjavanja ili građenja iznova, koju sam označio kao *desideratum*, potpuno nezavisna od stvarnog ili prividnog interesovanja za raščlanjavanju predmet, neće se smatrati da sam povredio pristojnost ako budem prikazao *modus operandi* po kojem je nastalo jedno od mojih dela. Izabraću *Gavrana*, kao najopštije poznato. Namera mi je da jasno pokađem kako se nijedno mesto u njegovom sklopu me može pripisati slučaju ili podsvesti — da je delo išlo napred korak po korak ka svom završetku s neumitnošću i strogom doslenošću matematičkog problema.

Odbacimo, kao bezačajnu po pesmu *per se*, okolnost — ili, recimo, potrebu — zbog koje se, u prvom redu, rodila namera da se napiše jedna *pesma* koja će odgovarati istovremeno ukusu i čitalaca i kritike.

Polazimo, dakle, od te namere.

Prvo pitanje koje se postavilo bilo je duđina pesme. Ako je neko književno delo i suviše dugačko da bi se proćitalo u jednom dahu, moramo se odreći neizmerno važnog utiska koji se postiđe jedinstvom predstave; jer, ako se mora ćitati u dva navrata, upliću se poslovi svakidašnjice, i celina je samim tim odmah razbijena. A pošto se, *ceteris paribus*, nijedan pesnik ne može odreći *nićega* što je kadro da doprinese ostvarenju njegove zamisli, to treba razmotriti da li veća duđina pruđa neko preimućstvo koje će nadoknaditi s njom povezani gubitak jedinstva. Na ovo bez predomišljanja kađem: ne. Ono što nazivamo dugačkom pesmom u stvari je samo niz kratkih pesama — što će reći, niz kratkih pesničkih utisaka. Nepotrebno je dokazivati da pesma samo onda zasluđuje svoje ime ako

snažno uzbuđuje, uzdižući dušu; a sva snažna uzbuđenja su po psihičkoj nužnosti kratka. Iz toga razloga je najmanje polovina *Izgubljenog raja* u suštini proza — niz pesničkih uzbuđenja koja su, *neizbežno*, protkana odgovarajućim padovima — i zbog njegove do krajnosti velike dužine svemu je oduzet neizmerno važan umetnički činilac: celina ili jedinstvo utiska.

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 proznih dela (koja ne zahtevaju nikakvo jedinstvo), kao što je *Robinzon Kruso*, i može s uspehom prekoračiti, u pesmi se ona nikad ne može prekoračiti u pravom smislu reči. U tome okviru dužina pesme treba da bude u matematičkom odnosu s njenom vrednošću, drugim rečima, s uzbuđenjem ili uzdizanjem — opet, 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 proizvodjenje ma koje vrste utiska neophodno izvesno trajanje.

Imajući u vidu te razloge, kao i onaj stepen uzbuđenja za koji sam smatrao da nije iznad ukusa čitalaca, a ni ispod ukusa kritičara, došao sam odmah do pogodne *dužine* za pesmu koju sam naumio da napišem — dužine od stotina stihova. Ona ih, u stvari, ima sto osam.

Druga briga bila mi je izbor predstave koju treba izazvati ili utiska koji treba postići: i tim povodom bih mogao isto tako da primetim da sam, tokom čitavog pisanja, stalno imao u vidu nameru da napišem delo koje će svi da cene. Suviše bih se udaljio od svog neposrednog predmeta ako bih hteo da dokazujem postavku koju sam nekoliko puta isticao, i koju uopšte ne treba dokazivati onima koji osećaju poeziju — postavku, mislim, da je lepota jedino priznato područje pesme. Nekoliko reči, međutim, radi razjašnjenja mog stvarnog gledišta, koje su neki moji prijatelji skloni da pogrešno prikažu. Ono zadovoljstvo koje je istovremeno najsilnije, najuzvišenije i najčistije nalazi se, verujem, u posmatranju lepog. Zaista, kad ljudi govore o lepoti, oni, u stvari, nemaju u vidu neko određeno svojstvo, kao što se pretpostavlja, nego određen utisak, jednom reči, oni misle upravo na ono snažno i čisto uzdizanje *duše* — *ne razuma*, ili srca — o kome sam govorio, a koje se doživljava kao posledica posmatranja „lepog“. 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; niko se dosad nije pokazao toliko slaboumnim da bi poricao kako se ono naročito uzdizanje o kome je bilo reči *najlakše* postiže pesmom. Međutim istina, ili zadovoljenje razuma, strast, ili uzbuđenje srca, mada se do izvesne mere mogu postići u poeziji, daleko se lakše postižu u prozi. U stvari, istina traži tačnost, a strast *jednostavnost* (oni koji uistinu imaju strasti razumeće me), 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 proizilazi da se strast, pa čak i istina, ne mogu uneti, i čak korisno 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 to moguće, obavije onom lepotom koja sačinjava duh i suštinu pesme.

Smatrajući, dakle, lepotu kao svoje područje, iduće pitanje koje se postavilo preda mnom odnosilo se na *izraz* kroz koji će ona u najvišoj meri da se ispolji — a celokupno iskustvo pokazuje da je taj izraz *tuga*. Lepota bilo koje vrste, na svom najvišem stepenu razvitka, *neizbežno* uzbuđuje osetljivu dušu do suza. Seti je, tako, najzakonitiji od svih pesničkih izraza.

Pošto su tako određeni dužina, područje i izraz, prihvatio sam se uobičajenog zaključivanja, s namerom da nadem neki umetnički začim koji bi mi poslužio kao osnovni motiv pri stvaranju pesme — neki stožer oko kojeg će moći da se okreće čitava građevina. Pažljivo razmatrajući sva uobičajena umetnička sredstva — ili, tačnije, *majstorije*, u pozorišnom smislu — odmah sam zapazio da se nijedna ne nalazi u tako opštoj upotrebi kao *prijev*. Okolnost što se on nalazi u tako opštoj upotrebi bila je dovoljna da me uveri u njegovu stvarnu unutrašnju vrednost, i uštedela mi je trud da ga podvrgavam raščlanjavanju i ispitivanju. Posmatrao sam ga, međutim, s obzirom na mogućnost njegovog usavršavanja, i ubrzo sam uvideo da se on još nalazi na niskom stupnju razvitka. *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 u utisak koji on proizvodi unesem raznolikost i da ga tako usavršim, ostajući uglavnom pri jednoličnosti zvuka, dok bih stalno unosio promene u jednoličnost misli: što znači, odlučio sam da stalno proizvodim nove utiske unošenjem raznovrsnosti u *primeni pripeva*, dok bi sam *prijev* ostao, najvećim delom, nepromenjen.

1.

Pošto su ova pitanja rešena, počeo sam odmah zatim da razmišljam o *prirodi* mojeg *pripeva*. Kako je način njegove primene trebalo više puta menjati, bilo je jasno da sam *prijev* mora da bude kratak, inače bi se pojavile nepremostive teškoće pri čestim promenama u primeni bilo koje duže rečenice. Lakoća menjanja stoji, razume se, u srazmeri s kratkoćom rečenice. To me je odmah navelo na misao da je najbolji onaj *prijev* koji se sastoji iz jedne jedine reči.

Zatim se pojavilo pitanje *prirode* te reči. Pošto sam se odlučio za *prijev*, iz toga se *neizbežno* nametao zaključak da pesma treba da bude podeljena na strofe: *prijev* bi predstavljao završetak svake strofe. Nije bilo nikakve sumnje da takav završetak, da bi delovao snažno, mora da bude zvučan i pogodan za otegnuto svečano naglašavanje: a ti razlozi su me *neizbežno* uputili na dugo *o*, kao na najvažniji samoglasnik, u vezi sa *r*, kao najbogatijim suglasnikom.

Pošto je na taj način rešeno kako će da zvuči *prijev*, pojavila se nužnost da izaberem reč koja će predstavljati ovaploćenje toga zvuka, i

koja će istovremeno u najvećoj mogućoj meri biti u skladu sa setom, koju sam napred odredio kao izraz pesme. Pri takvom traganju bilo je potpuno nemoguće da se prede preko reči „nevermore“ (nikad više). U stvari, to je i bila prva reč koja mi se sama nametnula.

Idući *desideratum* bio je naći opravdanje za stalnu upotrebu te jedne reči „nikad više“. Zapazivši teškoću na koju sam odmah naišao prilikom traženja dovoljno opravdanog razloga za njeno stalno ponavljanje, shvatio sam da ta teškoća potiče jedino iz prethodno usvojene pretpostavke, naime, da izabranu reč treba tako neprekidno ili jednolično da izgovara neko ljudsko biće — shvatio sam, ukratko, da teškoća leži u izmirenju te jednoličnosti s postojanjem razuma kod stvorenja koje ponavlja tu reč. Ovde se dakle, odmah javila misao o stvorenju koje nije obdareno razumom a koje može da govori; i, sasvim prirodno, u prvom trenutku se nametnuo papagaj, ali ga je odmah zamenio gavran, koji, isto tako, može da govori, a nesavršeno je više u skladu s nameranim izrazom.

Dospao sam tako do zamisli o gavranu — zloslutnoj ptici — koja jednolično ponavlja onu jednu reč *nikad više* na kraju svake strofe, u setnoj pesmi dugoj stotinak stihova. I onda, nikako ne gubeći iz vida kao cilj vrhunac, ili savršenstvo, u svim pojedinostima, upitao sam se: „Od svih tužnih predmeta, koji je, po opštem ljudskom shvatanju, najtužniji? Smrt — glasio je nesumnjiv odgovor. „A kada je“, reko, „taj najtužniji predmet najviše pesnički?“ Iz onog što sam već detaljno izložio, odgovor je i ovde očigledan: „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 najpoznaviji da govori ožalošćeni ljubavnik.“

Sad je trebalo da povežem te dve zamisli, zamisao o ljubavniku koji oplakuje svoju umrlu draganu i zamisao o gavranu koji stalno ponavlja „nikad više“. Trebalo je da ih povežem, imajući stalno na umu svoju nameru da pri svakoj upotrebi menjam *način primene* ponavljane reči: jedini prihvatljiv način takvog povezivanja jeste, međutim, da se zamisli kako gavran upotrebljava ovu reč odgovarajući na pitanja ljubavnika. I tu sam odmah uočio povoljnu priliku koja mi se pruža da postignem utisak na koji sam računao, što će reći, utisak *raznovrsnosti u primeni*. 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 sujeverja, te počinje razdraženo da postavlja pitanja sasvim druge prirode, pitanja čije mu rešenje strasno leži na srcu, postavlja ih pola iz sujeverja 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 čitanja da mu *očekivano* „nikad više“

zada bol koji je najsladi, jer je najnepodnošljiviji. Uočivši priliku koja mi se tako pružila — ili, tačnije, koja mi se tako nametnula tokom stvaranja — prvo sam zamislio vrhunac, ili zaključno pitanje — ono pitanje na koje će se poslednji put odgovoriti s „nikad više“, ono pitanje na koje će odgovor „nikad više“ ostvariti krajnji mogući stepen tuge i očajanja.

Može se, dakle, reći da je pesma imala svoj početak — na kraju, gde svako umetničko delo treba da započne — jer sam ovde, na ovom mestu svojih razmišljanja, prvi put stavio pero na hartiju, sastavljajući strofu:

„Proroče“, reho, „zloslutniče! Proroče, svakako, pa bio tica
ili davo!
Onoga ti neba što se sad nad nama svodi — onoga ti boga
kom klanjamo oba,
Reci ovoj duši, koju tuga mori, hoću li ikad u Edenu dalekom
Zagrliti devojku svetu koju anđeli Lenorom zovu —
Zagrliti tu divnu devojku i bajnu koju anđeli Lenorom zovu?“
Reče gavran: „Nikad više“.

Sastavio sam tu strofu, u tome trenutku, da bih prvo, postavljajući vrhunac, uspešnije mogao da menjam i postupno raspoređujem, prema njihovom značaju i važnosti, pitanja koja pre toga postavlja ljubavnik, i, drugo, da bih konačno mogao da odredim ritam, metar i dužinu i opšti sklop strofe, kao i da postupno rasporedim prethodne strofe; tako da nijedna od njih po ritmičkom dejstvu ne prevaziđe ovu. Da sam tokom daljeg stvaranja bio kadar da sastavim snažnije strofe, ja bih ih, bez stezanja, namerno oslabio kako ne bi smetale utisku koji treba da proizvede vrhunac.

I ovde mogu odmah da kažem nekoliko reči o versifikaciji. Prvi mi je cilj uvek bio novina. Do koje je mere taj cilj versifikacijom bio zanemaren, predstavlja jedno od najneobjašnjivijih stvari na svetu. Dopuštajući da ne postoje velike mogućnosti za raznovrsnost samog *ritma*, ipak je jasno da su moguće raznolikosti metra i strofe zaista beskrajne; pa ipak, *stolećima niko u pogledu stiha nije nikad ostvario, čak ni pokušao da ostvari, nešto novo*. Činjenica je da stvaranje novog (sem kod duhova sasvim neobične snage) ni u kom slučaju nije stvar nadahnuća ili podsvesti, kao što bi neki hteli. Uopšte govoreći, da bi se došlo do novog mora se naporno i marljivo tražiti, i mada ono predstavlja nesumnjivu zaslugu najviše vrste, za njegovo postizanje zahteva se više poricanja nego mašte.

Ja, razume se, ne tvrdim da sam u *Gavranu* stvorio ma šta novo bilo u pogledu ritma bilo u pogledu metra. Ritam je trohejski, stih je potpun osmerac, koji se smenjuje s nepotpunim sedmercem, a ovaj se ponavlja u *privevu* petog stiha i završava se nepotpunim četvorostihom. Manje cepidlački — stopa koja je svuda upotrebljena (trohej) sastoji se od jednog drugog sloga za kojim dolazi kratak: prvi stih strofe sastoji se od osam ovakvih stopa, drugi od sedam i po (u stvari, dve trećine), treći od osam, četvrti od sedam i po, peti isto tako; šesti od tri i po. Svaki od tih stihova, uzet 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 što bi ma i približno bilo slično ovom načinu povezivanja. Utisku koji ostavlja novina u povezivanju doprinose i druga neubičajena, a neka od njih i sasvim nova, sredstva, zasnovana na proširenoj primeni načela stiha i aliteracije.

Iduće pitanje koje je trebalo uzeti u obzir bilo je način kako da se dovedu u vezu ljubavnik i gavran, a prvi deo tog pitanja bilo je mesto. Najprirodnije bi bilo u tu svrhu zamisliti neku šumu ili polje; ali meni se uvek činilo da je za postizanje utiska izdvojenog događaja neophodno strogo *ograničavanje prostora*: ono deluje kao okvir na sliku. Ono ima neospornu duhovnu moć da održava usredsređenu pažnju, i, naravno, ne sme se mešati s prostim jedinstvom mesta.

Odlučio sam, shodno tome, da ljubavnika postavim u njegovu sobu, u sobu za njega osvećenu uspomenu na onu koja je tu čest dolazila. Odaja je zamišljena kao bogato nameštena, što je samo zaključak koji proističe iz mojih već izloženih shvatanja o lepoti kao jedinom pravom predmetu pesništva.

Pošto je tako određeno *mesto*, trebalo je sad da uvedem pticu, i rešenje da je uvedem kroz prozor postavljalo se kao neizbežno. Zamisao da ljubavnik u prvom trenutku poveruje da je udaranje ptičijih krila po prozorskom kapku neko „lako kucanje“ na vratima ponikla je iz želje da se putem odlaganja ojača čitaočeva radoznalost, kao i iz želje da se proizvede sporedni utisak koji se javlja kad ljubavnik, naglo otvarajući vrata, nalazi svuda mrak i stoga počinje upola da mu se pričinjava kako je to kucao duh njegove dragane.

Noć sam učinio burnom, prvo, da bi Gavran imao razloga zašto traži da ude, i, drugo, da bih istakao suprotnost s tišinom koja vlada u sobi.

Pustio sam pticu da sleti na Paladino poprsje da bih, isto tako, istakao suprotnost između mermera i perja; razumljivo je samo po sebi da me je na misao o poprsju navela tek *ptica*. Paladino poprsje izabrao sam, prvo, kao najviše u skladu s ljubavnikovom učenošću, i, drugo, zbog zvučnosti same reči Palada.

Dejstvom koje proizvodi suprotnost poslužio sam se i oko sredine pesme, s namerom da produbim krajnji utisak. Gavranovom ulasku dao sam, na primer, izgled neobičnosti, koji se približuje smešnom koliko se god to moglo dopustiti. On ulazi „kočopereći se minogo i lepršajući.“

Ni najmanji poklon da učini, ni za trenut da je stao il'
zastao,

No s izrazom nadmenog gospara il' gospe, posadi se iznad
vrata maje sobe.

U ovim dvema strofama, koje dolaze za njom, ta namera je još očiglednije došla do izraza:

I ta crna ptica na mom setnom licu osmeh rodi
Ozbiljnim i strogim dostojanstvom lika svog,
„lako ti je čuba ostržena i još obrijana“, rekoh,

„Gavrane, ti, natmureni i drevni, s noćnih obala što hodiš,
kukavica sigurno da nisi,
Reci meni kako glasi gospodsko ti ime na Plutonovim tim
Noćnim obalama?“
Reče Gavran: „Nikad više“.

Začudih se mnogo čuvši tu *nezgrapnu pticu* kako lepo
razgovara,

Iako joj taj odgovor imadaše malo smisla malo veze;
Jer priznati mi moramo da nijedan živi čovek
Nikad sreće te ne beše da posmatra pticu iznad svojih

sobnih vrata —
Pticu niti zverku neku na poprsju iznad svojih sobnih vrata,
S tim imenom: „Nikad više“.

Pošto je na taj način obezbeđeno dejstvo raspleta, odmah sam neobično zamenio najdubljom ozbiljnošću: taj novi prizvuk počinje strofom koja neposredno dolazi za gore navedenom, stihom:

Ali gavran, sedeći samotan na tom poprsju punom spokojstva,
reče samo, itd.

Od ovog trenutka ljubavnik više ne zbija šalu, ne zapaža više čak ni ono što je neobično u gavranovom držanju. Govori o njemu kao o „natmurenoj, nezgrapnoj, strašnoj, mrkoj i zloslutnoj ptici doba davnajnjega“, i oseća kako mu njegove „ognjene oči sažiju srce živo“. Taj preokret u raspoloženju ili predstavama ljubavnika treba da proizvede sličan preokret i kod čitaoca, da bi se na odgovarajući način pripremio za *rasplet*, koji se sad privodi kraju što je moguće brže i što je moguće *neposrednije*.

S *raspletom* u pravom smislu reči — s gavranovim odgovorom „nikad više“ na ljubavnikovo poslednje pitanje da li će sresti draganu na drugom svetu — pesma je, može se reći, završena u svom spoljašnjem smislu, u smislu čistog pripovedanja. Dotle je sve u granicama objašnjivog, stvarnog. Neki gavran, naučivši napamet jedan jedini izraz „nikad više“, a pošto je pobegao od svog gaspodara, primoran je žestokom burom da u ponoć pokuša da ude kroz prozor koji je još uvek osvetljen — kroz prozor sobe jednog naučnika pola zadubljenog u neku knjigu a pola zanetog u sanjarije o svojoj voljenoj preminuloj dragani. Kad je na lepršanje ptičijih krila otvoren prozor, ptica je uletela i smestila se na najpogodnije mesto izvan neposrednog domašaja naučnikovog, koji, iznenađen događajem i čudnim držanjem posetioca, u šali pita pticu kako se zove, i ne očekuje odgovor. Gavran, kome je pitanje upućeno, odgovara svojim uobičajenim rečima „nikad više“ — rečima koje odmah nalaze odjeka u tužnom srcu naučnikovom. Događaj budi u njemu izvesne misli kojima on daje glasnog izraza, ali se opet trza kad ptica ponovi svoje „nikad više“. Naučnik sad pogada pravo stanje stvari, ali ga nagoni, kao što sam napred objasnio, ljudska žed za samomučenjem, a delom i sujeverje, da postavlja ptici takva

pitanja koja će njemu, ljubavniku, očekivanim odgovorom „nikad više“ doneti najviše sladostrašće bola. Dajući do krajnosti maha ovom samomučenju, pripovedanje je dobilo svoj prirodan završetak, u onom što sam nazvao njegovim prvim ili spoljašnjim smislom, i sve dotle nije bilo ničeg što bi predstavljalo prekoračenje granica stvarnog.

Ali predmeti tako obradeni, ma koliko vešto i s ma koliko živim nizom događaja, uvek zadržavaju izvesnu grubost ili šturost, koja vredi umetnikovo oko. 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 gomjji, vidljivi — umesto da ostane donji, skriveni — sloj obradenog predmeta, upravo je ona odlika koja preobražava u prozu (i to najniže vrste) takozvanu poeziju takozvanih transcendentalista.

Držeći se takvih nazora, dodao sam pesmi dve završne strofe; njihova moć nagoveštavanja treba, dakle, da osvetli čitavo izlaganje koje im je prethodilo. Skriveni smisao prvi put se javlja u stihovima:

„Izvuci svoj kljun iz srca moga, i skloni spodobu svoju
iznad mojih vrata!“
Reče gavran: „Nikad više!“

Primitiće se da reči „iz srca moga“ predstavljaju prvi izraz s prenesenim značenjem u pesmi. On, uz odgovor „nikad više“, navodi duh da traži dubiji smisao u svemu što je ranije pripovedano. Čitalac počinje da smatra gavrana nekim znamenjem; ali se tek u poslednjem stihu poslednje strofe jasno uvida namera da se on učini znamenjem *tužne i večite uspomene*:

Nepomičan, gavran sedi još i sada, još i sada,
Na poprsju bleedom Paladinom iznad samih mojih sobnih
vrata;
A oči su mu kao u demonu koji sanja,
Svetlost lampe što ga zari po podu mu baca senku;
Iz te senke, što po podu lebdi, duša mi se
Dići neće — nikad više.

Preveo Božidar Marković

