Jan ZÁBRANA (ed.): Jak se dělá báseň.
Mladá fronta, Praha 1999.

Selection and afterword © Jan Zábrana – heirs, 1970, 1999
Translation © Bohumila Grögerová, Josef Hiršal, Petr Kopta – heirs,
Vítězslav Nezval – heirs, Alena Ondrušková, Aloys Skoumal – heirs,
Jan Zábrana – heirs, 1970, 1999
Additional copyright information appears o[illegible] p. 41, 66, 94, 116, 139

ISBN 80-204-0793-6

Edgar Allan Poe
FILOSOFIE BÁSNICKÉ SKLADBY

V dopise, který mám právě před sebou, praví mi Charles Dickens, naráželje na mé někdejší zkoumání stavby *Barnabáše Rudge*: „Všiml jste si ostatně, že Godwin napsal *Caleba Williamse* pozpátku? Nejprve svého hrdinu zamotal do pleteniva nesnází a tak vytvořil druhý svazek; teprve potom si při prvním vymýšlel, jak by vysvětlil to, co se stalo."

Že by byl Godwin postupoval přesně takto, to si nemyslím, a také to, co sám přiznává, nesouhlasí ve všem všudy s představou Dickensovou – ale autor *Caleba Williamse* byl příliš dobrým umělcem, aby nepostřehl, jaké výhody vyplývají z postupu aspoň trochu podobného. Nic není zřejmějšího, než že se každá zápletka, hodná toho jména, musí vypracovati až k rozuzlení, ještě než se vůbec začne psát. Jenom tehdy, když máme ustavičně na zřeteli rozuzlení, může nabýti zápletka potřebného vzhledu nezbytnosti a příčinné souvislosti, když totiž události a zejména tón ustavičně napomáhají rozvíjení záměru.

Myslím, že tkví hluboký omyl v tom, jak se obyčejně skládá příběh. Buďto poskytne úkol historie – nebo ho vnukne

všední událost – anebo spisovatel sestaví z význačných událostí nejvýš pouhý podklad svého vyprávění – a mezery ve skutečnostech nebo v jednání, které se snad stránka za stránkou objeví, umíní si vyplnit líčením, rozhovorem nebo autorskými poznámkami.

Začnu raději úvahou o účinku. Maje stále na zřeteli původnost – neboť kdo si troufá obejít se bez tohoto samozřejmého a lehce dosažitelného zdroje zájmu, ten se klame – nejprve si řeknu: „Kterýpak z nesčíslných účinků nebo dojmů, jimž podléhá srdce, rozum, čili obecněji duše, si mám vybrati v tuto chvíli?“ Když jsem se rozhodl předně pro nový a pak živý účinek, uvažuji, bude-li lépe vzbudit jej událostí, či tónem – zdali obyčejnými událostmi a zvláštním tónem, či naopak, nebo snad zvláštností události i tónu – a pak hledám kolem sebe (nebo spíše v sobě), jaká sestava události i tónu mi nejvíce dopomůže vytvořiti účinek.

Přemýšlel jsem často o tom, jaký by to byl zajímavý článek, kdyby tak některý spisovatel chtěl – to jest dovedl – stopovati krok za krokem, jak postupovala některá jeho skladba až ke krajnímu dovršení. Je mi záhadné, proč se takový článek dosud nedostal na světlo – ale snad je tím nedostatkem vinna především spisovatelská ješitnost. Spisovatelé – zvláště pak básníci – nás většinou chtějí udržovat v domnění, že tvoří v jakémsi ušlechtilém šílenství – v jakémsi nazíravém vytržení – a přímo by se zhrozili, kdyby měli dát čtenářům nahlédnout za kulisy, na nehotové myšlenky, dosud rozkolísané a vratké – na vlastní záměry pojaté až v poslední chvíli – na nesčíslné záblesky myšlenky, které nedozrály k úplné podobě – na dozrálé nápady, nepotřebné, a proto malomyslně zahozené – na místa pečlivě vybíraná a potlačovaná – na pracné pilování a vsuvky – slovem na hnací a posuvná kolečka – na jevištní mašinérii – na schůdky i propadliště – na falešný knír, šminku i flastříky, z nichž se v devětadevadesáti případech ze sta skládá majetek literárního herce.

Přitom však vím, že není nijak běžné, aby spisovatel vůbec dovedl jít zpátky po stopách svých výsledků. Nápady se zpravidla vynořují bez ladu a skladu a podobně se též sledují a zapomínají.

Co se mne týče, nelibuji si v onom zdráhání, ba dovedu se kdykoliv bez nesnází rozpomenout na to, jak nějaká má skladba postupovala; a poněvadž zajímavost takového rozboru nebo takové rekonstrukce, jichž se nám podle mého mínění dosud tolik nedostává, naprosto nesouvisí se skutečnou nebo domnělou zajímavostí rozebíraného předmětu, nebude se mi vykládat za neskromnost, když ukáži na *modus operandi* při skládání některého svého díla. Vybírám si *Havrana*, protože je nejznámější. Hodlám prokázati, že jeho skladba nevděčí na žádném místě náhodě ani intuici – že celé dílo pokračovalo krok za krokem až k závěru s přesností a strohou důsledností početního úkolu.

Ponechejme stranou to, co v básni samo o sobě nerozhoduje, totiž okolnost – nebo třeba nutnost, která ve mně nejprve podnítila úmysl napsati báseň, která by vyhovovala prostému i vytříbenému vkusu.

Začneme tedy tímto úmyslem.

Nejprve jsem uvažoval o rozsahu. Je-li literární dílo příliš

dlouhé, aby se přečtlo na jedno posezení, musíme oželeti nesmírně důležitý účinek, vyplývající z jednotnosti dojmu – jeli totiž třeba číst je nadvakrát, zasáhnou do toho světské starosti a je rázem veta po jakékoliv ucelenosti. Poněvadž se však básník ceteris paribus nemůže vzdát ničeho, co prospívá jeho záměru, zbývá ještě zjistit, vyváží-li rozsah nějak ztrátu jednoty, kterou má vzápětí. A tu pravím hned, že nikoliv. To, čemu říkáme dlouhá báseň, je ve skutečnosti jenom sled krátkých básní – to jest krátkých básnických účinků. Netřeba dokazovati, že je báseň jen potud básní, pokud mocně vzrušuje tím, že povznáší duši; a všechny mocné vzruchy jsou už svou psychickou povahou krátké. Z toho důvodu je aspoň polovina *Ztraceného ráje* vlastně próza – sled básnických vzruchů, zcela nezbytně promíšených přiměřenými poklesy – a celek je následkem nesmírné délky zbaven onoho náramně důležitého uměleckého prvku, ucelenosti neboli jednoty účinku.

Je tedy zřejmé, že všechna literární díla mají jistou délkovou hranici – četba na jedno posezení –, i když v některých prozaických oborech, jako je např. *Robinson Crusoe* (kde není třeba jednoty), je ji možno s prospěchem překročit, v básni ji překročit nelze vlastně nikdy. S tímto obmezením budiž rozsah básně v matematickém poměru k její hodnotě – jiných slovy k vzruchu, k povznesení –, anebo ještě jinak k stupni pravého básnického účinku, jaký dovede navodit; neboť je jasné, že krátkost musí býti v přímém poměru k mohutnosti zamýšleného účinku – arci s tou jedinou výhradou, že je naprosto třeba jistého trvání, aby se dosáhlo vůbec nějakého účinku.

Maje na zřeteli tyto úvahy, jakož i takový stupeň vzruchu, který by se nevymykal prostému vkusu, přitom však též neklesal pod vytříbený vkus, došel jsem rázem k pravé délce své zamýšlené básně – totiž k délce asi sta veršů. Ve skutečnosti je jich sto osm.

Další má myšlenka se odnášela k volbě dojmu neboli účinku, který mám vzbudit; a tu rovnou podotknu, že při skládání ve mně ustavičně tkvěl úmysl učinit dílo všeobecně přístupným. Příliš bych se vzdálil od svého nynějšího předmětu, kdybych měl dokazovat věc, kterou zdůrazňuji znovu a znovu a kterou lidem opravdu vnímavým pro poezii nemusím vůbec vykládat – že totiž jediným plnoprávným oborem poezie jest Krása. Než aspoň několik slov na objasněnou toho, co míním, neboť někteří přátelé si to po svém špatně vykládali. Rozkoše nejsilnější, nejvíc povznášející a nejčistší se dochází, jak se domnívám, rozjímáním o krásnu. Když ovšem lidé mluví o krásse, nemyslí tím ve skutečnosti nějakou vlastnost, jak se má za to, nýbrž účinek – mluví zkrátka právě o onom silném a čistém povznesení duše – nikoli rozumu ani srdce –, o němž jsem se zmínil a jehož se zakouší rozjímáním o „krásnu". Nuže, Krásu označuji za obor básně jen proto, že podle jasného pravidla umění mají účinky vyplývat z přímých příčin – k cíli se má docházet prostředky nejpřímočařenějšími – a nebylo až dosud nikoho, kdo by bláhově popíral, že se onoho zvláštního povznesení, o kterém mluvím, nejrychleji dosáhne v básni. Předmětné Pravdy neboli ukojení rozumu a předmětné Vášně neboli vzrušení srdce se sice do jisté míry dosáhne také v poezii, avšak mnohem rychleji v próze. Pravda vyžadu-

je totiž přesnosti a Vášeň prostnosti (lidé opravdu vášniví mi porozumějí), což se naprosto příčí oné Kráse, která je podle mého soudu vzrušením neboli líbým povznesením duše. Z toho, co jsem zde řekl, naprosto nevyplývá, že by se nemohla do básně uvádět, a to s prospěchem, vášeň nebo i pravda – mohou sloužiti k ozřejmování nebo kontrastem přispívati k celkovému účinku, tak jako disonance v hudbě –, ale opravdový umělec se vždycky postará, předně, aby je sladil a řádně podřídil vůdčímu cíli, a za druhé, aby je zahalil Krásou, která je ovzduším a jádrem básně.

Když jsem tedy uznal Krásu za svůj obor, další otázka se týkala tónu, jímž se nejsilněji projevuje – a tu jsem ze zkušenosti věděl, že je to tón smutku. Krása jakéhokoli druhu v nejsvrchovanějším rozvoji pokaždé dojímá citlivou duši k slzám. A tak je smutek ze všech básnických tónů nejoprávněnější.

Určiv si takto délku, obor, tón, uchýlil jsem se k obyčejné indukci a hledal jsem nějakou uměleckou dráždivost, která by mi posloužila při skládání básně – nějaký čep, na němž by se mohla celá stavba otáčet. Když jsem bedlivě promýšlel všechny obvyklé umělecké účinky – nebo lépe, po divadelnicku řečeno, efekty –, neušlo mi především, že se více než čeho jiného obecně používá refrénu. Okolnost, že se ho používá obecně, byla mi zárukou jeho vnitřní ceny a zbavila mě povinnosti rozebírati jej. Uvažoval jsem však, zda by se dal zlepšit, a brzy jsem shledal, že je dosud ve stavu primitivním. Refrén neboli vracející se verš, jak se ho obyčejně používá, omezuje se na lyriku a jeho působivost je dána jednotvárností – zvuku i myšlenky. Libost vyplývá jedině z pocitu totožnosti – opakování. Rozhodl jsem se tedy zavést rozmanitost a zvýšit účinek tím, že se vcelku přidržím jednotvárnosti zvuku a myšlenku budu ustavičně střídat: jinými slovy rozhodl jsem se vyvolávat stále nové účinky obměňovaným používáním refrénu – přičemž by refrén sám zůstal většinou beze změny.

Když jsem si vyřešil tyto věci, rozmýšlel jsem dále, jakého rázu má být refrén. Ježto se měl refrén znovu a znovu obměňovat, bylo zřejmé, že musí býti krátký, neboť obměňovati jej častěji v jedné delší větě by působilo nepřekonatelnou nesnáz. Čím kratší bude věta, tím snáze jej bude možno obměňovat. A tak jsem připadl rázem na to, že nejlepším refrénem bude jediné slovo.

Šlo pak o to, jakého druhu to slovo má býti. Z toho, že jsem se rozhodl pro refrén, vyplývalo, že bude třeba rozdělit báseň na sloky, uzavřené pokaždé refrénem. Bylo nesporné, že má-li takový závěr mocně působit, musí býti zvučný a musí se dát zdůraznit prodloužením. Tyto úvahy mě nevyhnutelně vedly k nejplnozvučnější samohlásce, dlouhému *o*, spojenému se souhláskou *r*, kterou lze nejvíc protáhnout.

Určiv takto zvuk refrénu, musil jsem si vybrati slovo, které by obsahovalo tento zvuk a zároveň odpovídalo co nejvíce onomu smutku, který jsem předurčil za tón básně. Při tomto pátrání bylo naprosto nemožno přehlédnouti slovo *never-more*. Opravdu se mi první samo vynořilo.

Dále bylo třeba záminky pro ustavičné používání slova *nevermore*. Když jsem zkoumal nesnáz, na kterou jsem narazil

při vymýšlení dostatečného důvodu pro ustavičné opakování refrénu, neušlo mi, že ta nesnáz tkví v tom, že by to slovo měl ustavičně a jednotvárně pronášet lidský tvor – neušlo mi zkrátka, že je nesnáz v tom, jak smířit tu jednotvárnost s tím, že bytost, která to slovo opakuje, vládne rozumem. A tu jsem ihned připadl na tvora nikoliv rozumového, schopného řeči, a samozřejmě se nejprve nabízel papoušek, kterého však vzápětí zatlačil havran, který je rovněž schopen řeči a neskonale víc odpovídá zamýšlenému tónu.

Tím jsem se dostal až k představě zlověstného ptáka havrana, který jednotvárně opakuje jediné slovo *nevermore* na závěr každé sloky v básni smutného tónu o nějakých sto verších. A tu nespouštěje ze zřetele úsilí o výsostnost a dokonalost, tázal jsem se sám sebe: „Kterýpak ze smutných námětů je podle obecného soudu lidstva nejsmutnější?" Smrt, zněla rovnou odpověď. „A kdy," pravil jsem, „je tento nejsmutnější námět nejbásničtější?" Podle toho, co jsem již obšírně vyložil, odpověď se také nabízí sama: „Když je těsně spjata s Krásou: smrt krásné ženy je tedy nesporně nejbásničtějším námětem na celém světě a rovněž je nepochybné, že se pro takový námět nejlépe hodí ústa truchlícího milence."

Měl jsem teď sloučit dvojí myšlenku: milence, hořekujícího nad mrtvou milenkou, a havrana, ustavičně opakujícího slovo *nevermore*. Měl jsem tu dvojí myšlenku sloučit a nevzdát se přitom úmyslu použít opakovaného slova pokaždé jinak; ale jediné přijatelné sloučení bylo to, že jsem si představil, jak havran pronáší ono slovo v odpověď na milencovy dotazy. A tu jsem rázem postřehl, jaká vhodná příležitost se mi tu

podává pro účinek, na němž mi tolik záleželo, totiž účinek obměňování. Uviděl jsem, že mohu dát první otázku pronést milenci – první otázku, na kterou havran odpoví *nevermore* –, že ta první otázka může být všední, druhá už méně, třetí ještě méně a tak dále, až nakonec truchlivost onoho slova vyburcuje milence stálým opakováním z jeho lhostejnosti, takže se zamyslí nad zlopověstností opeřence, který je pronáší, a nakonec se v něm ozve pověrčivost a on mu pak nazdařbůh dává otázky docela jiné – otázky, na jejichž rozluštění mu horoucně záleží – pronáší je napolo z pověry a napolo z onoho zvláštního zoufalství, které se kochá sebetrýzněním – pronáší je nikoli proto, že by věřil ve věštecký dar nebo démoničnost ptáka (o němž mu rozum praví, že opakuje jenom naučenou formulku), nýbrž že v divé rozkoši formuluje své otázky tak, aby mu opakované *nevermore* působilo nejvzácnější, protože nejnesnesitelnější bolest. Všimnuv si, jaká příležitost se mi tu podává nebo lépe vnucuje při postupu skladby, složil jsem si nejprve v duchu vrcholnou neboli závěrečnou otázku – otázku, na kterou bude *nevermore* konečnou odpovědí – otázku, na niž odpověď *nevermore* v sobě zahrne největší možné hoře a zoufalství.

Možno tedy říci, že báseň má počátek zde, na konci, kdež se má začínat každé umělecké dílo, neboť teprve po těchto předběžných úvahách jsem sáhl k peru a složil tuto sloku:

„Prophet," said I, „thing of evil!
prophet still if bird or devil!
By that heaven that bends above us –

by that God we both adore,
Tell this soul with sorrow laden,
if within the distant Aidenn,
It shall clasp a sainted maiden
whom the angels name Lenore –
Clasp a rare and radiant maiden
whom the angels name Lenore."
Quoth the raven – „Nevermore."

„Proroku," dím, „mene tekel, ať jsi pták anebo z pekel,
při nebi, jež nad námi je, při Bohu, jenž leká mne,
rci té duši, jež žal tají, zdali aspoň jednou v ráji
tu, již svatí nazývají Lenora, kdy přivine,
jasnou dívku Lenoru kdy v náruči své přivine" –
havran dí: „už víckrát ne."

Tuhle sloku jsem tehdy složil, předně abych si postavil vrchol a tak mohl lépe střídat a stupňovat vážnost a důsažnost předcházejících otázek milencových, a za druhé, abych se ustálil na rytmu, metru, délce a celkovém uspořádání sloky, a také, abych stupňoval sloky, které měly předcházet, tak, aby ji žádná nepřevyšovala rytmickým účinkem. Kdyby se mi bylo podařilo při dalším skládání vytvořit sloky mohutnější, býval bych je bez okolků schválně oslabil, aby nerušily působivé stupňování.

Tu bych se rád několika slovy zmínil o stavbě veršů. Především mi šlo (jako obyčejně) o původnost. Je až nepochopitelné, jakou měrou se původnost ve stavbě veršů opomíjí. I když připustíme, že pouhý rytmus nelze tuze obměňovat, přece jen je jasné, že metrum a sloka se dají obměňovat do nekonečna, a přesto za celá staletí nikdo nesvedl ve verši nic původního, ba jako by na to ani nepomyslil. Ve skutečnosti kromě u duchů nadprůměrně silných není původnost nikterak věcí pouhého nápadu nebo intuice, jak se má za to. Má-li se k ní dojít, zpravidla se po ní musí pečlivě pátrat a dosáhne se jí ani ne tak vynalézavostí jako spíše potlačováním.

Nečiním si ovšem nárok na původnost ani v rytmu, ani v metru *Havrana*. Rytmus je trochejský – metrum je akatalektický oktametr, který se střídá s katalektickým heptametrem, opakovaným v refrénu pátého verše, a končí se katalektickým tetrametrem. Mám-li to říci méně školometsky – stopy (trocheje), jichž je použito v celé básni, skládají se z dlouhé slabiky, po níž následuje krátká; první verš sloky jich má osm, druhý sedm a půl (nebo vlastně dvě třetiny), třetí osm, čtvrtý sedm a půl, pátý rovněž, šestý tři a půl. Nuže, každého z těchto veršů o sobě bylo už použito dříve a všechna původnost *Havrana* záleží jen v tom, jak jsem je sestavil ve sloku; nikdo se nikdy nepokusil o sestavu třeba jen vzdáleně podobnou. Působivosti této původní sestavy napomáhají ještě jiné, zčásti úplně nové účinky, vyplývající z toho, že jsem vydatně využil rýmových a aliteračních zásad.

Dále bylo třeba uvažovat o tom, jak svést dohromady milence s havranem – a při této úvaze první na řadě bylo místo. Snad by se zdálo, že se na ně nejspíše hodí les nebo pole – ale podle mého názoru má-li izolovaný příběh vyniknout, nutně

potřebuje úzce vymezeného prostoru, který je mu tím, čím rám obrazu. Svou nespornou vnitřní silou soustřeďuje pozornost a nesmí se ovšem plést s pouhou jednotou místa.

Rozhodl jsem se tedy dát milence do jeho pokoje – do pokoje, který se mu stal posvátný tím, že tam ona často dlela. Místnost, jak jsem ji vylíčil, je skvostně zařízena – což prostě vyplývá z mých uvedených názorů, že Krása je jediným pravým úkolem básnictví.

Určiv si takto místo, musil jsem tam ještě uvést ptáka – a tu bylo nasnadě uvést ho oknem. Nápad, aby se milenec zprvu domníval, že tepot ptačích křídel na okenici je „klepání" na dveře, zrodil se z úmyslu napínat průtahy čtenářovou zvědavost a pak z touhy uplatnit vedlejší účinek, vyplývající z toho, že milenec otevře dokořán dveře do tmy a potom se rozblouzní, že to klepal duch jeho milenky.

Noc jsem učinil bouřlivou předně proto, aby se vysvětlilo, proč se havran dobývá dovnitř, a za druhé, aby se odrážela od (zevnějšího) klidu v pokoji.

Ptáku jsem dal usednout na poprsí Palladinu také proto, aby se mramor odrážel od peří – rozumí se, že na poprsí mě přivedl právě pták – a poprsí Palladino jsem si vybral předně proto, že nejvíc odpovídá milencově učenosti, a za druhé už pro zvučnost slova Pallas.

Asi uprostřed básně jsem si také pomohl působivým kontrastem, abych tím více zesílil výsledný dojem. Tak třeba vstup havrana má ráz fantastický – pokud to jen bylo přípustno, má blízko k směšnu. Vejde „s čepýřením a natřásáním".

Not the *least obeisance made he* –
not a movement stopped or stayed he,
But with mien of lord or lady,
perched above my chamber door.

bez poklony, bez váhání, vznešeně jak pán či paní
usadil se znenadání v póze velmi výhružné

V dalších dvou slokách je ten záměr zřetelně rozveden:

Then this ebony bird beguiling
my sad fancy into smiling
By the *grave and stern decorum*
of the countenance it wore,
„Though thy *crest be worn and shaven*
thou," I said, „art sure no craven,
Ghastly grim and ancient Raven
wandering from the nightly shore –
Tell me what thy lordly name
is on the Night's Plutonian shore!"
Quoth the Raven „Nevermore".

Much I marvelled *this ungainly fowl*
to hear discourse so plainly,
Though its answer little meaning –
little relevancy bore;
For we cannot help agreeing
that no living human being

Ever yet was blessed with seeing
bird above his chamber door –
Bird or beast upon the sculptured
bust above his chamber door,
With such name as „Nevermore".

Pták v svém ebenovém zjevu ponoukal mne do úsměvu
vážným, přísným chováním, jež bylo velmi vybrané –
„ač ti lysá chochol v chůzi, jistě nejsi havran hrůzy,
jenž se z podsvětního šera v bludné pouti namane –
řekni mi své pravé jméno, plutonovský havrane!"
Havran děl: „už víckrát ne."

Žas jsem nad nevzhledem ptáka, jenž tak bez okolků kráká
bezobsažnou odpověď, jež prozrazuje bezradné;
velmi dobře vím, že není skoro ani k uvěření
pták, či zvíře, jež si lení v póze velmi záhadné
na poprsí nade dveřmi – v póze velmi záhadné
a říká si: „už víckrát ne."

Opatřiv si takto účinné rozuzlení, přešel jsem rázem od fantastičnosti k tónu nejhlubší vážnosti – tento tón se začíná v další sloce, přímo za slokou citovanou, a to veršem:

But the Raven, sitting lonely
on that placid bust, spoke only, etc.

Potom, sedě na mramoru, ustal havran v rozhovoru atd.

Od této chvíle už milenec nežertuje – už ani nevidí v havranově chování nic fantastického. Říká o něm, že je „přísný, nevzhledný, příšerný, vyzáblý a zlověstný dávnověký pták", a cítí, jak se mu jeho „divé oči" propalují až do „hloubi prsou". Tento zvrat v milencově myšlení nebo představách má přivoditi podobný zvrat i u čtenáře – má ho naladit na rozuzlení, k němuž pak dojde nanejvýš rychle a rázně.

Vlastním rozuzlením, totiž havranovou odpovědí *nevermore* na milencův poslední dotaz, setká-li se se svou milenkou na onom světě – lze říci, že se báseň ve své vnější fázi, jakožto prosté vypravování, uzavírá. Až potud se to nikterak nevymyká srozumitelnosti – skutečnosti. Havran, který se naučil odříkávat slovo *nevermore*, unikne z dozoru svému majiteli a je o půlnoci prudkou bouří donucen domáhat se vpuštění u okna, z něhož dosud probleskuje světlo – je to okno pokoje badatele, který je napolo zahloubán do knihy, napolo sní o své vroucně milované mrtvé. Když se otevře ptáku dokořán okenice, do níž tepe křídly, usadí se co nejpohodlněji opodál z dosahu badatele, kterého ta příhoda a podivínské vzezření návštěvníkovo baví, takže se ho žertem otáže na jméno, aniž se nadá odpovědi. Havran, byv osloven, odpovídá svým obvyklým slovem *nevermore* – a to slovo dojde rázem ohlasu v zarmouceném srdci badatele, který pak pronáší nahlas myšlenky, ke kterým ho podnítilo, a znovu ustrne nad tím, že opeřenec opakuje své *nevermore*. Badatel pak uhádne, co v tom vězí, ale jak už jsem vyložil, lidská touha po sebetrýznění a trochu pověrčivost ho pudí k tomu, že dává ptáku otázky, které jemu, milenci, předem známou odpovědí *nevermore*

způsobí nejpalčivější hoře. Tím, že se do krajnosti oddá tomuto sebetrýznění, takzvaná prvotní neboli vnější fáze vyprávění se přirozeně končí, aniž dosud nějak vybočila z mezí skutečnosti.

Ale ať už se takový námět zpracuje sebeobratněji a vyšňoří sebeživějším dějem, bývá v něm vždycky jakási prkennost a strohost, která odpuzuje umělecké oko. Je bezpodmínečně třeba dvojího: předně jisté složitosti nebo, přesněji řečeno, vláčnosti; a za druhé jisté náznakovosti – nějakého, byť neurčitého spodního proudu hlubšího smyslu. Zvláště tento propůjčuje uměleckému dílu tolik bohatosti (tento hrubý výraz si vypůjčuji z obecné mluvy), kterou až příliš rádi zaměňujeme s ideálem. Právě přemírou náznakového smyslu, při níž se ze spodního proudu tématu stává proud svrchní, proměňuje se takzvaná poezie takzvaných transcendentalistů v nejvyčichlejší prózu.

Vycházeje z těchto názorů přidal jsem ještě dvě závěrečné sloky básně – a jejich náznakovost měla pronikat celým předcházejícím vyprávěním. Spodní proud smyslu se objevuje teprve ve verších:

„Take thy beak from out *my heart*,
and take thy form from off my door!"
Quoth the Raven „Nevermore!"

„Vyndej zobák z mého srdce, opusť sochu, havrane!"
Havran dí: „už víckrát ne."

Všimněme si, že ve slovech „z mého srdce" je obsažen první metaforický obrat v celé básni. Spolu s odpovědí *nevermore* naladují mysl k tomu, že hledá v předcházejícím vypravování nějaký hlubší smysl. Čtenář začíná vidět v havranovi symbol – ale teprve v nejposlednějším verši nejposlednější sloky mu zřetelně vytane, že má býti symbolem truchlivé a neustálé vzpomínky:

And the Raven, never flitting,
still is sitting, still is sitting,
On the pallid bust of Pallas
just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming
of a demon's that is dreaming,
And the lamplight o'er him streaming
throws his shadow on the floor;
And my soul *from out that shadow*
that lies floating on the floor
Shall be lifted – nevermore.

Pak se klidně ulebedí, stále sedí, stále sedí
jako ďábel na bělostných ňadrech Pallas Athéné;
oči v snění přimhouřeny na pozadí bílé stěny,
lampa vrhá beze změny jeho stín, jímž uhrane,
a má duše z toho stínu, jímž mne navždy uhrane,
nevzchopí se – víckrát ne.

EDGAR ALLAN POE

HAVRAN

Jednou o půlnoci, maje horečku a rozjímaje
nad divnými svazky vědy prastaré a záslužné –
když jsem klímal v polospaní, ozvalo se znenadání
velmi jemné zaťukání na dveře – a pak už ne.
„Je to návštěva, či zdání, bylo to tak nezvučné –
jednou jen a pak už ne."

Ach, již při vzpomínce blednu! Myslím, že to bylo v lednu,
každý uhlík vrhal stín jen přede mne a dál už ne.
Toužil jsem po kuropění; – marně hledaje v svém čtení
ulehčení od hoře nad Lenorou – již poslušné
světice zvou Lenora – nad jménem dívky nadzdušné,
jež byla mou a teď už ne.

Smutný šelest záclon vlaje z hedvábí a ohýbá je
s hrůzou – již jsem do té doby neznal ani přibližně:
abych skryl své polekání, říkal jsem si bez ustání:
„je to host, jenž znenadání zaklepal tak neslyšně –
pozdní host, jenž znenadání zaklepal tak neslyšně –
jednou jen a pak již ne."

Tu má duše vzmužila se; řek jsem bez rozpaků v hlase:
„prosím, pane, nebo paní, odpusťte mi velmožně;
avšak, byl jsem v polospaní, když jste přišel znenadání,
přeslechl jsem zaklepání – je to skoro nemožné,
že jste klepal vy" – a poté otevřel jsem úslužně –
venku tma a víc už ne.

I hledě dlouho do tmy z prahu, stoje v pochybách a strachu,
dlouho snil jsem, jak si nikdo netroufal snít mimo mne;
ale ticho bez rušení, ani slůvka na znamení,
jenom plaché oslovení „Lenoro!" zní zimničně,
to já šeptám „Lenoro!" – a ozvěna dí zimničně
jenom to a víc již ne.

Vrátil jsem se do pokoje, velmi divě se a boje,
když jsem zaslech trochu silněj nový šramot poblíž mne.
„Jistě cos za chumelice padlo mi na okenice;
podívám se ze světnice, co jsi zač, kdo budíš mne –
ztlumím na okamžik srdce, najdu tě, kdo budíš mne: –"
vítr a nic jiného už ne.

Vyrazil jsem okenici, když tu s velkou motanicí
vstoupil starodávný havran z dob, jež jsou tak záslužné;
bez poklony, bez váhání, vznešeně jak pán či paní
usadil se znenadání v póze velmi výhružné
na poprsí Pallady – a v póze velmi výhružné
si sedl jen a víc už ne.

Pták v svém ebenovém zjevu ponoukal mne do úsměvu
vážným, přísným chováním, jež bylo velmi vybrané –
„ač ti lysá chochol v chůzi, jistě nejsi havran hrůzy,
jenž se z podsvětního šera v bludné pouti namane –
řekni mi své pravé jméno, plutonovský havrane!“ –
Havran děl: „už víckrát ne.“

Žas jsem nad nevzhledem ptáka, jenž tak bez okolků hráká
bezobsažnou odpověď, jež prozrazuje bezradné:
velmi dobře vím, že není skoro ani k uvěření
pták, či zvíře, jež si lení v póze velmi záhadné
na poprsí nade dveřmi – v póze velmi záhadné
a říká si: „už víckrát ne.“

Potom, sedě na mramoru, ustal havran v rozhovoru
jako duše, v jedno slovo samotářsky zabrané –
až jsem si řek v duchu, tak že nedošlo mu to až k sluchu:
„věřím pevně na předtuchu, osud často okrad mne –
jak mé naděje, i *on* se k ránu odtud vykradne.“
Však havran dí: „už víckrát ne.“

Zaražen, an na mne hledí s přiléhavou odpovědí,
říkám si: „toť bezpochyby pochyt velmi obratně
od pána, jejž osud vedl neštěstím a navždy svedl,
takže nic už nedovedl zpívat, než ty bezradné –
pohřební a smutné písně, refrény, tak bezradné,
jako je: „už víckrát ne!“

Když však havran bez ustání ponoukal mne k usmívání,
přistrčil jsem křeslo, mysle, že mne něco napadne,
když se vhroužím do sametu ve vzpomínkách na tu větu,
přemýšleje, co as je tu, nad čím řek své bezradné,
nad čím příšerný ten pták zde říká svoje bezradné:
„už víckrát ne.“

Tak jsem seděl nad dohady, mlčky, marně, bez nálady,
pod ptákem, jenž v hloubi prsou nepřestával bodat mne,
klesl jsem s zamyšlenou tváří do podušky na polštáři,
na niž padá lampa, v záři matné, mdlé a malátné,
ale do níž nevboří své ruce, mdlé a malátné
ona víckrát, víckrát ne.

Zdálo se, že u stínidla houstne světlo od kadidla,
že se bez pochyby anděl v zvonících z nebe propadne.
„Chudáku, tvůj Bůh ti v zpěvu posílá sem pro úlevu
balzám na tvou starou něhu, po němž navždy vychladne,
po němž láska k Lenoře v tvé mysli navždy zapadne“ –
však havran děl: „už víckrát ne.“

„Proroku,“ dím, „mene tekel, ať jsi pták anebo z pekel,
synu podsvětí a přece, proroku, pojď hádat mně –
statečně, byť opuštěný žiji zaklet v této zemi,
dům mám hrůzou obklíčený, zda tvá věštba uhádne,
zdali najdu balzám v smrti, zda tvá věštba uhádne“ –
havran dí: „už víckrát ne.“

„Proroku", dím, „mene tekel, ať jsi pták anebo z pekel,
při nebi, jež nad námi je, při Bohu, jenž leká mne,
rci té duši, jež žal tají, zdali aspoň jednou v ráji
tu, již svatí nazývají Lenora, kdy přivine,
jasnou dívku Lenoru kdy v náruči své přivine" –
havran dí: „už víckrát ne."

„Tos řek jistě na znamení, že se chystáš k rozloučení,
táhni zpátky do bouře a do podsvětí, satane! –
nenech mi tu, starý lháři, ani pírka na polštáři,
neruš pokoj mého stáří, opusť sochu, havrane!
Vyndej zobák z mého srdce, opusť sochu, havrane!"
Havran dí: „už víckrát ne."

Pak se klidně ulebedí, stále sedí, stále sedí
jako ďábel na bělostných ňadrech Pallas Athéné;
oči v snění přimhouřeny na pozadí bílé stěny,
lampa vrhá beze změny jeho stín, jímž uhrane,
a má duše z toho stínu, jímž mne navždy uhrane,
nevzchopí se – víckrát ne.

Louis Aragon

POVÍM TI JAK VZNIKÁ BÁSEŇ VEDEN SNAD PŘÁNÍM ZMĚŘIT TAK SÍLY SVÉ S NOCÍ

Říkal jsem tedy že všechna poezie je bytí unášející vše co víme za hranice všeho co máme rozuměj za hranice daného přímé zkušenosti nabyté moudrosti utříděných znalostí a básník ten kdo vypomáhaje si hypotézou obrazem vytváří a vycházeje ze skutečnosti je schopen zahlédnout určitou dosud nepostřehnutelnou souvislost dobíraje se k ní současně cestou hudební invence i vědecké imaginace jako kdyby nádavkem dostal do vínku ještě jakýsi neznámý smysl a právě to jsem měl před chvílí na mysli hovoře o radaru poezii

Oprávněnost tohoto slovního spojení bych dokázal obhájit sterým způsobem a všechny by byly průkazné v okamžiku kdy formuluji některý z nich ale i vše co se ve zkratce snaží postihnout dráhu kterou urazila myšlenka

jakmile zapomenu na její postupné průměty na prostřednikující představy jež proběhnou hlavou než pero dosedne na papír zatímco se domněle upínám jen a jen k průzkumu zvukových stránek jazyka a přizpůsobuji mechanismus myšlení zvoleným rýmům z rozličných důvodů některé odmítaje když