



Stvaralačka tajna na ničijoj zemlji između proze i poezije (povodom „Filozofije kompozicije“ Edgara Alana Poa)

Bio poetski ili prozni, književni tekst je estetska tvorevina, te se njegova svrha ne iscrpljuje u komunikaciji. Sartr je ustanovio da su poezija i proza različite po svojoj svrsi, a da je intenzitet te razlike uslovljen ontološkim statusom njihovog jedinstvenog materijala – jezika. Tako, prema Sartru, reči imaju svoje „uloge“, drugačije u prozi nego u poeziji. Reči poezije su stvari same, sama bića, dok reči proze tek upućuju na stvari, bića. Jezik poezije *predstavlja* značenje, jezik proze ga *izražava*. Tako je poezija, uprkos činjenici da je u službi jezika, srodnija muzici nego prozi. Čitalac poezije pozvan je da osluškuje i tumači iz perspektive neistorijskog, vanvremenskog bića, dok se od čitaoca proze očekuje moralni angažman u datom, istorijskom trenutku, i sagledavanje književne istine kroz poređenje sa stvarnosnom. Pesnik je – da citiram Ivana V. Lalića – „zakleti tumač zelenog jezika“, i zato svoje Ja podređuje jeziku. Pisac čini obratno.

Razlike između proze i poezije suptilnije su kod umetničkih tekstova sa tendencijom stapanja proznog i poetskog (npr: Vitmenova poezija, proza Crnjanskog). No, i u tom će slučaju kompetentni čitalac prepoznati dominantnu nit i uspeti da odredi prirodu tkanja.

Stvaralački vek Edgara Alana Poa obeležila je forma kratke priče. Negovao je detektivsku priču, koja po pravilu podrazumeva težak zaplet i neočekivan rasplet. Zahvaljujući njemu dobila je moderan oblik, onaj u kom je i danas zatičemo. Ako mu je za verovati da je svoju najčuveniju pesmu, „Gavrana“, stvarao onako kako je o tome pisao u „Filozofiji kompozicije“, otvara se pitanje uticaja njegove proze na njegovu poeziju, ili, preciznije rečeno, pitanje prirode njegovog ingenija.

Čini nam se da je kroz demistifikaciju svog pesničkog stvaralaštva otkrio mnogo više od negativnog stava prema romantičarskom zanesenjaštvu. Otkrio je, u prvom planu, jedinstven pristup pesničkom stvaranju kakav može da ima samo prozni pisac, dakle, umetnik koji neće služiti jeziku kao svome bogu, već se postaviti iznad njega, i njime izraziti svoje iskustvo, osećanja, refleksiju. U drugom planu, naveo nas je da se zamislimo nad onim što je za umetnost univerzalno, u ma kom obliku se ona otelotvorila. Treba napomenuti da sve što ovde razmatramo ima smisla jedino ako polazimo od pretpostavke da je Po u „Filozofiji kompozicije“ bio iskren.

Ako je naš autor stvaralački postupak demistifikovao i racionalizovao braneći *techne*, mi ćemo učiniti isto braneći entuzijizam, ali uz poštovanje prema autoru, njegovoj pesmi i njegovom eseju, i ne uzimajući pojmove *technea* i entuzijazma kao antipodne, već kao međusobno koherentne. Autora ne želimo da prikazemo kao običnog „zanatliju“ već, naprotiv, kao umetnika koji svojim odnosom prema poeziji opominje da velika umetnost sobom saopštava velike paradokse.

Prvo pitanje koje se postavlja jeste: da li je poetski razmišljati najpre, još pre no što se dohvatimo pera, o „raspletu“ našeg budućeg dela, odnosno, o utisku pod kojim će čitalac biti nakon „raspleta“. Ne prepoznavamo li u tome razmišljanje prozaiste – pogotovu pisca detektivske priče – koji mora sebi na početku da obezbedi rasplet kao ideju-vodilju kako bi mogao da motiviše likove i situacije u delu? Ono što je pretenciozno u poeziji, možda nije pretenciozno u prozi, i obrnuto. Ne čini li se pretencioznim da pesnik najpre razmišlja o utisku koji će ostaviti na publiku? Stvaranje pesme iziskuje specifičnu žrtvu – bezinteresno stvaranje, kroz razgovor sa sopstvom, sa jezikom, sa muzikom, ne sa publikom. Ne kažemo da postoji univerzalni recept za stvaranje pesme, već da nema ničeg tipično poetskog u Poovom

razmišljanju o utisku i raspletu. Dešava se da pesnik unapred sluti kraj pesme, da ga intuitivno oseća, da pesmu piše kako bi željenu poentu saopštio na kraju... Ali, to se desi tek nakon što u njemu sazri neka misao, emocija, ekspresija, melodija, tek nakon što pronađe svoju, *pesničku* poentu. Po, sa druge strane, traga za poentom racionalizujući odnos dela i publike. I, da ne bi došlo do zabune: smrt lepe žene bez sumnje jeste najpoetskija tema na svetu, ali način na koji Po tu temu otkriva nije poetski. On prozaističkim traganjem pronalazi poetski materijal – a to samo govori o nesvakidašnjoj lucidnosti.

Kada je reč o dužini pesme, autor u „Filozofiji kompozicije“ objašnjava značaj jedinstva predstave govoreći da je iz praktičnih razloga nemoguće ostvariti ga ukoliko je pesma predugačka. To je istina koju ne želimo da dovodimo u pitanje jer se uvek iznova može dokazati njena neprikosnovenost. Ali, kao i utisak koji treba da ostavi, Po svojoj pesmi *a priori* određuje tačan broj stihova! Dužina pesme treba da zavisi od ideje, teme, motiva, muzike itd., a ne obratno. Pesnik intuitivno zna koliko će pesma biti dugačka, ali mu se u toku stvaranja može ukazati i mnoštvo različitih mogućnosti. Pravi pesnik ne gubi osećaj za jedinstvo predstave, ali dužinu ne određuje nezavisno od značenja i zvučanja. Specifičnost poezije i jeste u tome što su svi njeni elementi neodvojivi jedan od drugog. Poovu proračunatost možemo i ovoga puta pripisati prozaističkom maniru razmišljanja, kog će potvrditi i iskaz da je želeo da napiše delo koje će svi da cene. Da li svi imaju sluha za suptilnosti koje imanentno proizilaze iz jezika poezije? Da li je pesma dobra ako je svi cene? Da li „Gavrana“ svi cene? Najpre, poeziju retko ko može istinski da doživi. Pesma se ne piše „za sve“. Ali, recimo da je moguće da dobru pesmu uslovno rečeno svi cene – za to je potrebno da ona zadovolji očekivanja i prosečnog i natprosečnog čitaoca. „Gavran“ je nehermetična, narativna pesma zanimljive fabule, bez sofisticiranih igara tropa, što bi značilo da je prihvatljiva prosečnom čitaocu. Sa druge strane, njeno melodijsko savršenstvo, i značenjsko

bogatstvo kojim dovodi u pitanje čovekove uobičajene predstave, ispuniće očekivanja „odabраниh“. Zaključimo: ni Poov stav o pisanju svima prihvatljivog dela, kao ni onaj o dužini pesme, nije pesnički, ali uprkos tome nastaje pesma naročitog umetničkog domašaja. Imati posla sa Poom znači iznova otkrivati paradokse.

Veoma zanimljivim ispostavio se autorov odnos prema refrenu. Refren bi po nekom nepisanom pravilu trebalo da ima magijsko dejstvo na čitaoca – da se ponavlja poput mantre, da osvoji i ubedi. Ambivalentnost je u sledećem: do „*Nevermore*“ rešenja se došlo prostom racionalizacijom, logičkim promišljanjem, ali se ispitivanjem mogućnosti glasova i njihovim povezivanjem sa određenim psihološkim utiscima i ekspresijama otkriva Poov istančan sluh i duboko poznavanje najapstraktnijeg u pesničkoj umetnosti. Dobili smo koheziju zvučanja i značenja, dobili smo najpoetskije, najsavršenije. Ali, autor implicitno nagoveštava da „muziku sfera“ nije spoznao u nadahnuću. Da li je Poova iskonska priroda zapravo pesnička, samo modifikovana iskustvom pisanja bravuroznih zapleta i raspleta?

Poput detektivske priče, „Gavran“ ima svog glavnog junaka. Svi dramatični elementi pesme plod su Poovog poigravanja idejom o tom junaku. Psihologizacija lika je možda najznačajniji sloj proznog u „Gavranu“, jer zahteva autorovu narativnost, a čitaoce poziva da učestvuju, da se uzbuđuju, da saosećaju, da se duševno i moralno angažuju. Junak se, usput, mora smestiti u određeni prostor, a prostor treba da se opiše, što takođe doprinosi depoetizaciji, odnosno stvaranju ambijenta proznog književnog dela. Pripovest je, prema Poovom svedočenju, i dobila konačni, stihovni oblik tek nakon što su osmišljeni fabula i karakter, tek dekomponovanjem i prilagođavanjem, iz čega se zaključuje da su u slučaju ovog pesnika proza i poezija jedan nerazlučivi amalgam.

Pitanje o razlici između prozaističkog i pesničkog neprestano

nas vodi ka pitanju o tajni stvaranja uopšte. Tajna umetničkog stvaranja uvek je fascinantna, poput tajne stvaranja sveta. Umetničko delo je elitističko čak i u odnosu na naučni diskurs, što je (ponovo!) paradoksalno, jer je umetnost odraz i ličnog, afektivnog, pristrasnog. Za razliku od odredbene, koja se zasniva na logičkim odnosima, refleksivna moć suđenja je retkost među ljudima, i zato su autopoetički zapisi oduvek bili posebna dragocenost. Ali, u čemu je specifična vrednost „Filozofije kompozicije“, zašto i dan-danas ostavlja traga u svakom čitaocu? Zato što se u nama javlja bojazan da bi ono što u njoj piše moglo da uništi Tajnu. Da bi Po mogao da nas – da citiram Kiša – „raz-očara“. Pošli smo od premise da je iskreno govorio o nastajanju svoje pesme. Istraživali smo, i pronalazili nova pitanja, ne nove odgovore. Zato sada, konačno, možemo da kažemo: ako je Edgar Alan Po uništio Tajnu, ako je sada svima jasno kako nastaje umetničko delo, može li svako od nas da se posluži njegovim „receptom“, i prema njegovom iskustvu stvori svoje remek-delo? Ako je uspeo drugima da objasni proces nastajanja estetskih ideja, hoće li drugi imati sposobnost da razvijaju svoje? Setimo se kratke „epizode“ sa mađioničarem iz *Časa anatomije* Danila Kiša: objašnjavajući kako je izveo trik, mađioničar razotkriva tajnu i svima se ona čini jasnom. Ali niko ne ume trik da izvede onako kako ga je mađioničar izveo! Dolazimo do zaključka da se ne radi o demistifikaciji, već o dvostrukoj mistifikaciji. Po je sebi dao ulogu mađioničara. Da li je, dakle, bio iskren? Verovatno da jeste, ali jednu stvar nikako nije želeo da prizna: lično *nadahnuće* je ono koje Tajnu štiti i čuva, jer se ono ne može objasniti. Kada bi se dalo objasniti, izbrisala bi se granica između stvarnosti i umetnosti. Ne treba značaj nadahnuća prenaplašavati, već ga naprosto treba priznati. Formulu umetničkog dela lepo je odredila pesnikinja Marina Cvetajeva: „Udeo čuda i truda“. Po nam se u svom eseju ispovedio o svom trudu, ali je svoje čudo od nas sakrio, ne iz sebičluka, već zato što ni jednom introspekcijom nije ni moguće proniknuti u njega, kamoli dokazati

ga drugome.