

EDGAR ALLAN POE  
FILOZOFIE  
BÁSNICKÉ SKLADBY

PŘELOŽIL ALOYS SKOUMAL

V dopise, který mám právě před sebou, praví mi Charles Dickens, narážaje na mé někdejší zkoumání stavby Barnaby Rudge: „Všiml jste si ostatně, že Godwin napsal Caleba Williamse pozpátku? Nejprve svého hrdinu zamotal do pletiva nensází 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 zápleтка, hodná toho jména, musí vypracovati až k rozuzlení, ještě než se vůbec začne psát. Jenom tehdy, když máme ustavičně na zřeteli rozuzlení, může nabýti zápleťka 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 nejvyšší pouhý podklad svého vyprávění — a mezery ve skutečnostech nebo v jednání, které se snad stránka za stránkou objeví, umínil 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 spí-

še 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 dozralé nápady, nepotřebné, a proto malomyslně zahozené — na místa pečlivě vybíraná a potlačovaná — na pracné pilování a vsuvky — slovem na hnačí 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.

Přítom 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 zase zapomínají.

Co se mne týče, nelibují si v onom zdráhání, ba dovedu se kdykoliv bez neshyby 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 prokázat, že jeho skladba nevdechčí na žádném místě náhodě ani intuici — že celé dílo pokračovalo krok za krokem až k závěru s přesností a strohou důsledností početního úkolu.

Ponechajme 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 — je-li totiž třeba číst je nadvakrát, zasáhnou do toho světské starosti a je rázem veta po jakékoliv ucelenosti. Poněvadž se však básník ceteris partibus 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 jí možno s prospěchem překročit, v básni jí překročit nelze vlastně nikdy. S tímto obmezením budiž rozsah básně v matematickém poměru k její hodnotě — jinými slovy k vzruchu, k povznesení — anebo ještě jinak k stupni pravého básnického účinku, jaký dovede navodit; neboť je jasné, že krátkost musí být 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, přítom však též neklesal pod vytříbený vkus, došel jsem rázem k pravé délce své zamýšlené básně — totiž k délce asi sto 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 nemusíme 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 kráse, 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 nejprůměrnějšími — 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 vyžaduje totiž přesnosti a Vášně prostnosti (lidé opravdu vášniví mi porozumějí), což se naprosto přičí oné Kráse, která je podle mého soudu vzrušením neboli libým povznesením duše. Z toho, co jsem zde řekl, naprosto nevyplývá, že by se nemohla do básně uvádět, a to s prospěchem, vášně 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 zladil 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 dojíká 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 rozebíratí jej. Uvažoval jsem však, pokud 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 jediné z pocitu totožnosti — opakování. Rozhodl jsem se tedy zavést rozmanitost a zvýšit účinek tím, že se vcelku přidržím jednotvárnosti zvuku a myšlenku budu ustavičně střídát: 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 refrémem 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 refrémem. Bylo nesporné, že má-li takový záměr 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 nejvíce 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 "nevermore". Opravdu se mi první samo vynořilo.

Dále bylo třeba záminky pro ustavičné používání slova "nevermore". Když jsem zkoumal nesnáz, na kterou jsem narazil při vymyšlení 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 smířiti 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 nevzdat 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 zlopravostí opeřence, který je pronáší, a nakonec se v něm ozve pověřivost 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 sebetřýzněním — 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,“ díím, „mene tekel, ať jsi pták anebo z pekla,  
při nebi, jež nad námi je, při Bohu, jenž léká 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 důsaznost 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 nepomyslel. 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 oktometr, 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 aliterčních 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 milence zprvu domníval, že tepot ptačích křídel na okenici je „klepání“ na dveře, zrodil se z úmyslu napínat průtahy čtenářovu zvědavost a pak z touhy uplatnit vedlejší účinek, vyplývající z toho, že milence 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 zvukost 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 moment 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 shorn 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 beats 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 podsvětlního 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, vyzábělý 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, setkává-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 podivné 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 vložil, lidská touha po sebetřýznění a trochu pověřivosti ho pudí k tomu, že dává ptáku otázky, které jemu, milenci, předem známou odpovědí „nevermore“ způsobí nejpálčivější hoře. Tím, že se do krajnosti oddá tomuto sebetřýznění, 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.

Vycházejce 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 nejposlednější verši nejposlednější sloky mu zřetelně vytane, že má být 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 nadrech 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.