



VEDA  
Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied  
Bratislava 2011

## *Kornelovi Földvárimu*

*Práca je výstupom dvoch individuálnych grantov, riešených na pôde  
Ústavu slovenskej literatúry SAV:  
Detektívny žáner – model a história žánru, VEGA 2/4107/24.  
Kapitoly z poetiky detektívneho žánru, VEGA 2/7149/27.*

**Tomáš Horváth**

**TAJOMSTVO A VRAŽDA**  
**Model a dejiny detektívneho žánru**

VEDA  
Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied  
Bratislava 2011

Recenzenti: Mgr. Peter Darovec, PhD.  
Ing. Pavel Janáček, PhD.

Text © Mgr. Tomáš Horváth, PhD.  
© VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2011  
Na obálke je použitý motív „The Maltese Falcon“, autor ilustrácie Henry C. Murphy, Jr.  
Zadná strana: portrét Sherlocka Holmesa, autor ilustrácie Sidney Paget.  
Návrh obálky: Mgr. Marek Petržalka  
Grafická úprava a zalomenie: Forma, s. r. o., Bratislava  
Zodpovedná redaktorka: PhDr. Eva Gáliková

Všetky práva vyhradené. Ani jednu časť tejto publikácie nemožno reprodukovať, kopírovať, uchovávať či prenášať prostredníctvom elektronických, mechanických, rozmnožovacích či iných médií – bez predchádzajúceho písomného súhlasu autora.

Vydala a vytlačila Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied,  
Dúbravská cesta 9, 845 02 Bratislava,  
ako svoju 3 849. publikáciu.  
Rozsah: 56,15 AH.  
Vydanie prvé.

[www.veda.sav.sk](http://www.veda.sav.sk)

**ISBN 978-80-224-1165-3**

# OBSAH

Úvod .....	7
<b>I. časť – Model detektívneho žánru</b>	
1. Formula vraždy. Nevstúpiš dvakrát do tej istej záhady .....	13
2. Kompozícia detektívky. Návrtný pohyb vpred. ....	22
3. V srdci záhady. Tajomná vražda literárneho kritika .....	55
4. Stopovať stopy, dešifrovať znaky. ....	92
5. Transformácie v médiách. Z abecedy do obrázkov .....	114
<b>II. časť – Dejiny detektívneho žánru</b>	
1. Kriminálna genealógia detektívky .....	127
2. Edgar Allan Poe a detektívka. Nová konfigurácia starého a jej variácie .....	150
3. Zrod detektívky z duchov fantastiky .....	195
4. Viktoriáni a krv (Collins, Dickens); román a polícia (Gaboriau) .....	258
5. Niekoľko čudných udalostí vyrozprávaných na Baker Street .....	297
6. Vývinové dráhy detektívnej fikcie po Doylovi a okolo Doyle .....	361
7. Klasická detektívka: „Jej zlatý vek“ .....	430
8. Na hrane kódov: Agatha Christie a iné rozvetvenia .....	475
9. Prazvláštna križovatka. Križovkárka škola klasickej detektívky a kriminálny román typu „príbeh vraha“ .....	510
10. Detektívka a rébus .....	533
<i>Epi(stemo)lóg. Transformácie žánru a literárna história .....</i>	558
11. Drsná škola: Zrod literatúry z tela pulp magazínov a cesta späť .....	565
12. „Francúzska“ škola detektívneho trileru .....	601
13. Zostup do hlbín suterénu, výstup do výšin povaly .....	615
14. Ja, robot, a detektívka: Žánrové mezaliancie – detektívka a sci-fi .....	624
15. Kapitolka zo slovenského písania o detektívke a kapitolka z počiatkov slovenskej kriminálky na dôvažok .....	639
16. Logika a náhoda: Prepis kódu detektívneho žánru v literatúre .....	645
<b>Summary</b> .....	657
<b>Bibliografická poznámka</b> .....	663



# ÚVOD

Predkladaná práca o detektívnom žánri sa situuje v poli literárnej genológie (výskum literárnych žánrov): po teoretickom skonštruovaní modelu detektívneho žánru v I. časti načrtáva v II. časti jeho postupné konštituovanie, diferencné vymedzovanie oproti príbuzným žánrom, jeho vývinové variácie a transformácie, prieniky detektívneho žánru s inými žánrami, ako aj napokon jeho deštrukciu prostredníctvom transformácie na iné príbuzné žánre. Chce podať aspoň rapsodické dejiny detektívneho žánru, zameriavajúc sa na jeho význačné míľniky – transformačné prahy, ako aj na konkrétnych autorov s ich textami. V poslednej kapitole sa záujem monografie zaostruje na spôsoby, ako schému detektívneho žánru využívajú a radikálne prepisujú niektoré vybrané texty nežánrovej (tzv. vysokej) literatúry. Jednotlivé kapitoly II. časti práce možno čítať aj osve – hoci sa včleňujú do celku rozprávania o dejinách žánru, pokúšajú sa o monografické spracovanie danej vývinovej fázy, autora či daného problému.

Detektívny žáner sa stal predmetom literárnovednej reflexie pomerne skoro od svojho vzniku, zhruba v prvom desaťročí 20. storočia: ako prvé sa objavili práce F. W. Chandlera *The Literature of Roguery* (1907), Alfreda Lichtensteina *Der Kriminalroman* (1908) (por. Markiewicz, 1995, s. 541) a autorky detektívok Carolyn Wellsovej *The Technique of Mystery Story* (1913), ktorá sa okrem definovania detektívneho žánru zaoberá jeho literárnymi postupmi a dodnes zostáva veľmi dobrým modelom jeho mechaniky. Zhruba možno rozlíšiť niekoľko prístupov bádateľov k detektívke: popri viacerých dejinách detektívneho žánru, ktoré ho zároveň aj teoreticky vymedzujú (H. Haycraft, A. Murch, J. Symons, z českej strany J. Škvorecký a P. Grym a na Slovensku K. Földvári), sú tu práce textovo-imanentné (napr. už spomenutá C. Wellsová, T. Todorov, S. Lasić, J. Siewierski, R. Champigny a i.), ktoré – popri spomínaných dejinách žánru – budú našimi najčastejšími sprievodcami. Okrem týchto metodologických orientácií treba ešte spomenúť orientácie kritiky ideológie, vychádzajúcej predovšetkým z marxistických pozícií, orientáciu psychoanalytickú a sociologickú, ktorá situuje detektívnu literatúru v širšom teritóriu populárnej literatúry (N. Honsza).

Pre súčasnú kritiku ideológie (D. Porter, S. Knight, J. Cawelti) je populárna literatúra dôležitá z toho dôvodu, že je „významovým systémom, v ktorom sú vtelené implicitné svetonázory“ (Porter, 1981, s. 1). Zločin je narušením mocensky nastolených a udržiavaných spoločenských kódov a detektívna literatúra – ako následok tejto transgresie práva – „pri reprezentovaní zločinu a jeho trestu (...) invariantne projektuje obraz da-

ného sociálneho poriadku a implikované hodnoty, ktoré ho pomáhajú udržať“ (Porter, 1981, s. 121). Samozrejme, populárna literatúra sama neutvára implicitnú ideológiu, ale využíva už existujúcu ideológiu, a to takú, ktorá dokáže „podprahovo“ oslovit' široké publikum (por. Cawelti, 1976, s. 31 – 32).

Toto ideologické čítanie síce rešpektujem a pri svojich vlastných analýzach aj evidujem, z textovo imanentného stanoviska tejto monografie sa však vynára otázka, prečo je to práve detektívna literatúra, kód určitého žánru, ktorý tieto ideologické obsahy, takpovediac, podprahovo vysiela – a prečo to robí práve takými to konkrétnymi literárnymi prostriedkami (ako sú štandardné schematické žánrové vlastnosti, ako špecifická kompozícia detektívky, princíp tajomstva, forma pátrania a pod.). Nezastieram, že skúmam predovšetkým tie textové stratégie detektívneho žánru, pre ktoré čítame detektívky, takpovediac, v prvom rade, primárne a prvoplánovo – bez ohľadu na ich „zákernú“ textovú prácu, pri ktorej nás, nevedomých úbožiacov, nainfikujú konzervatívnu, antirevolučnou ideológiou: pre rozkoš z čítania, jeho erotiku, spočívajúcu v nastolení (zdanlivo neriešiteľnej) záhady; v slasti, ktorú vyvoláva ustavičné odkladanie riešenia a komplikácia východiskovej zápletky, ako aj v konečnej detenzii, vyvolanej rozuzlením. Pre rozkoš z dômyselnej a rafinovanej racionálnej procedúry, ktorá víťazí nad iracionálnym – to práve rozum sám víťazí nad tým, nad čím v prvej chvíli „zostáva rozum stáť“... Napokon, práve na túto stratégiu detektívky sa zameriava aj Dennis Porter v citovanej monografii – venuje jej celú kapitolu *Erotika naratívu* (por. Porter, 1981, s. 100 – 109), kde ju okrem iného dáva do súvislosti so známou freudovskou analýzou hry dieťaťa *Fort-Da*, ktorá symbolicky nastoľuje neprítomnosť matky, aby dieťa mohlo následne pocítiť slasť z jej znovuobjavenia sa.

Isté predpoklady „záľuby v čítaní detektívok“ v psychickej štruktúre človeka teda odhaľuje aj psychoanalýza. Podľa psychoanalytickej interpretácie Geraldine Pederson-Kragovej v štúdiu *Detektívne príbehy a prascéna* (1949) detektívne príbehy rozprávajú v zašifrovanej, cenzurovanej podobe (tejto cenzúry neprijateľných nevedomých obsahov sa dopúšťa Nad-ja) o tajomnej prascéne, kde „vražda reprezentuje pohlavný styk medzi rodičmi“ (Symons, 1972, s. 14), pričom čitateľ „uspokojuje svoju infantilnú zvedavosť tým, že sa stáva detektívom“ (ibidem). Na tomto mieste sa odhaľuje predpoklad fascinácie tajomstvom v psychickej štruktúre človeka.

Z hľadiska tvaru textu aj Roy Fuller upozornil, že prvky mýtu o Oidipovi „vykazujú značné známky podobnosti s detektívnymi príbehmi“ (Symons, 1972, s. 15). Rovnako aj Freudove psychoanalytické chorobopisy a jeho výklady snov majú podobnú štruktúru odhaľovania latentného obsahu pod maskujúcim povrchom zjavného tvaru sna či symptómov – Freud je pozorný k maličkostiam tak ako Sherlock Holmes [sám Freud sa na jednom mieste v korešpondencii s Jungom nazval so štipkou irónie Sherlockom Holmesom (por. Naszkowska, 2009, s. 49)], interpretuje ich ako *indície* latentného obsahu a dokáže ich všetky usporiadať na to správne miesto: „Podobne ako detektívny príbeh psychoanalytický chorobopis je príbehom s tajomstvom (mystery story), ktoré ovláda kombinácia hermeneutického a proairetického kódu,“ [(Porter, 1981, s. 243)



ide tu o Barthesove termíny: hermeneutický kód je kódom dešifrovania tajomstva a zároveň odkladania jeho rozlúštenia, proairetický kód je kódom konania postáv]. Freudov výklad zmyslu sna, zašifrovane skrytého v zjavnom obsahu sna (ktorý sám je záhadný), je potom analogický k riešeniu v detektívke.

Z textovo-imanentného hľadiska, z ktorého táto monografia vedie svoj výskum, pohybujeme sa väčšmi po povrchu než hĺbkové analýzy nevedomých obsahov: z tohto hľadiska by bolo skôr zaujímavé zodpovedať – analogicky ako pri metodológii kritiky ideológie – otázku, skepticky namierenú proti psychoanalytickému prístupu: prečo to musí byť *práve* detektívny žáner, ktorý má tieto nevedomé obsahy maskovať. Zodpovedať otázku, prečo tajomstvo rodičovskej spálne najlepšie skrýva práve *vražda*.

To, čo ma však na detektívke fascinuje najväčšmi, je v tejto práci aj centrom môjho záujmu: jej *textový mechanizmus*, jej „počítanie s čitateľom“, ktorého zavádza do pasce, a stratégie, akými tieto ciele dosahuje. Aký *grif* využíva text detektívky vo svojej významovej produkcii, keď dokáže modelovému čitateľovi zastrieť riešenie záhady a prekvapíť ho ním, hoci čitateľ má všetky fakty potrebné na vyriešenie záhady k dispozícii?

Preto, žiaľ, musím vysloviť varovanie všetkým milovníkom detektívok: keďže detektívku pokladám primárne za umenie rafinovanej konštrukcie a následného rozuzlenia zápletky, vo svojich vlastných analýzach textov detektívneho žánru som sa nemohol vyhnúť tomu, že som riešenia mnohých detektívok prezradil. Bez toho by som zostal len niekde na polceste – jednoducho, nemohol by som analyzovať konštrukčný grif týchto textov. Čitateľ, ktorému by som týmto prekazil pôžitok z čítania čo i len jednej detektívky, nech radšej po tejto monografii nesiahá: musím povedať, že ho plne chápem.

Z práve povedaného je zrejme: pisateľ tejto práce nijako nezastiera, že je sám vášnivým čitateľom a fanúšikom detektívok a že skúmaný žáner nie je preňho len demonštratívnym literárnym materiálom, na ktorom sa dajú vhodne odhaľovať štruktúry (pre ich schematickosť) a vhodne modelovať žáner, „príkladný“ pre genologickú konštrukciu. Detektívka je v pravom zmysle slova *vlastným predmetom* tejto monografie – štruktúrálnej a literárno-komunikačnej model detektívneho žánru a jeho vývinové transformácie sú hlavným cieľom, ku ktorému táto práca mieri.

Predkladaná monografia je pre mňa z osobného hľadiska aj istým splatením dlhu, návratom k jednej dávnej čitateľskej vášni, ktorú sa usilujem uchopiť teoreticky (veď, parafrázujúc klasika, zábava je nesmierne seriózna záležitosť). Popri nespochybniteľnej existenciálno-otriasajúcej, ako aj estetickej funkcii literatúry totiž autor práce nepúšťa zo zreteľa ani jej funkciu tešiteľskú (pred smrťou sa ešte trošku zabaviť), ktorá je tiež (i keď možno o niečo menej) dôležitá. Zábava, útek pred úzkosťou z nášho bytia rútiaceho sa k smrti a prinášajúceho aj utrpenie, do vysnívaných textových rajov, je síce zrejme modom neautentickej existencie (a azda jedným z najmenej spoločensky škodlivých), práve ako taký si však zaslúži analýzu.

Práca síce nevznikala v inštitucionálnom vákuu, ale na pôde Ústavu slovenskej literatúry SAV v podobe dvoch po sebe nasledujúcich grantových projektov, pre mňa však počas radostného, priam hedonistického výskumu – čiže počas čítania a písania – bolo nesmierne dôležité, že pri mne po celý ten čas len trošku obďaleč vždy stála spriaznená duša. Som veľmi šťastný, že na tomto mieste môžem vysloviť vďaka Kornelovi Földvárimu, ktorý s ľudským záujmom túto prácu (aj jej autora) sledoval. Ak by to presvetlilo aspoň zopár riadkov textu, čo budú nasledovať, budem rád.



Písať dnes akékoľvek „literárne dejiny“, aj dejiny žánru, je značne riskantný podnik. Metodologické reflexie a regulatívy k takémuto podujatiu neponúkam vopred, ale priebežne, rozptýlené v celej monografii: vždy v tej fáze, keď sa pred bádateľom objavuje problém, ktorý treba riešiť – v najskoncentrovanejšej podobe ich však čitateľ nájde v časti *Epi(stemo)lóg*, tvoriacej codu kapitoly *Detektívka a rébus*.

Podobne sa v práci nevyhnem ani všeobecnejším úvahám o povahe žánru, o jeho štrukturálnych transformáciách a určitých vývinových tendenciách (zdráham sa napísať zákonitostiach), ktoré sú tiež nastoľované priebežne. Vypracovaný model a dejiny jedného žánru zároveň tvoria – a to je istý „vedľajší produkt“ tejto práce – určitý exemplárny príklad pre všeobecnú literárnovednú problematiku žánru ako takého (v práci vychádzam z literárno-teoretických reflexií žánru) a jeho vývinových transformácií. V týchto dvoch priesečníkoch (ako aj v latentne prítomnej metodológii analýzy textov) sa táto monografia o značne špecifickej téme otvára aj voči širším horizontom literárnovedného uvažovania.

*Bratislava, 2004 – 2009*

## Literatúra

CAWELTI, John G.: *Adventure, Mystery, and Romance*. Chicago and London : The University of Chicago Press 1976.

MARKIEWICZ, Henryk: *Teorie powieści za granicą*. Warszawa 1995.

NASZKOWSKA, Klara: Sabina Spielrein – między Jungiem a Freudem? In: MAGNONE, Lena – MACH, Anna (red.): *Wokół Freuda i Lacana*. Warszawa : Difin SA 2009, s. 43 – 55.

PORTER, David: *The Pursuit of Crime*. New Haven and London : Yale Univesity Press 1981.

SYMONS, Julian: *Bloody Murder*. London : Faber and Faber 1972.

**I. část**

**MODEL DETEKTÍVNEHO ŽÁNRU**



# 1. Formula vraždy

## Nevstúpiš dvakrát do tej istej záhady

Táto časť práce si kladie za cieľ vypracovanie synchronného štrukturálneho modelu žánru tzv. klasickej detektívky. Ponúkne aj veľmi krátky náznak niektorých diachrónnych expanzií tohto štrukturálneho modelu – avšak len v takej miere, nakoľko to bude pre daný synchronný model nevyhnutné (aby sme doplnili štrukturálny model o niektoré podstatné variačné transformácie). O historických transformáciách žánru, resp. o jeho vývine, bude pojednávať druhá časť monografie.

Budem pokladať (nominalisticky určený) žáner za (abstraktnú) štruktúru na úrovni invariantu, ktorá je „*konfiguráciou literárnych vlastností*“ (Todorov, 1995, s. 141), a túto štruktúru ovláda isté pravidlo (por. Todorov, 1971, s. 510), resp. – z generatívneho hľadiska – umožňuje ju generovať systém prepojených a hierarchicky usporiadaných pravidiel, žánrových „inštrukcií“: „(...) v prípade žánru si kód vytyčuje ako hranice predpis na určité množstvo štruktúr, ktoré treba realizovať – štruktúr rovnako sémantických, ako aj formálnych, ktoré takýmto spôsobom tvoria niečo ako architekt. Žánrové archetypy, bez ohľadu na ich abstraktnosť, sú napriek tomu textuálnymi štruktúrami, neustále prítomnými vo vedomí toho, kto píše,“ (Jenny, 1988. s. 273) – žánre sú teda „*svojskou literárnou gramatikou*“ (Głowiński, 1972, s. 436). Vo svojich textových realizáciách (ako oné už realizované štruktúry) sú „*žánre chápané ako normatívne (zinsitucionalizované) invarianty rozmanitých verzii aktualizácie daného súboru textových pravidiel*“ (Nycz, 1995, s. 70). To znamená, že v „*langueovom*“ pozadí žánrových realizácií (archívu konkrétnych textov, spadajúcich do „rodiny“ jedného žánru) funguje niečo ako *žánrový architekt*, „*ktorý treba chápať ako svojho druhu prototyp, reprezentujúci ideálny exemplár (ktorý nevyhnutne nemusí reálne existovať), ktorý najlepšie spĺňa žánrové normy či už ako reprezentácia skutočného vzorového exempláru, alebo ako systém vlastností s najsilnejšou dištinktívnou mocou (vo vzťahu k exemplárom iných žánrov)*“ (Nycz, 1995, s. 70). Ak postupujeme opačne, „*zdola*“, od konkrétneho empirického materiálu – množiny literárnych textov, literárny žáner, resp. v tejto formulácii rod, „*je súhrnný názov určitého množstva znakov, vystupujúcich v rade literárnych diel ako zložky druhej štruktúry*“ (Hvišč, 1971, s. 10).

Žánrová stratifikácia literárneho diskurzu je výslednicou tej tendencie jeho transformácií, že „*standardizácia – hoci nie je vysoko cenená modernými umeleckými ideoló-*

*giami – je esenciou celej literatúry“* (Cawelti, 1976, s. 8). Zo semiotického hľadiska funguje na tejto úrovni homológia kódov prirodzeného jazyka s literárnymi žánrovými kódmi: aby mohol recipient porozumieť istej výpovedi (či už jazykovej, alebo literárnemu textu), musí disponovať kódom (mať kompetenciu), v ktorom je daná výpoveď/text zakódovaná (musí ovládať jazyk – či už prirodzený, alebo „jazyk“, langue inkriminovaného žánru, v ktorom je ten-ktorý text zakódovaný). Z recepcného hľadiska, ako to formuluje Michał Głowiński, je druh/žáner „*prvkom svojskej dohody medzi spisovateľom a čitateľom. Vopred upovedomuje čitateľa, čo môže od daného prehovoru očakávať, je, takpovediac, projekciou čitateľovho postoja do diela. V spoločenskom obehu literatúry môže teda druh plniť podobnú úlohu ako označenie tovaru v obchode*“ (Głowiński, 1972, s. 441).

V rámci pravidiel literárneho diskurzu (žánrových, ale aj pravidiel napr. poetík, literárnych smerov) možno odlišiť tzv. *formulovú literatúru* pomocou takého kritéria, že jej texty vo vysokej miere majú navzájom invariantnú zložku – štruktúru daného žánru, v ktorom sa situujú (detektívka, triler, western, melodráma, horor, sword and sorcery, space opera atď.), ponúkajúc svojmu modelovému čitateľovi štruktúru, akú očakáva a ktorá ho *utvrdí* v jeho „kompetencii“, čo sa týka tohto literárneho kódu (ponúkne mu – na istej abstraktnejšej, invariantnejšej úrovni – štruktúru, ktorej pravidlá už ovláda: je napísaná jemu známym umeleckým „jazykom“). Čiže formulová literatúra sa vyznačuje vysokým stupňom literárnej „gramatickosti“, kódovanosti svojej štruktúry, nenabúrava „gramatickú“ poetickú *kompetenciu* recipienta, potvrdzuje a nespochybňuje jeho kód recepcie (preto sa zvykne hovoriť aj o žánrovej literatúre či žánrovom filme). Literárne kódy sú však, samozrejme, *pružnejšie* než kódy prirodzeného jazyka: tzv. umelecké texty sú len čiastočne literárne „gramatické“ [táto „základná“ invariantnosť umožňuje ich zrozumiteľnosť, ich recepcné prijatie: všeobecne ich situovanie v poli recepcnej viditeľnosti (por. Derrida, 2000, s. 64)], čo otvára priestor, aby sa mohli aj radikálne polemicky či negujúco vymedzovať oproti pre nich relevantným (pretože zavrhaným) literárnym gramatikám: proti tzv. tradícii (čiže tomu, čo svojím vlastným literárnym gestom konštituuju ako pre nich relevantnú tradíciu).

Formulu John G. Cawelti definuje ako „*syntézu kultúrnych symbolov, tém a mýtov s univerzálnejšími príbehovými archetypmi*“ (Cawelti, 1976, s. 33) – prostredníctvom charakterizovania formuly môžeme uchopiť veľké množstvo individuálnych diel (ibidem, s. 7). Pod termínom „príbehové archetypy“ tu treba rozumieť invariantné príbehové matrice. Relevantná je pre nás aj definícia Vivian Sobchackovej: „*Termin ‚formule‘ denotuje fixní konvencionalizovaný soubor pravidel či metod k získání předpověditelného konečného výsledku,*“ (Sobchacková, 1991, s. 144). *Klasická detektívka* so svojimi explicitne formulovanými pravidlami (ako ich postupne formulovali F. W. Crofts, páter Knox, S. S. Van Dine, G. K. Chesterton) je azda najuzavretejším, najpetrifikovaným žánrom populárnej literatúry, ktorého striktné kódované štruktúru prirovnáva Dennis Porter k vete [(por. Porter, 1981, s. 219), ako uvidíme ďalej, syntagmatická kompozičná štruktúra detektívky so svojou kombináciou odlišných naratívnych seg-

mentov je homologická syntaktickej štruktúre vetných členov vo vete – záväzné poradie týchto naratívnych segmentov je homologické pravidlám slovosledu]. Akýkoľvek prehrešok proti jeho prísnyim pravidlám neznamená inováciu, ale podvod na modelovom čitateľovi a neslávne vystúpenie zo žánru („žial, nie je to detektívka, len sa tak tvári“). „*Formulu klasického detektívneho príbehu možno opísať ako konvenčný spôsob definovania a rozvíjania určitého druhu situácie alebo situácií, schému deja alebo vývinu tejto situácie, ako určitú skupinu postáv a vzťahov medzi nimi a ako prostredie alebo typ prostredia, zodpovedajúci postavám a dejú,*“ (Cawelti, 1976, s. 80).

Je však zároveň zaujímavé, že popri svojej petrifikácii (striktným pravidlám) detektívka umožňuje nesmierne veľa expanzií do iných žánrov (je z nej genealogicky odvodený napr. moderný triler, o čom ešte bude reč) a nesmierne množstvo transformácií svojej štruktúry v tzv. serióznej literatúre – veľký počet „vážnych“ autorov v mnohých textoch *vychádza* zo žánrového pôdorysu detektívky, ktorý je v aktuálnom akte písania „vyvlastnený“, deteritorializovaný (Robbe-Grillet, Nabokov, Gombrowicz, Dürenmatt, Lem, Eco, Fuentes, Echenoz, Auster a i.), aby mohol niešť tie „najhlbšie“ posolstvá a umožnil tie formálne čo najdivokejšie prepisy schémy. Ak je žáner klasickej detektívky ľahko „vyčerpatelný“ svojimi variáciami (a dnes fakticky vyčerpaný), je tento žáner, naopak, *zasa produktívny* ako štrukturálna schéma vhodná na najrôznejšie, už nežánrové (neprediktabilné, informatívne) transformácie, na „rewriting“. Môže to byť podmienené – popri jeho čitateľskej atraktivnosti – aj tým, že ide o epistemologický žáner *par excellence*, v ktorom je stávkou, stavenou do hry, vždy *poznanie* – a v zásade poznateľnosť sveta ako takého. V tomto zmysle by detektívny žáner bol – podľa smerovej typológie Briana McHala – typickým produktom modernistického režimu signifikácie: podľa McHala sa modernistická próza zaoberá otázkami epistemológie, na rozdiel od postmodernistickej, ktorá sa zaoberá ontologickými otázkami – predovšetkým utvárania svetov (McHale, 1993, s. XIII). Tieto „prepisy“ detektívneho žánru tiež kladú predovšetkým otázku poznateľnosti. V radikálnej gombrowiczovskej transformácii žánru v poviedke *Úkladný zločin (Zbrodnia z premedytacja, 1933)* sa však epistemologická zložka žánru transformuje na kozmogonickú: *rekonštrukcia* skutočnosti z detektívky je premenená na *utváranie* tejto skutočnosti (podrobnejšia analýza tejto poviedky je v poslednej kapitole práce).

Z toho, že formulová literatúra predpokladá ako svojho modelového čitateľa recipienta, ktorý už vopred ovláda celý jej kód (diferencie sa situujú *len* na úrovni variačnosti tohto základného kódu), vyplýva, že takto naprogramovaný čitateľ (a môže sa ním stať alebo odmietnuť byť ním každý z nás) vyžaduje pre svoje uspokojenie splnenie svojich konvenčných (kódových) očakávaní – a tento typ príbehov mu ponúka práve to. John Cawelti (1976, s. 1) rovnako aj Umberto Eco hovoria o intelektuálnom „detskom veku“ takto programovaného čitateľa: „(...) *mechanismus, na němž spočívá potěšení z iterace, je typický pro dětský věk: děti také obykle nechtějí novou pohádku, ale nejradši poslouchají tu, kterou znají, protože ji už mockrát slyšely,*“ (Eco, 1995, s. 288), „(...) *v základu našeho počínání je hluboce zakořeněná touha se-*

*jít se znovu se schématem,*“ (ibidem, s. 289). Neľútostný kritik detektívneho žánru ako takého – Edmund Wilson – vo svojom slávnom výpade proti detektívkam s provokatívnym názvom *Koho zaujíma, kto zabil Rogera Ackroyda?* (1945) označil čítanie detektívok za zlozvyk, niečo medzi fajčením a lúštením krížoviek (Wilson, 1973, s. 189), detektívky za návykovú drogu (ibidem, s. 192) a ich čitateľa za závislého (ibidem, s. 190). [To mu, našťastie, nebránilo napísať veľmi peknú a cennú analytickú esej o holmesovskej ságe Conana Doylea „*Pán Holmes, to boli stopy obrovského psa!*“ (ibidem, s. 192 – 200) – pretože akurát Conana Doylea zobral spomedzi detektívnych autorov na milosť. Dôvod tejto nečakanej, priam luteránsky ničím nezaslúženej milosti u prísneho literárneho kritika by som hľadal v náhodnej skutočnosti, že Doyle patrila pre Wilsona už do u-chronie „zlatého veku“ nikdy nenávratnej minulosti, kým kritizovaní detektívkari boli Wilsonovou súčasnosťou, ktorú – ako správny literárny kritik – zo zásady nemohol vystáť.]

V prípade modelového čitateľa detektívok však vstupuje do hry istý podstatný rozdiel oproti opakovanému počúvaniu/čítaniu tej istej rozprávky: áno, mnohí z nás máme v istých životných obdobiach niektoré knihy, ktoré čítame stále dokola (azda substitúty tých „už poznaných rozprávok“, azda pokus o regres do predchádzajúceho vývinového štádia, azda pokus zastaviť nezvratné plynutie času v bezčasovom okamihu či vrátiť sa proti prúdu času späť), tak ako majordómus Betteredge v Collinsovom *Mesačnom kameni* nachádzal odpoveď na každú životnú otázku v čítaní *Robinsona Crusoa*. No čitateľ detektívky nečíta stále dokola *tú istú* konkrétnu detektívku. Skôr naopak – je naprogramovaný práve tak, že po tej istej detektívke už *nikdy* nesiahne, pretože pozná riešenie a totožnosť vraha. Sám som skúsil to autentické rozčarovanie – ak čítam detektívku, o ktorej desať strán pred rozuzlením zistím, že som ju už kedysi dávno čítal (práve takým spôsobom, že sa mi rozuzlenie odrazu zjaví skôr, než si ho prečítam – „rozpamätám sa“). Až ecovský „kritický čitateľ“, prípadne úbohý literárny vedec, píšuci monografiu o detektívkach, čítajú detektívku po druhý raz, aby mohli odhaliť naratívne pasce, do ktorých pri prvom čítaní spadli. Modelový čitateľ detektívky iteratívne nečíta ten istý text, ale *tú istú štruktúrnú schému*: vo svojom iteratívnom čítaní sa pohybuje na vyššej úrovni abstrakcie, na úrovni invariantu – a nie na konkrétnej úrovni konkrétneho textu. (Na jazykovej úrovni textu platí to isté: čitateľ číta *iné* vety, ale *ten istý* štýl – napríklad, jadrného cynického rozprávača Archieho Goodwina.) Očakáva dobrú, napínavú, záhadnú detektívku so šokujúcim, a pritom tak logickým odhalením – presne *takú*, akú čítal predtým: ale *nie tú*, ktorú čítal predtým. Slastný okamih *návratu toho istého* (seriálového detektíva a plánu prostredia: Baker Street; pieskovcový dom na 35. západnej ulici) môže prežívať *len* v jeho *diferencii*: v novej záhade, v novom príbehu, preto je správne definovať detektívku ako *variačný žáner* (Suerbaum, 1971, s. 440). Preto možno asi sotva súhlasiť s Ecovým raným (práca *Skeptikovia a utešitelia* je z r. 1964) nadhodnotením iteračnej schémy [„*repertoárom rôznych topoi*“ (Eco, 1995, s. 271) a štandardných situačných scenárov] pri sériovej detektívke s našim obľúbeným detektívom nad variačnosťou *prípadu* čiže konkrétnej záhady s konkrétnym riešením: „*Opěrnými body vyprávění nejsou totiž vůbec místa,*



*kde se děje něco neočekávaného, ta bychom mohli označit jen za záminky. Opěrnými body jsou, naopak, místa, kde Wolff[e] opakuje své obvyklé počiny (...) čtenář najde v knize přesně to, co už ví a co chce ještě jednou vědět. (...) Čtenářské zaujetí tu naopak záleží na odmítnutí vývoje událostí, na úniku z napětí minulost–přítomnost–budoucnost do okamžiku, který milujeme, protože se vrací a opakuje,*“ (ibidem, s. 271 – 272). Takáto koncepcia iteračnej schémy nevysvetľuje, prečo fanúšik detektíva monštruóznej postavy Nera Wolfa a jeho ironického asistenta, ostrého chlapíka Archieho Goodwina, po prečítaní *Ligy vydesených* nečíta znovu – aby opakoval slasťný okamih – opäť *Ligu vydesených*, ale siaha po *Zlatých pavúkoch*, prípadne – prečo Rex Stout svoje rozpravy o Wolfovej domácnosti prerýval aj detektívnymi záhadami, prečo teda nepísal len o chode domácnosti Wolfovho pieskovcového domu na Západnej 35. ulici, trebárs o Wolfových gurmánskych polemikách so svojim švajčiarskym kuchárom Fritzom Brennerom. Je to preto, lebo tento slasťný okamih môže čitateľ *opakovať* len v jeho *diferencii*, v inom prípade toho istého detektíva: iteračná naratívna schéma detektívky so „seriálnym“ detektívom je *návratom toho istého v jeho variácii*. „*Hoci je čítanie detektívnych románov vždy opätovným čítaním (rereading), je však takým opätovným čítaním, v ktorom je obmedzený počet štrukturálnych konštant kombinovaný s neurčitým množstvom dekoratívnych variácií, aby vytvorili nové, ktoré je zároveň dôverne známe (familiar new),*“ (Porter, 1981, s. 99). Práve v tejto *dialektike* totožného (detektívove topoi – byt, zvyky, stereotypné situačné scenáre; opäť „tá dobre známa tvár“) a variačného (nový prípad, záhada: obrovský pes priamo z pekiel, tvár muža oblepená lepiacou páskou, odseknuté ucho v kartónovej škatuli, čudesná liga červeno-vlasých) treba vidieť špecifikum iteračného žánru.

Týmto dvom zložkám iteračnej schémy – totožnosti a variačnosti – možno skôr priradiť sémantickú interpretáciu, akú priradil J. Ščeglov a neskôr J. Cawelti interiéru detektívovho bytu a exteriéru: bezpečie verzus nebezpečenstvo. Mnohí klasickí veľkí detektívi, sami žijúci vo svojich iteračných stereotypoch (v časopriestore iteračných fikčných svetov), sú – podobne ako ich naprogramovaní čitatelia – typickí neurotici: v tomto zmysle je príkladný práve Nero Wolfe, ktorý odmieta opúšťať svoj dom pre pracovné záležitosti a porušiť svoj denný stereotyp, naplánovaný rozvrhom hodín na jednotlivé činnosti (jedenie, čítanie, pestovanie orchideí, detektívna činnosť – v poradí podľa dôležitosti). Do tohto bezpečného stereotypu vpadá kapitalistická nevyhnutnosť zarobiť si na tento stereotyp – len preto sa Wolfe nechotne púšťa do detektívnych prípadov, nechotne sa necháva najímať za horibilné sumy, stretáva sa s idiotmi (klientmi, podozrivými a inšpektorom Cramerom). Oveľa radšej než riešenie detektívnych prípadov robí Wolfe to, čo robíme my, keď jeho detektívne prípady čítame – číta knihy. V tomto zmysle je detektív Nero Wolfe trošku aj obrazom svojho čitateľa. Výnimkou je Sherlock Holmes: ten nerieši prípady pre návrat do pohodlia staromládeneckého bytu na Baker Street – Holmes je, naopak, maniodepresívny: ak nemá pre svoj mozog kriminálny rébus, hodný tohto mozgu, mozog pracuje naprázdno, Holmes upadá do letargie, ako správny *findesiélovský* dekadent si šľahne morfium, vybrnkáva si na husliach atonálnu hudbu *avant la lettre*. Ale – na druhej strane – rád sa občas potíka

po byte v župane a vychutnáva si tabak, ktorý vyťahuje z papuče, pri čítaní raňajšieho vydania novín *Daily Telegraph*...

Isteže, aj variácia je – trošku miernejšou – formou *opakovania*, veď práve to je charakteristické pre formulový žáner. Variácia však prináša čitateľovi poznané len na abstraktnejšej úrovni naratívneho stereotypu – na konkrétnej úrovni záhady mu prináša nečakanú informáciu: vrahom je Dr. S...!

Formula (ako vysoký stupeň opakovateľnosti) sa teda do literárneho diskurzu (ktorý je zasa vždy viac alebo menej sférou opakovateľnosti) dostáva vďaka špecifickému textovému predprogramovaniu špecifického typu čitateľa. Tento čitateľ má rád detektívky, ten zasa westerny atď. Geneticky však môže do literatúry vstúpiť aj opačným vchodom – z autorskej nevyhnutnosti pri istých typoch textov: tak napríklad v ústne rozpravanej čínskej literatúre u „umelcov trhovísk“, profesionálnych rozprávačov – z dôvodu kapacity ľudskej pamäti – bola nevyhnutná *špecializácia* týchto rozprávačov na istý *typ* príbehu (Průšek, 1947, s. 156) a zároveň „invariantizácia“ tohto príbehu, jeho „formulovosť“, ktorá (jej schematická kostra rozprávania) slúžila ako opora pamäti rozprávača (v štandardnejšom literárnovednom význame sú „formuly“ – na nižšej úrovni textovej štruktúry – ustálené obraty rozprávania, akési spínače či prepínače narácie, ktoré automaticky umožňujú jej ďalšie generovanie istým kodifikovaným smerom) – a zároveň konštituovala typ čitateľa, ktorý očakáva známu formu narácie: „*Následkem této specialisace je vytvoření silně vyhraněných typů, které mívají téměř neměnitelnou konstrukci jako naše detektivky nebo kovbojky. Byly to typy podrobně propracované a ty zůstaly modelem, pevnou formou, kánonom pro celé tvoření (...)*“, (ibidem, s. 157).

Formulové žáner – s ich zakladajúcou vlastnosťou *variačnosti v rámci opakovateľnosti* čiže procesu konvencionalizácie – majú však v rámci literárneho diskurzu aj špeciálnejší dôvod na existenciu, ktorý na tej najvšeobecnejšej úrovni generovania textu ukázal František Miko: „*Jednorazovou aplikáciou nejakého novoobjaveného postupu sa nevyčerpávajú všetky tvorivé možnosti tohto postupu. Iba mnohonásobným opakovaním sa objavia všetky jeho skryté potencie a až tak sa vlastne plne uplatní, vyžije a zároveň i úplne vymedzuje a pragmaticky ‚definuje‘ ako stereotyp*“, (Miko, 1973, s. 87). Ďalej v kapitolách o konštituovaní a historických transformáciách detektívneho žánru ukážem, že takzvaná prvá poeovská detektívna poviedka nielenže vopred nevyčerpala všetky možné variácie, ale ani sama ešte neskonštituovala všetky pravidlá nového žánru – a možné variácie žánrovej štruktúry sa naplňali postupne, počas jej transformácií v jednotlivých textoch.

Zo štrukturálnych vlastností formulového žánru – z ich záväznej *opakovateľnej* konfigurácie – vyplýva aj inštituciálny spôsob určovania plagiátu na pôde tohto žánru. Naša kultúra spoľahlivo určuje plagiát predovšetkým na úrovni mikroštruktúry, na povrchovej, dikčnej úrovni textu (odpísané od slova do slova: tie isté slová v tých istých vetách). Na vyšších úrovniach, predovšetkým na úrovni naratívnej štruktúry, je

toto určovanie v rámci formulového žánru značne problematické. Tento problém – ako mi je z dostupnej odbornej literatúry o detektívkach známe – zatiaľ otvoril len poľský literárny vedec Jerzy Siewierski: „*Pojem plagiatu má v detektívnej literatúre trochu odlišný rozsah než v iných odvetviach písomníctva. Obvykle a právne chránenou hodnotou sú len nápady detailných riešení určitého fabulačného stereotypu. Sama kostra konštrukcie detektívneho rébusu je spoločným majetkom (...) Avšak treba priznať, že často je deliaca čiara medzi nepochybným plagiatom a obvykle prípustným zopakovaním schémy značne neostrá,*“ (Siewierski, 1979, s. 32 – 33). Invariantná štruktúra detektívky je rovnakým žánrovým „spoločným vlastníctvom“ ako trebárs štruktúra sonetu alebo ódy (v určitej konkrétnej historickej realizácii). Určenie plagiatu je naozaj záležitosťou miery abstraktnosti úrovne naratívnej štruktúry, na ktorej sa určovateľ pohybuje. V prípade takto striktné kódovaného a variačného žánru by som sa prikláňal k určovaniu plagiatu naozaj na tej *najkonkrétnejšej* úrovni detailov riešenia – čo však Siewierski napriek svojej citovanej proklamácii nerobí, keď označuje nápad z *Vrážd podľa abecedy* Agathy Christie za plagiat Chestertonovho *Znamenía zlomenej šable*. Nápad skryť konkrétnu vraždu medzi viaceré mŕtvolý je však – ako ešte čitateľ tejto práce uvidí – doslova jedným z *loci communes* detektívnych riešení (uvediem ďalej v tejto časti konkrétny príklad aj z Elleryho *Queen*). A konkrétna, detailná realizácia je u Christie *iná* než u Chestertona (u Christie vrah produkuje falošnú, na prvý pohľad šialenú sériu vrážd podľa abecedy; u Chestertona vydáva generál St. Clare zdanlivo šialený rozkaz k beznádejnému útoku).

Podobne sa na istej úrovni invariantnosti prekrývajú konštrukcie záhady i riešenia poviedok **A. C. Doyle** *Dobrodružstvo v prázdnom dome* (kde, mimochodom, Sherlock Holmes po páde do Reichenbašského vodopádu vstane z mŕtvych) a *Hliníková dýka* (*The Aluminium Dagger*, 1912; český preklad In: *21 detektívů*, Odeon, Praha 1967) **Austina R. Freeman**a. V Doylevej poviedke je zdanlivý výstrel zblízka z revolvera vstrelený do miestnosti v skutočnosti cez okno zo špeciálne upravenej vzduchovky (s nábojmi do revolvera) – vo Freemanovej poviedke sa zasa záhada zamknutej miestnosti, v ktorej sa nájde obeť prebodnutá hliníkovou dýkou, vyrieši tak, že táto dýka bola vystrelená z pušky cez otvorené okno. Ide o plagiat? Riešenie je analogické, ale *nie rovnaké*: je – presne podľa pravidiel transformácií žánru – *variačné*. V oboch prípadoch je falošná stopa vyprodukovaná – na určitej úrovni invariantnosti – rovnakým spôsobom: falošná stopa poukazuje na vraždu *zblízka* – kým v skutočnosti ide o vraždu *z diaľky*. V oboch prípadoch je cez okno vstrelený smrtiaci náboj, ktorého charakter falošne poukazoval na to, že obeť zabili *zblízka vnútri* miestnosti. V oboch prípadoch sa na produkciu takéhoto zdania využil *nepatričný náboj v nepatričnej zbraňi*: guľka z revolvera vyšla v skutočnosti zo vzduchovky; dýka bola v skutočnosti strelnou ranou z pušky. No napriek tomuto invariantnému podložíu sa Freemanova poviedka od Doylevej aj diferencuje: *zintenzívňuje* rozdiel medzi zdanlivou a skutočne použitou zbraňou. *Hliníková dýka*, ktorá je normálne (v paradigme kultúrnej encyklopédie) studenou zbraňou a zároveň nie je strelnou zbraňou, je v tomto prípade v skutočnosti nábojom z horúcej strelnej zbrane. Freeman teda *zintenzívňuje rozpätie* medzi

zdaním a bytím oproti Doylovej poviedke (kde obe zbrane – falošná i skutočná – patria do rovnakého sémantického poľa strelnej zbrane): falošná a skutočná zbraň sú vo Freemanovom texte situované v odlišných sémantických poliach. Dýka v skutočnosti vôbec nie je nábojom do pušky – ale v tomto konkrétnom prípade, pri tomto *okazionálnom* použití sa ním stáva: seméma „dýka“ je v štruktúre textu na úrovni predstaveného sveta použitá *figuratívne*, je *prenesená* do pušky (čo je prenesenie jej významu) a funguje ako strelný náboj. Za plagiát by som teda v detektívke považoval naozaj len prípad, keby skutočne po druhý raz zabíjal orangutan, ktorý sa dostal do izby cez okno – ale keď zabíja doylovská zmija bahenná, pripomínajúca škvrnitú pásku, pokladal by som to za brilantnú a hlavne *skrytú* variáciu (o tejto poviedke bude ešte reč v ďalšom texte).

A že variácie môžu byť naozaj dobre skryté a utajené, nás môže presvedčiť poviedka klasika **Johna Dicksona Carra** *Neviditeľné ruky* (*Invisible Hands*, In: Carr, 1963), ktorú tiež možno analyticky prečítať ako ďalšiu variačnú transformáciu dvoch už interpretovaných poviedok Doylea a Freemana. Záhadou je obeť, zaškrtená šalom na piesočnatej súkromnej pláži, pričom okolo nej nie sú žiadne stopy šľapajú okrem stôp obeť. Až vo vzdialenosti niekoľkých metrov od tela obeť sa nachádza veranda plážového domčeka. Svedok vypovedá, že počul výstrel. Lenže načo výstrel, ak obeť bola zaškrtená? Záhada (ako u Carra takmer vždy) vyzerá ako zásah nadprirodzených síl, a keďže svet detektívky je už svetom odčarovávaným, javí sa ako nemožná: akoby škrtili „neviditeľné ruky“. Alebo možno vari spáchať samovraždu uškrtením sa šalom? Obeť však nemala ruky zaťaté do šálu. *Invariantnou štruktúrou*, ktorá *variačne* spája túto poviedku so spomenutými poviedkami Doylea a Freemana, je transformácia záhady na riešenie v podobe: vražda zblízka (*javenie sa* – záhada) sa transformuje na vraždu z diaľky (*bytie* – riešenie). Vo všetkých troch prípadoch sa transformuje zdanlivá zbraň zo segmentu záhady (zbraň zabíjajúca zblízka) na inú zbraň v segmente riešenia (na zbraň zabíjajúcu z diaľky). Aj v prípade Carrovej poviedky abdukcia detektíva je v tom, že nastolí ako hypotézu použitie takej *nečakanej* zbrane, ktorá by umožnila obeť týmto spôsobom zabiť bez toho, aby sa k nej vrah priblížil tak, že by zostali stopy v piesku. Jediné miesto, kde mohol stáť bez toho, aby urobil stopy, bola veranda plážového domu. Ako však mohol „na diaľku“ zaškrtiť svoju obeť šalom? Nastolenie abdukcie „posilňuje“ *vedľajší* motív svedectva, že bolo počuť výstrel: tento motív výstrelu je – ako to často býva v detektívnom žánri – zakódovaný v režime homonymie: ak výstrel nebol potrebný na spáchanie vraždy, bol potrebný na niečo iné – totiž, aby *maskoval* niečo *podobné*, niečo, čo znie takmer „homonymne“ – a to prasknutie biča. Obeť bola teda na diaľku zaškrtená bičom. To, že mala oblečený šál, umožnilo, aby bič nenechal na krku zreteľnú stopu a aby vražda pôsobila tak, že obeť bola zaškrtená šalom (konštitúcia zdania: falošnej zbrane). Detektívka na tomto mieste opäť využíva *triky jazyka*, ako o nich hovoril Robert Champigny: ak sa na začiatku textu konštatuje, že obeť bola zaškrtená šalom, táto výpoveď nie je pravdivá a situuje sa na úrovni zdania – riešenie takto vlastne vyvráti jednu textovú premisu.

Písať o *transformáciách detektívneho žánru*, ako možno vidieť z uvedeného príkladu, bude teda pre mňa znamenať skôr konštrukciu takýchto *paralelných „minizápleťiek“ transformačného variovania určitých motívov a dejových intertextových scenárov* (prípadne aj putujúcich tém, napr. dedičného zaťaženia), a to variovania spojeného istou invariantnou bázou, než písať o nejakej historickej následnosti diel a autorov. Istéže, na vyššej úrovni literárnovednej zápletky sa dajú modelovať aj transformácie poetík, ba až literárnych „škôl“ (sám to budem robiť na makrokompozičnej úrovni tejto práce) – od prehistórie žánru, následného konštituovania sa žánru, jeho ustáľovania sa, cez petrifikáciu v klasickej anglickej škole, obrat a zároveň pretrvávanie petrifikovanej schémy detektívky v drsnej škole, cez transformácie žánru vo „francúzskej škole“ (Boileau – Narcejac, Sébastien Japrisot, Noel Calef), ktoré tendujú k trileru s tajomstvom, až k transformácii žánru (jeho premene) na iný – na triler. Na nižšej úrovni, mikroúrovni transformácií textových štruktúr, však bude potrebné modelovať zápletky transformácií žánru na základe *štrukturálnych vlastností textov* (konštrukcie záhady, transformácie záhady na riešenie, typov identifikácie aktantu vraha a pod.).



## 2. Kompozícia detektívky Návratný pohyb vpred

Exaktný model kompozície kriminálneho románu vypracoval vo svojej práci *Poetika kriminálneho románu* chorvátsky literárny vedec Stanko Lasić. Metódu jeho vypracovania modelov kompozičných typov vymedzuje už podtitul jeho monografie *Pokus o štruktúrálnu analýzu*. Kriminálny román podľa neho „patrí do skupiny funkčných románov, v ktorých sú ťažiskom distributívne jednotky, t. j. funkcie“ (Lasić, 1976, s. 12), kombinované v striktno záväznom poradí, podobne ako v modeli čarodejnej rozprávky Vladimira Proppa v jeho práci *Morfológia rozprávky* (por. Propp, 1999, s. 28), a zoskupujúce sa do vyšších jednotiek – sekvencií a napokon naratívnych blokov. Na tejto konkrétnejšej úrovni je takáto formula charakterizovaná ako „súbor zovšeobecnení ohľadne spôsobu, akým sa majú skladať všetky prvky príbehu dohromady“ (Cawelti, 1976, s. 30) – čiže ako istý súbor syntaktických generatívnych pravidiel narácie. Funkcie usporadúvajú reťazec udalostí – v type funkčných rozprávání je teda dominantný motivický *plán deja*, ktorý si podriaďuje ostatné roviny štruktúry (por. Lasić, 1976, s. 60).

Fabulačno-kompozičnú rovinu pokladá Lasić za „rozhodujúcu rovinu tejto štruktúry-typu“ (Lasić, 1976, s. 149) – jakobsonovsky možno povedať, že táto rovina detektívnej žánrovej štruktúry je jej *dominantou* čiže „smerodajnou zložkou umeleckého diela“, ktorá „ovláda, určuje a transformuje ostatní složky. Právě dominanta zajišťuje jednotu a soudržnost struktury“ (Jakobson, 1995, s. 37). Ak v konkrétnom texte, ktorý aktivizuje (svojou štruktúrou) žánrové očakávania detektívky, prestane niest' funkciu dominanty plán deja a kompozičná štruktúra, dochádza k žánrovej transformácii – a môže sa to udiat' aj v podobe veľmi zaujímavého experimentu, ako napríklad v čitateľsky a literárnovedne znovuobjavenom antidetektívnom románe **Emilia Gaddu** *Ten zatracený prípad v Kosí ulici* (*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, 1946; Státní nakladatelství, Praha 1965), kde rozkošatená štylistická rovina, preberajúc funkciu dominanty, postupne pohlcuje a rozpúšťa detektívnu zápletku, pričom prípadu vraždy sa nakoniec nedostane ani jednoznačného riešenia. Takýto typ antidetektívky nabúra detektívny žáner takým spôsobom, že „záhadný čin zostáva záhadným“ (Lasić, 1976, s. 134).

Detektívny román (a zároveň aj jeho „nadtyp“ – kriminálny román ako taký: k týmto Lasićovým rozlíšeniam sa ešte vrátim) sa predovšetkým vyznačuje istým špecif-



kým typom kompozície, ktorý ho štruktúralne vydeľuje oproti iným typom narácií: *lineárno-zvratnou*, resp. *lineárno-návrtnou kompozíciou*. Východiskovým bodom narácie je narušenie naratívnej rovnováhy, ktorým je v tomto type motív *tajomstva* (záhadný zločin, zväčša vražda, s neznámym páchatelom, neznámym spôsobom realizácie činu a neznámym motívom činu) a v následnom naratívnom bloku *vyšetrovania* sú distributívne jednotky (motívy) organizované špecifickým spôsobom – Lasićova formulácia je naozaj elegantná: „*Všetky jednotky smerujú do budúcnosti – k odhaleniu tajomstva, k spravodlivosti a trestu. (...) Máme tu teda lineárny priebeh od spoločného začiatku k spoločnému koncu. Každá jednotka je nevyhnutná v tomto smerovaní dopredu. Ale zároveň zisťujeme aj paradox: všetky jednotky vedú do minulosti – k východiskovému bodu, s ktorým sú neodlíčiteľne späté. Ich zmysel sa spája s východiskovým tajomstvom a hoci sa od neho vzdalujú, približujú sa k jeho vysvetleniu. Utekajú od miesta svojho vzniku, a ich útek je návratom. Lineárny pohyb dopredu je vo svojej podstate pohybom návratným – naspäť. (...) Tento paradox je hlavnou príčinou rigorózneho kompozície kriminálneho románu: všetko je v ňom vždy situované tak, že ,odkazuje‘ aj dopredu, aj dozadu. Presnejšie: koniec je začiatkom, a začiatok koncom,*“ (Lasić, 1976, s. 56).

Počas pátrania vychádzajú na povrch *nové fakty* (čo je pohyb narácie *vpred*), týkajúce sa chýbajúcej udalosti, ktorá sa odohrala v minulosti (čo je *zasa pohyb vzad*). Jeden motív (v rámci segmentu *vyšetrovania*) je teda *simultánne* účastný v pohybe narácie *vpred* i *vzad*, smerujú z neho súčasne dva vektory – perspektívny i retrospektívny. „*Pátrání spočívá v tom, že se neustále vracíme k týmž událostem, ověřujeme a korigujeme nejmenší detaily, až se nakonec vyjeví pravda, správná verze téhož počátečního příběhu,*“ (Todorov, 2000, s. 172, zvýr. T. H.). Toto „*dvojsmerné*“ odkazovanie (*dopredu* aj *dozadu*) istého motívu v rámci kompozičnej štruktúry detektívky je veľmi dobre badateľné (a zároveň zmultiplikované), ak je tento motív zároveň *retrospektívou*: výpoveď svedka hovorí o tom, čo sa odohralo v minulosti, a zároveň vrhá isté nasvietenie na minulú udalosť vraždy (oba odkazujúce sujetové pohyby sú pohybom *dozadu*), táto výpoveď svedka je však pre detektíva *novým faktom*, vynárajúcim sa v procese *vyšetrovania* (pohyb *sujetu dopredu*). No aj v segmente retrospektívneho rozprávania svedka (s dvojitém odkazovaním *dozadu*) sa aktivizuje perspektívne odkazovanie, pohyb *dopredu*: otázka „*čo sa stane*“ ďalej v rozprávanom čase (a u detektíva: čo svedok povie ďalej vo svojej výpovedi). Tento príklad je pomerne zložitou hrou skrížených odkazujúcich sujetových vektorov – jeho konkrétnu podobu možno nájsť napríklad v **Masonovej** detektívke *Dom šípu* (*The House of the Arrow*, 1924; Mason, 1939, s. 115 – 116), z ktorej som ju abstrahoval.

Takýto typ kompozície, aký modeloval Lasić pre detektívku, opísal už teoretik románu realizmu Otto Ludwig v súvislosti so stratégiou, ako text programuje čitateľské napätie: „*Analytická narácia vyvoláva retrospektívne napätie* (t. j. čitateľ kladie otázku: čo sa stalo? – pozn. T. H.), *syntetická narácia zasa napätie perspektívne* (čitateľ si kladie otázku: čo sa stane? – pozn. T. H.). *Ludwig navrhuje zvláštne spojenie oboch*

*spôsobov narácie, konkrétne také, že rozvíjajúci sa tok udalostí prináša zároveň neustále rozuzľovanie záhady či odhaľovanie tajomstva, fabula sa teda rozvíja simultánne dopredu aj dozadu, až napokon rozuzlenie začiatočného zauzlenia prináša so sebou riešenie záhady zo začiatku,*“ (Markiewicz, 1995, s. 157 – 158, zvr. T. H.). Toto rozlíšenie možno použiť nielen na kompozíciu textu, ale týka sa aj samotného fikčného sveta, úrovne deja (konštituovaného predsa textovými operáciami čiže aj rovinou kompozície), ba dokonca v slovách Doylovho Sherlocka Holmesa sa toto rozlíšenie dosiahlo rovnakými termínmi ako u Otta Ludwiga (syntetický verzus analytický)! Už vo svojom debute pre verejnosť *Štúdia v červenom* Holmes takto opisuje svoj úsudkový mechanizmus: „*Pri riešení takéhoto problému veľmi záleží na tom, aby človek bol schopný uvažovať dozadu. To je veľmi potrebná vlastnosť (...), ale ľudia ju veľmi nepestujú. V každodenných veciach života je užitočnejšie uvažovať dopredu, a preto sa to druhé zanedbáva. Päťdesiat ľudí, ktorí uvažujú synteticky, pripadá na jedného, ktorý vie uvažovať analyticky,*“ (Doyle, 1957, s. 102). „*Veľmi mnohí ľudia, ak im človek opisuje sled udalostí, povedia, aký bude výsledok. Vedia si tie udalosti v duchu pospájať a dokázať z nich, čo sa stane. Ale je málo ľudí, ktorí by po známom výsledku boli schopní vytvoriť zo svojho vlastného vedomia, aké kroky viedli k výsledku. Na tú schopnosť myslím, keď hovorím o uvažovaní dozadu čiže o analytickom,*“ (ibidem, s. 103). Táto výpoveď opisuje uvažovací postup detektíva, ale (skryto) vlastne aj postup (smerom dozadu) detektívnej kompozície narácie tzv. analytického typu (pretože konanie detektíva ako literárnej postavy je predsa „riadené“ kompozíciou textu, v ktorom vystupuje). Vidíme, že detektívny žáner už doslova od svojich prvých reprezentantov bol schopný veľmi silného uvažovania o sebe samom.

Usporiadajúca aktivita sujetu teda „prehadzuje“, prevracia chronologicko-kauzálny sled funkcií (motivických segmentov) fabuly postupom *inverzie*: najskôr distribuuje dôsledky, koniec, výsledok vražedného aktu (tajomný zločin) a až napokon – v riešajúcej scéne – príčiny, „minulosť“ zločinu (kto je vrahom a akým spôsobom zločin spáchal, príp. čo k zločinu viedlo). V detektívke to býva často tak, že „*dôvod pro tuto vraždu se nalézá v minulosti*“ (Christie, 1994, s. 183). Lasić v tejto súvislosti hovorí o „metaforizácii“ fabuly do sujetu prostredníctvom syntaktických figúr inverzie a gradácie: „*Prehadzujúc začiatok na koniec utvára spisovateľ napätie, ktoré sa vyrieši prostredníctvom toho, ako bude tajomstvo dovedené do kulminačného bodu a náhleho riešenia,*“ (Lasić, 1976, s. 24). Preto má vzťah usporiadania motívov sujetu a fabuly detektívky krížiacu sa, „romboidovú“ podobu (por. Lasićov graf na s. 23). Práve motív *tajomstva*, záhady ako východisko naratívnej štruktúry generuje tento lineárno-návratný „dvojsmer“ a „pohyb“ odkazovania motívov v rámci tohto typu kompozičnej štruktúry – totiž „*(...) nad akciou dominuje východiskové tajomstvo, ktoré bude rozuzlené až na konci, robiac takýmto spôsobom z lineárneho pohybu uzavretý kruh*“ (Lasić, 1976, s. 61). Všetky elementy štruktúry sú podriadené zásade tajomstva (ibidem, s. 63) a musia sa podieľať na ekonómii jeho generovania a pracovať v ekonómii jeho vyriešenia. (Terminologická poznámka. Lasić – v línii svojej domovskej literárnovednej tradície – používa termíny „fabula“ a „sujet“ presne „balkánsky“ obrátene, než my



– teda naše literárnovedné príručky, vychádzajúce z rozlišovania napr. v Tomaševského *Teórii literatúry*. Aby nedochádzalo k nedorozumeniam, pri práci s Lasičovou teóriou tieto termíny prepisujem „po našsky“.)

Veľmi dobre túto sujetovú inverziu formuluje Richard Alewyn vo svojej vynikajúcej štúdii *Anatómia detektívneho románu*, kde týmto činom zároveň ukazuje špecifiku žánru detektívky oproti kriminálnemu rozprávaniu o zločine. Ako príklad uvádza príbeh Kaina a Ábela zo Starého zákona. Tak ako je vyrozprávaný v Biblii, ide o lineárne kriminálne rozprávanie (kde sa sujet kryje s chronologicko-kausálnym rádom fabuly): Adam a Eva majú dvoch synov, Kain je roľník a Ábel pastier; obaja obetujú Jahvemu svoje „produkty“; Boh Ábelovu obeť prijme a Kainovu nie; Kain zo žiarlivosti zavraždí Ábela; Boh sa nato spýta Kaina, kdeže je tvoj brat Ábel. Ale tento príbeh, hovorí Alewyn, možno vyrozprávať aj ináč, dá sa zmeniť jeho *forma*, pričom predmet rozprávania zostáva rovnaký (por. Alewyn, 1971, s. 375): začne sa motívom nájdania mŕtvolu Ábela (ibidem, s. 374). Jahve, i keď je vševetúci, začína pátrať – kladie Kainovi provokačnú otázku (podobne ako Porfirij Petrovič Raskol'nikovovi, pretože aj Porfirij Petrovič predsa *a priori* vie, že Raskol'nikov zavraždil obe stareny). Máme tu aj typický detektívny „uzavretý okruh podozrivých“ (zem bola v tých časoch izolovaná pred ostatnými ľuďmi – ešte nesplodenými – rovnako ako železničný vagón zasypaný snehom vo *Vražde v Orient exprese*): Adama, Evu a Kaina (a ešte Jahveho, aby sme nezaanedbali ani toho najmenej podozrivého, ktorý to má predsa všetko na svedomí). „*Toto rozprávanie sa začína tam, kde sa to druhé skončilo – zabitým Ábelom. Prestáva tam, kde sa to druhé začalo – pri osobe páchatela a jeho motíve (...) jednu formu rozprávania možno nazvať progresívnou, ďalšiu zasa invertovanou či postupujúcou spätne (rückläufig)*“ (Alewyn, 1971, s. 374). „*Kriminálny román rozpráva príbeh zločinu, detektívny román zasa príbeh vyšetrovania zločinu*“ (ibidem, s. 375).

Túto zásadu kompozície detektívky sformuloval už Régis Messac vo svojej práci o detektívnom románe a vplyve vedeckého myslenia naň z roku 1929, kde modeluje štruktúrny rozdiel konštrukcie dobrodružného a detektívneho románu: „*Obidva tieto romány rozprávajú ten istý príbeh, ale uchopený presne obrátene. V dobrodružnom románe je narácia organizovaná podľa poriadku udalostí. Prebieha od ‚predtým‘ k ‚potom‘ (...)* Avšak detektívny román pripomína film premietaný od konca k začiatku. (...) Takže v detektívnom románe narácia (...) vychádza z udalosti, ktorá je koncom, záverom a robiac z neho premisu, vracia sa k príčinám, ktoré spôsobili tragédiu,“ parafrázuje Messaca Roger Caillois vo svojej štúdii *Policajný román* z roku 1941. Špecifika detektívneho románu podľa neho „*vyplýva práve z obrátenia chronológie a z toho, že poriadok udalostí je zastúpený poriadkom odhalenia. Takýto román nie je správou, ale dedukciou: nerozpráva nejaký príbeh, ale prácu, ktorá tento príbeh rekonštruuje*“ (Caillois, 1967, s. 169). Lakonicky tento inverzný sujetový postup detektívky sformuloval už jej zákonodarca Ronald A. Knox: „*Obyčajný román postupuje od predpokladov zápletky k jej uskutočneniu; detektívka postupuje opačne, od zápletky k jej predpokladom*“ (cit. podľa Földvári, 2009, s. 27).

Trošku to predbežne pozmeňme – ako to budem ešte neskôr reformulovať aj prostredníctvom koncepcie Tzvetana Todorova: detektívka rozpráva príbeh rekonštrukcie iného príbehu – príbeh vyšetrovania (čo je sujet) príbehu vraždy (fabuly). Sujet detektívky je hľadáním fabuly zločinu/vraždy a v bloku riešenia je na túto fabulu (v rezumujúcom podaní) napokon transformovaný. Príbeh vyšetrovania je hľadáním príbehu vraždy. Z toho vyplýva aj *jednota* deja, po ktorej tak volal Aristoteles v VIII. kapitole svojej *Poetiky* [jej kritériom je – implicitne – v podstate *komutačná skúška avant la lettre*, že „*ak by sa chcela premiestniť alebo odstrániť nejaká čiastka, menil a rušil by sa celok*“ (Aristoteles, 1993, s. 18)]: cieľovým bodom, koncom príbehu vyšetrovania je reštituovaný príbeh vraždy, ktorý sám obsadzuje v rámci príbehu vyšetrovania syntagmatickú pozíciu segmentu *rozuzlenia*, riešenia; spočiatku neprítomný, hľadaný príbeh vraždy je sám súčasťou príbehu vyšetrovania ako jeho koncový bod. Tento koncový bod sujetu – príbeh vraždy, reštituovaný záverečným riešením – je zároveň *skryto* bodom iniciálnym (jednak chronologicky, jednak naratívne: je totiž aj narušením naratívnej rovnováhy), ktorý generuje následný príbeh vyšetrovania. Príbeh vyšetrovania je teda, takpovediac, príbehom „parazitujúcim“ (zato však – v rámci sujetového priebehu – často dominujúcim), príbeh vyšetrovania sa „pripína“ na príbeh vraždy/zločinu. Boileau a Narcejac to formulujú z autorského hľadiska tak, že autor detektívky píše *simultánne* dva príbehy (por. Boileau – Narcejac, 1967, s. 33). Pre charakter sujetu detektívky to má taký dosah, že je striktné zviazaný nielen žánrovým kódom, ale aj konkrétnou fabulou vraždy, ležiacou v jeho podloží. Príbeh vyšetrovania si nemôže dovoliť žiadnu *liniu úniku*, pretože ho drží „na uzde“ príbeh vraždy, ktorý rekonštruuje. Zväzuje ho teda jednak žánrový generatívny kód, zároveň však aj istá imanencia, tkvejúca v takomto type narácie (zloženej z dvoch príbehov, v ktorej jeden príbeh rekonštruuje druhý). Skôr tu, než v akejsi inej animozite by som hľadal tie van dinovské zákazy lásky v detektívke: príbeh vyšetrovania musí pracovať v striktné ekonomickom režime z hľadiska rekonštruovania príbehu vraždy. Sám Van Dine to vlastne explicitne formuluje: „*Keďže v detektívnom románe je hlavným záujmom duševná analýza a prekonávanie ťažkostí, akákoľvek interpolácia čisto emocionálnych nálad produkuje efekt irelevancie – ak, samozrejme, nie sú členmi rovnice a podriadené hlavnej téme. Napríklad, v žiadnom z najlepších detektívnych románov nenájdete lásku,*“ (Van Dine, 1931, s. 11).

Ak je príbeh vraždy v poriadku fabuly začiatkom, v poriadku sujetu zasa koncom príbehu vyšetrovania, a príbeh vyšetrovania sa na tento príbeh vraždy striktné „pripína“, vyšetrujúc ho – tak je jasná veľmi silná spätosť a previazanosť oboch príbehov: riešenie je riešením *tohto* vyšetrovania, fakty na toto riešenie musia byť zasa dané už v príbehu vyšetrovania (v zadaní záhady). Ukazuje sa tu „*funkčná závislosť naratívnej štruktúry od jej zakončenia*“ (Ronen, 2006, s. 196), ako to akcentujú štrukturalistické výskumy narácie – napríklad Gerald Prince: „*Narativ se často rozvíjí na základě svého zakončení, které funguje jako jeho (částečná) podmínka, jeho magnetizující síla, jeho organizační princip,*“ (ibidem, s. 196).

Caillois v citovanej výpovedi upozorňuje aj na zásadný charakter detektívneho románu ako „dedukcie“ (na jeho rébusový charakter), ktorému sa Lasić vo svojej koncepcii vyhol. To neznamená, že detektívne vyšetrovanie je „nudné“, ale že sám úvahový slohovotvorný postup (detektívove úsudky, analýzy, abdukcie, indukcie, „dedukcie“) nadobúda *epickú* funkciu, že úsudok, postup odvodzovania, kde na konci sylogizmu číha vrah, či abdukcia (nastolenie hypotézy) môžu byť prostriedkom na utváranie epického napätia: „*Sama dedukce není tedy vložkou, epizodou, která záporně brzdí děj, ale má přímo vzestupně epický účel,*“ (Cigánek, 1962, s. 273). Celá „detektívni epika je de facto rozvinutý proces dokazování“ (ibidem, s. 302).

Stanko Lasić ďalej deduktívne odvodzuje ďalšie tzv. exteriorizácie tohto východiskového kompozičného modelu: formu vyšetrovania (práve tento typ je detektívkou *sensu stricto*, ako sa bežne chápe v literárnovednej literatúre i ako žánrová etiketa v kníhkupectvách), formu prenasledovania, ohrozenia, formu akcie a napokon falošnú exteriorizáciu – antikriminálny román. Lasićov model kriminálneho románu na svojej makroúrovni (ako invariant spomenutých štyroch exteriorizácií) umožňuje určiť *štruktúrálnu príbuznosť* medzi týmito typmi a v zásade implicitne odpovedá na otázku, prečo sa v rozpravách o detektívke zvyčajne píše aj o kriminálnych románoch, v ktorých je vrah od začiatku známy, a problémom je jeho únik (úspešný či neúspešný) pred spravodlivosťou – jednoducho, prečo býva do dejín detektívneho žánru zahrnutá trebárs aj Patricia Highsmithová či James Hadley Chase. A prečo býva v dejinách detektívneho žánru niekedy aj samostatná kapitola o špionážnom románe: špión nasadený do akcie zväčša zistí, že ide v úplne inej akcii, než do akej bol (údajne) nasadený, ako trebárs v *Zrkadlovej vojne (Looking-glass War)* Johna Le Carrého. Všetky tieto typy sa vyznačujú lineárno-zvratnou kompozíciou, kde záverečné rozuzlenie *spätne* vrhá svetlo a reinterpretuje predchádzajúci sujetový priebeh. Modelovaním invariantu kriminálneho románu a jeho rozčlenením Lasić tomuto zahŕňaniu dáva metodologické opodstatnenie. Avšak najstriktnejšie je lineárno-zvratná kompozícia aplikovaná práve v rámci detektívky, pretože reinterpretujúce rozuzlenie, riešenie, musí byť už implikované v predchádzajúcom priebehu sujetu (všetky fakty, indície a postavy, relevantné pre riešenie, v predchádzajúcom texte sa musia vyskytnúť, ako znie jedno zo základných pravidiel detektívky, pravidlo *fair play*).

Mňa však momentálne zaujíma práve jeden podtyp, *detektívka* – vyplýva to čisto len z vymedzenia môjho poľa záujmu. V detektívke sú „*všetky bloky základnej kompozičnej schémy podriadené* bloku vyšetrovania. (... *Ten*) *vytláča prípravu-hrozbu, ako aj prenasledovanie a trest,*“ (Lasić, 1976, s. 74). Základná kompozičná schéma má podobu: /skrytá príprava zločinu/ – tajomný čin – vyšetrovanie – odhalenie – /prenasledovanie/ – /trest/ (ibidem). Keďže naratívne bloky (segmenty) v zátvorkách sú fakultatívne, v podstate môže byť redukovaná napríklad len na triadickú podobu (tie naratívne bloky, ktoré nie sú v zátvorkách, sú obligatórne, rovnako ako je záväzná aj ich syntagmatické usporiadanie, rovnako ako poradie funkcií v čarodejnej rozprávke – toto *pravidlo kombinácie* konštituuje detektívny žáner: blok odhalenia nemôže pred-

chádzať vyšetrovaniu ani spáchaniu vraždy a pod.). Ba dokonca, ako ešte ukážem ďalej – to však už súvisí s druhovou transformáciou detektívky, detektívnou poviedkou – môže byť kompozičná schéma detektívky redukovaná na diadickú štruktúru. Tajomný čin môže, takpovediac, „emanovať“: môže nasledovať ďalší tajomný čin (ďalšia vražda, prípadne sa môžu vynárať ďalšie „bočné“ záhady: prečo si sir Blyston vzal pri odchode z domu štvoro hodínok v *Štvrtom hostovi* od Cartera Dicksona). To nastoľuje v priebehu vyšetrovania otázku, akým spôsobom (možno aj čisto negatívnym, niekedy zasa maskujúcim) súvisí nový tajomný čin s východiskovým.

Niekedy, napríklad, prvá vražda môže byť len maskovanou prípravou druhej: najprv bola zavraždená osoba X, potom Y preto, že údajne niečo vedela o vražde X-a (napr. mohla byť nepohodlným svedkom): v skutočnosti však vrah mal záujem od začiatku odstrániť Y-a a krycou vraždou X-a – vlastne rétorickou figúrou *prevrátenia* – zamaskoval svoju pravú motiváciu, ako je to v *Zločine v exprese* (*Compartment tueurs*, 1962) od **Sébastiena Japrisota**, kde je východisková situácia skomplikovaná ešte *skrížením* dvoch od seba nezávislých zločinov: v kupé vlaku je zavraždená v skutočnosti komplicka pripravovanej vraždy herečky preto, že si náhodou kúpila víťazný žreb. Ostatné postavy z kupé sú neskôr zavraždené, aby sa medzi nimi „skryla“ pravá vražda (podobne ako vo *Vraždách podľa abecedy* Agathy Christie). Predbežná krycia vražda, pred vraždou, o ktorú páchatelovi v skutočnosti ide, je vhodná tým, že často môže padnúť na hocikoho (obeť je ľubovoľná) a zároveň mení celú perspektívu, smer vyšetrovania: „*Čo ste urobili, keď ste objavili Georgette Thomasovú? Viedli ste vyšetovanie vraždy Georgette Thomasovej. Potom zabijú niekoho, kto bol v tom istom kupé. Pomysleli ste si: zabili nepohodlného svedka. (...) (Vrah) Prevrátil úlohy. Hocikto, bez motívu, sa stane obeťou. A skutočná obeť sa stane svedkom len preto, lebo cestovala v tom istom kupé, a nikomu ani na um nezide vyšetovať jej vraždu,*“ (Japrisot, 1989, s. 144). Je to vlastne intertextový detektívny scenár „*predbežnej krycej vraždy*“ (Daniel, 1980, s. 77), ako túto hypotézu sformuloval (azda ani nie po prvý raz) Glyn Daniel už v roku 1945.

*Segment odhalenia* je kulminačným bodom kompozičnej línie a v klasickej detektívke väčšinou v sebe kumuluje aj prenasledovanie a trest (často v reziduálnej či len anticipujúcej podobe).

Syntagmatickú štruktúru detektívky „zvnútra“ žánru už dávnejšie reflektoval autor detektívok R. Austin Freeman v článku *Umenie detektívky* (*The Art of the Detective Story*) z roku 1924. Vydělil jej štyri štádiá: „1. Stanovení problému. 2. Uvedení dat k jeho rozřešení („stop“). 3. Rozřešení, t. j. detektiv ukončí pátrání a ohlásí, že případ rozřešil. 4. Důkaz rozřešení tím, že se předvedou usvědčující doklady,“ (Škvorecký, 1990, s. 54). Toto modelovanie syntagmatickej štruktúry detektívky sa uňho spájalo s formuláciou zásad *fair play* autora detektívky s čitateľom, ako napríklad dôležitý postulát: „*„Rozřešení‘, t. j. okamžik, kdy detektiv ohlásí, že závěry, k nimž došel, případ formálně uzavírají. Je naprosto nepřípustné uvádět po tomto prohlášení ještě nějaké nové skutečnosti,*“ (ibidem). V tom istom roku, ako vyšiel Freemanov článok (por.

Buchloh – Becker, 1978, s. 82), sformuloval páter Knox svoje známejšie *Desatoro detektívneho príbehu*. Išlo teda o všeobecnejšiu, „nadindividuálnu“ tendenciu vývinu žánru ako takého formulovať striktné svoje pravidlá. Zásadu *fair play* totiž sformuloval Burton E. Stevenson už desaťročie pred Austinom Freemanom a pátrom Knoxom. Stevenson (nar. 1871), citovaný v práci Carolyn Wellsovej z roku 1913, hovorí: „*Prvá zásada: hrať férovú hru s čitateľom, všetky karty musia byť vyložené na stole. (...) a problémom je prekvapiť čitateľa vďaka neočakávanému spôsobu, akým ich skombinujete. Čitateľ musí mať pred sebou všetky fakty, ktoré má k dispozícii riešiteľ záhady – a potom musí riešiteľ dospieť k riešeniu ako prvý,*“ (cit. podľa Wells, 1976, s. 295). [Wellsová nikde neuvádza pramene svojich citácií, ale tento pozabudnutý detektívny autor, publikujúci v 10. rokoch 20. storočia, bol – ako som sa dozvedel v nejakom bibliografickom súpise – aj autorom článku *Supreme Moments in Detective Fiction* (In: Bookman, March 1913). Za prvej republiky od neho vyšla v češtine detektívka *Tajemství sekretáře markýzky de Montespan* (Nakladatel Karel Voleský, Praha 1928).]

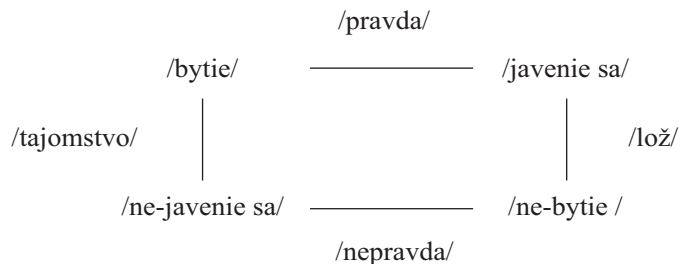
Vraciame sa späť k problémom naratívnej štruktúry. Ak je *začiatok* príbehu vyšetrovania zároveň *koncom* príbehu vraždy (keď sa na mieste činu nájde obeť), sú možné dva štrukturálne varianty: výsledok vraždy – vražda ako udalosť daná vo svojej neprítomnosti *prostredníctvom* svojich „pozostatkov“, stôp – je *začiatkom* detektívnej narácie ako takej (tu by dokonale platil Lasičov bonmot „koniec je začiatkom, začiatok je koncom“), alebo vražde predchádza príprava zločinu (prvý blok Lasičovej schémy) – v detektívke však utajená, čiže *expozícia* (nenávisťné vzťahy postáv v uzavretom rodinnom sídle, dusná atmosféra, nejaká hádka alebo škandál). Takáto *expozícia* situovaná „pred spáchaním zločinu“ môže zriedka byť aj pomerne dlhá (ako napríklad v románe *Posledný víkend (The Hollow)* od Agathy Christie). Už počas tejto *expozície* sa môžu distribuovať dôležité motívy – indicie, ako aj falošné stopy. Taktiež oná rekonštruovaná *minulosť* môže ísť buď do hĺbky času: II. časť Doylovej *Štúdie v červenom* podáva naráciu o ďalekej „minulosti“, ktorá sa končí motívom spáchania vraždy; II. časť je *retrospektívou* – ak chceme rekonštruovať chronologicko-kauzálny sled, fabulu tejto novely, stačí prehodiť obe časti: na začiatok distribuovať II. časť (prehistoriu zločinu a spáchanie zločinu) a pokračovať I. časťou (vyšetrovaním zločinu a chytaním vraha). Detektívna *sujetová operácia* (inverzia) prehadzuje distribúciu týchto častí. „Minulosť“ však môže byť aj, takpovediac, „minimálnou“ minulosťou (len spáchanie činu, bez nejakej prehistórie – na jeho spáchaní stačí minimálna „dostatočná“ motivácia).

Po (fakultatívnej) *expozícii* nasleduje motív utajenej vraždy ako *epistemologická trhlina* z hľadiska subjektu vypovedania, trhlina v naratívnej štruktúre (detektívka je žánrom, v ktorom *ex definitione* nemôže fungovať vševediaci rozprávač – perspektíva narácie je vždy s obmedzeným vedením): udalosť, ktorú *perspektíva narácie* nemohla zaznamenať – z jej perspektívy sú naporúdzia iba indexy záhadnej udalosti (bolo počutý výkrik, našlo sa telo obete atď.). To znamená – ako píše Lubomír Doležel – že „*vědění fikčních osob je rozloženo nerovnoměrně. Tato nerovnováha vytváří základní*



*epistemický naratív, príbeh s tajemstvom (záhadou): něco, co se stalo ve fikčním světě, je (některým) obyvatelům neznámo anebo o tom mají falešné mínění*“ (Doležel, 2003, s. 132). „*Príbeh s tajemstvom je zvláštni prípad epistemického hľadání, narativu, jehož modálnim základem je transformace nevědění nebo falešného mínění ve vědění*“ (ibidem, s. 132 – 133). Konštrukčný princíp tajomstva je teda nevyhnutne a neoddeliteľne spätý s naratívnu perspektívou, fokalizáciou rozprávania: ako píše Greimas, „*Tajomstvo nikdy nie je (naratívny – pozn. T. H.) programom samo osebe, ale je vždy vo vzťahu k niekomu a je nevyhnutne vpísané do štruktúry komunikácie*“ (Greimas, 1988, s. 204). To znamená, že takýto typ narácií s tajomstvom konštituuje „*jeden alebo niekoľko parciálnych kognitívnych priestorov, ktoré nemusia nevyhnutne zodpovedať globálnemu kognitívnemu priestoru*“ (por. Aristotelovo rozpoznanie), (ibidem, s. 62). Parciálny kognitívny priestor v detektívnej narácii je teda nevedením alebo falošným vedením vo vzťahu ku globálnemu kognitívnemu priestoru (ktorý je konštituovaný až vo fáze segmentu riešenia detektívovou perspektívou). Ak možno – podľa Todorova – charakterizovať texty aj z hľadiska prevahy istého typu naratívnej transformácie (por. Todorov, 2000, s. 235), potom je zrejme, že v detektívke prevládajú transformácie v zdaní a transformácie v poznaní, založené na paradigmatickej sémantickej opozícii medzi *byť* a *zdať sa* (ibidem, s. 232): „*Slovesa jako všimnout si, dozvědět se, uhodnout, vědět, nevědět popisují různé fáze a modality poznání*“ (ibidem). Spočiatku je v narácii asymetrická distribúcia „*tovaru*“ vedenia taká, že vrah vie a detektív nie. Detektív sa usiluje vedieť (snaží sa získať objekt, ktorým je poznanie) – na záver, v riešení sa distribúcia vedenia chiazmaticky prevracia: detektív už vie a vrah to ešte netuší. Sedí medzi ostatnými podozrivými a nevie, že Hercule Poirot alebo Nero Wolfe ho práve pred všetkými usvedčia, nevie, že urobil chybu, ktorá sa mu stala osudnou, a pod. Detektív vie v bloku riešenia viac než páchatel’ – pretože páchatel’ nevie, akým spôsobom ho detektív dokázal odhaliť, ba nechce sa mu v to ani uveriť.

Hĺbková štruktúra sémantických kategórií, týkajúcich sa kognitívnych priestorov, ako ju modeluje A. J. Greimas (1988, s. 63), je takáto:



Lož ako konanie je charakterizovaná tak, že „*prezentuje to, čo sa javí a čo nie je, ako to, čo sa javí a je*“ (Greimas, 1988, s. 69). Z uvedeného modelu vidieť, že pravda je v tomto type narácie určená ako konjunkcia sémantických kategórií bytia a javenia sa – je to, povedané spolu s heideggerovskou interpretáciou predsokratovskej filozofie, pravda ako *alétheia*, neskrytosť bytia: bytie sa ukazuje (javí) ako ono samo (kon-

junkcia týchto sémantických hodnôt – bytia a javenia sa – nastáva v segmente riešenia záhady a táto pravda bytia prehovára ústami detektíva). Bytie sa však, ako vieme opäť z heideggerovskej interpretácie predsokratikov, rado skrýva: a práve v tejto fáze diania bytia, vo fáze skrytosti, dochádza ku konštituovaniu *tajomstva*, ktoré je konjunkciou sémantických kategórií bytia a ne-javenia sa. Tajomstvo je bytie, ktoré sa nejaví. (Príklad z poviedky **Edgara Jepsna** a **Roberta Eustacea** *Čajový listok* (1925): Bytie: vražda bola spáchaná ľadovým cencúľom. Ale ten sa v tele obete roztopil – doslova sa zničotnil, „nihilizoval“, takže toto bytie sa nejaví a nikto nevie prísť na riešenie záhady.) Detektívne tajomstvo teda nie je prázdne, nie je to postštrukturalistický nekonečný odklad lúpanej cibule, ktorá nemá jadro, iba jednotlivé vrstvy povrchu: v jeho podloží je totiž skryté bytie – a *riešenie* znamená priviesť toto bytie na svetlo, znamená *transformáciu* bytia, ktoré sa nejaví, na zjavujúce sa bytie, seba-ukazujúce sa bytie: vyriešiť záhadu znamená učiniť bytie javiacim sa; t. j. odkryť bytie, ktoré je skryté. Lož je zasa, ako vidieť z Greimasovho modelu, konjunkciou sémantických kategórií javenia sa a ne-bytia. X sa javí ako nevinný, pričom nie je nevinný: jeho javiaca sa nevinnosť v skutočnosti nie je, nejestvuje – je nebytím. Alebo v **Queenovom** románe *Záhada egyptského kríža* (budem ho ešte neskôr analyzovať ako príklad) sa séria vrážd *javí ako* podliehanie istému rituálu, javí sa ako rituálna séria vrážd. V skutočnosti nijaký rituál nejestvuje, je nebytím (iba maskuje). Vyriešiť záhadu potom znamená *odhaliť* – odhaliť závoj, ktorý nariasila lož, a ukázať, že pod ním nič nie je – že pod vydúvajúcim sa závojom javenia sa je len prázdnota nebytia.

Detektívna narácia (a všeobecne klasický román s tajomstvom) má také špecifikum, že série paradigmatických opozícií sú projektované na syntagmatickú os do rôznych fáz narácie jednotlivito tak, aby ich paradigmatická opozičnosť zostala zachovaná aj v syntagmatickom ráde – pomocou reštriktívneho pravidla, že sa v istých fázach narácie *nesmú* konjugovať: tak do naratívnych blokov „záhadný čin“ a „vyšetrovanie“ sa distribuujú sémantické hodnoty bytia *iba* v konjunkcii s ne-javením sa (konštituujú tajomstvo) a sémantické hodnoty javenia sa *iba* v konjunkcii s ne-bytím (konštituujú lož) a ne-bytia s ne-javením sa (konštituujú nepravdu). *Až* v naratívnych blokoch odhalenia a riešenia môže dôjsť ku konjunkcii dvoch, počas predchádzajúcich blokov oddeľovaných sémantických hodnôt: bytia a javenia sa, konštituujúcich pravdu. Práve takéto je generatívne pravidlo projektovania paradigmatickej osi narácie na syntagmatickú v naráciách s tajomstvom – práve toto „pravidlo odlúčenia“ ich ako narácie s tajomstvom *konštituuje*. „Pozdržiava“ konjunkciu sémantických kategórií bytia a javenia sa, odlučujúc ich počas všetkých fáz narácie okrem tej poslednej – práve tá (segment riešenia) a žiadna iná je pre ich konjunkciu vyhradená. Totiž povaha tajomstva v literárnom texte, ako ukázal David Grossvogel, je *tranzitívna*: spočíva v *trvaní* príbehu (počas jeho čítania) – toto trvanie „*je časom, ktorý musíme vyčkať, aby dieliky skladačky zapadli každý na svoje miesto*“ (Grossvogel, 1979, s. 15).

Trhlinu v naratívnej štruktúre (z perspektívy vedenia rozprávača) sa bude text – slovami detektíva – snažiť *označiť*, pomenovať, a to predovšetkým vo forme príbehu (kto

spáchal vraždu a akým spôsobom; ako sa mu podarilo zamaskovať stopy a zmiast' všetkých okrem detektíva; ktoré okolnosti ho usvedčili atď.). K tomuto príbehu „priebehu vraždy“ však môže dospieť len pomocou *mechanizmu úsudkov*, odvodzovania a dokazovania, založenom na texte stôp (všetkého druhu – materiálnych i nemateriálnych, ako napr. správanie podozrivých), zozbieraných v procese vyšetrovania, ktorý v klasickej detektívke znamená obhliadku miesta činu a vypočúvanie svedkov a podozrivých. Epistemologická trhlina (utajená udalosť vraždy) je vlastne *nedostatkom evidencie*, správneho nahliadnutia (zrenia podstaty): a práve mechanizmus usudzovania je tým, čo dokáže tento nedostatok evidencie *kompensovať* (prípadne vyvrátiť falošnú evidenciu). Nedostatok nahliadnutia, evidencie – toto negatívum, ktoré vlastne konštituuje tajomstvo – znamená nemožnosť situácie (božskej) plnosti, tvárou v tvár, plného nazrenia pravdy: túto negatívu má vpísanú samotná ľudská bytosť, keďže je konečnou, ohraničenou: David Grossvogel ukazuje konštitúciu, pôvod tajomstva v teologickej reflexii: „*Keďže ľudská inteligencia nedokáže pochopiť, odmerať tajomstvo, ku ktorého podstate dokáže preniknúť iba samotný Boh, stáva sa samotný Boh formou temnoty, ktorú zamýšľal rozptýliť. Boh skrýva; Boh odhaľuje i na to, aby ukázal, že skrýva,*“ (Grossvogel, 1979, s. 2 – 3). Teraz (ako koneční ľudia) vidíme len v zrkadle, v záhade: až potom (možno) tvárou v tvár. Historicky sa toto božie tajomstvo, mystérium, v detektívke sekularizovalo a transformovalo na záhadu (*mysterium* sa transformovalo na *secretum*).

Preto v tomto sublunárnom slzavom údolí detektívky môžeme k pravde preniknúť len pomocou barličiek usudzovania čiže sprostredkovane. Zdzisław Kraszewski preto vhodne prirovnáva mechanizmus usudzovania k periskopu: „*Tak ako výrok – s ktorým sa, ako vieme, viaže fenomén sémantickej priezračnosti – má v sebe čosi zo zrkadla, v ktorom sa odráža skutočnosť, ktorú poznávame vďaka nemu, tak usudzovanie má v sebe niečo z periskopu. Tak ako v periskope vďaka vhodnému rozostaveniu zrkadiel môžeme pozorovať to, čo by sme v danej situácii neboli schopní nahliadnuť, tak v usudzovaní vďaka logickým vzťahom, platiacim medzi výrokmi, sa môžeme dozvedieť o tom, resp. môžeme poznávať to, čo by sme nemohli poznať nijakým iným spôsobom, zostávajúc v situácii, v akej sa nachádzame. (...) Bez úsudkov by sme nikdy nemohli v našom poznaní prekročiť fragment skutočnosti, ktorý sme schopní uchopiť bezprostredným zmyslovým poznávaním,*“ (Kraszewski, 1972, s. 27 – 28).

Takýmto spôsobom bude môcť text detektívky začleniť *chýbajúci motív* do svojej naratívnej štruktúry, a teda v bloku riešenia podá koherentný logicko-kauzálny príbeh bez trhliny. V istom zmysle je teda detektívka text, ktorý analyzuje a interpretuje sám seba – znaky, roztrúsené (a desémantizované, niekedy absurdné, prípadne naplnené falošným významom) počas vyšetrovania, sú usporiadané do koherentného chronologicko-kauzálneho príbehu a v začlenení doň nadobúdajú svoj pravý význam: napríklad otázka vo *Vražde so zárukou* (1964) od **Jana Zábranu**: „Kam odišla opička?“, ktorú kladie malý syn jedného z podozrivých, v konečnom dôsledku znamená, že onen podozrivý sa nedoviezol na svojom vlastnom aute, ale na požičanom aute rovnakého



typu, ktoré, samozrejme, nemalo nad volantom zavesenú bábiku opice – čo si všimlo dieťa, zamerané – psychologicky veľmi hodnoverne – práve na takýto detail (hračku). Zistenie motívu zámery áut hrá ďalej kľúčovú úlohu v zápletke, v odhalení vraha.

Túto autoanalýzu detektívky vynikajúco uchopil Miroslav Petříček, keď – v súvislosti s detektívovou spätnou rekonštrukciou udalostí – píše, že „*klasická detektívka je implicitní teorie vyprávění a předmětem její analýzy je sama konstrukce zápletky. Je to ale příběh, vyprávění, a to znamená: tuto analýzu neprovádí ‚teoreticky‘, (...) nýbrž zase vyprávěním; je to tedy teorie v tom smyslu, že ‚zápletka‘ zde není ‚regulativním‘ pořádaním eventualit, nýbrž tématem vyprávění (...)*“ (Petříček, 2000, s. 96).

Naratívna a epistemologická trhlina je traumatizujúcou udalosťou, ktorá rozbíja naratívne porozumenie – amputuje od motívu vraždy jeho príčiny, vytrháva túto udalosť z logiky príbehu – rozbíja onú zrozumiteľnosť, ktorú umožňuje práve príbeh; Slavoj Žižek (2003, s. 80) to formuluje takto: „*(...) problém detektívneho románu: traumatický akt (vraždu) nemožno vpísať do zmysluplného celku príbehu o živote. Detektívnym románom preniká sklon k autoreflexii: opisuje pokus, do ktorého sa pustil detektív, pokus vyrozprávať príbeh, t. j. zrekonštruovať to, čo ‚sa skutočne stalo‘ pred a v súvislosti s vraždou, končí sa potom nie vtedy, keď získame odpoveď na otázku ‚kto to urobil?‘, ale vtedy, keď je detektív napokon schopný vyrozprávať ‚pravdivý príbeh‘ vo forme lineárnej narácie.*“ Takže „nemožnosť vyrozprávať príbeh lineárnym spôsobom (ibidem), ktorú má detektívny román – paradoxne – spoločnú s moderným románom (ibidem), je napokon v riešiacej scéne neutralizovaná – prinavrátenie naratívnej rovnováhy je teda viacdimenziálne: nie je len potrestaním zla, znovunastolením spoločenského poriadku, ale aj *reštitúciou koherentného lineárneho, zmysluplného príbehu*, je to integrácia vymykajúcej sa udalosti (traumatizujúco vydrapenej z kontextu zmysluplného príbehu, amputovanej od svojich príčin), vraždy (ktorá, ako nás poučajú kritici ideológie ako Porter, Cawelti či Knight, je ohrozením súvekeho spoločenského poriadku) do rádu inteligibilného, jej situovanie v rámci celku vysvetľujúceho inteligibilného, zrozumiteľného príbehu – a práve tento celok, do ktorého sa všetky časti (tajomstvá) integrujú, im dodáva *pravý význam*. Naratívne vedenie, príbeh, poskytuje inteligibilnú formu, prostredníctvom ktorej možno integrovať heterogénne udalosti, odtrhnuté od svojho zmyslu – usporiadať tieto udalosti do chronologicko-kauzálneho reťazca príbehu čiže – v prípade detektívky – dodať k dôsledkom ich príčiny, k záhadám ich *vysvetlenia* (všetky predmety na mieste činu i oblečenie obete boli prevrátené naruby *preto, lebo... nato, aby...*). Zápletka *sceluje* heterogénne vlákna dejových príbehov: zápletka „*(...) prostredkuje medzi individuálnymi událostmi či príhodami a príbehom jako celkem (...)* z rozmanitosti událostí či príhod (...) čerpá zmysluplný príbeh; *anebo že události a příběhy mění v příběh*“ (Ricoeur, 2000, s. 105 – 106). Zápletka teda „uzmieruje“ heterogenity – udalosti a stopy prestávajú byť v segmente riešenia singularitami bezo zmyslu a stávajú sa elementmi, konfigurovanými v zmysluplnom celku príbehu, jeho súčasťami. Príbeh organizuje udalosti do pochopiteľného celku tak, že dokážeme povedať, čo je „témou“ tohto príbehu (ibidem, s. 106). Túto konfi-

*gurujúcu* funkciu, ako ešte uvidíme v ďalšom výklade, bude v štruktúre detektívneho žánru vykonávať *celková hypotéza* detektíva, ktorá *jediným aktom* svojho nastolenia *simultánne* vysvetlí *všetky* heterogénne udalosti, motívy, záhady, dosiaľ pozbavené svojho zmyslu: práve celková hypotéza všetky tieto dezintegrované detaily *umiestni* („konfiguruje“) na ich správne, zodpovedajúce *miesto* v „topológii“ príbehu. Túto celkovú hypotézu detektív podá v závere príbehu vyšetrovania ako jeho *riešenie*. Ak čitateľ nahliadne retrospektívne na detektívny príbeh po jeho ucelenom „uchopení“ z perspektívy riešenia, tak pre detektívny príbeh platí *dvojnásobne* to, čo Paul Ricoeur pokladá za charakteristické pre príbeh ako taký: „*Rozumieť príbehu znamená rozumieť tomu, jak a proč sukcese epizod vedla k závěru, jenž není předvídatelný, a přece musí být nakonec přijatelný jako to, co je ve shodě se shromážděnými epizodami,*“ (Ricoeur, 2000, s. 108).

David Grossvogel preto upozorňuje, že „*povedať, že detektívny príbeh ponúka rébus, nie je celkom príliehavé: treba si uvedomiť, že len zanedbateľne malý zlomok z pol miliardy čitateľov Agathy Christie sa niekedy vôbec pokúsil či očakával, že vyrieši jej príbehy skôr než Jane Marplová či Hercule Poirot. To, čo detektívny príbeh namiesto toho ponúka, je očakávanie riešenia*“ (Grossvogel, 1979, s. 41).

Ak je teda kompozičná štruktúra detektívky ako celku lineárno-zvratná, je to umožnené tým, že záverečné odhalenie napokon transkribuje celý sujetový priebeh do *lineárneho poriadku* (reštituuje fabulu, t. j. chronologicko-kauzálne previazanie jednotlivých motívov/udalostí a/na základe stôp). Práve iniciálne *narušenie lineárnosti* (motív záhady, telo obete: *dôsledok bez odhalených príčin*) generuje tajomstvo v príbehu. [Už Chas. F. Horne vo svojej práci *The Technique of the Novel*, ako ho cituje Carolyn Wells vo svojej práci z roku 1913, formuluje ako charakter detektívneho románu spôsob, že „*dôsledky sú najprv ukázané a potom rozpracované spätne k svojim príčinám*“ (Wells, 1976, s. 25 – 26)]. Lineárny záverečný príbeh detektívovho riešenia, naopak, tajomstvo odhaľuje, činí ho zrozumiteľným, podáva („dodáva“) príčiny. Proces transformácie, ktorým je sujet detektívky, je potom na kompozičnej úrovni takýto:

záhadný čin (skrytý páchatel' zavraždil obeť) – vyšetrovanie – odhalenie



riešenie (minulosť zločinu, odhalený páchatel', kľúčové fakty na vyšetrovanie).

Segment (blok) riešenia teda prepisuje detektívnu lineárno-zvratnú syntagmatickú štruktúru do lineárnej štruktúry (X naplánoval zločin, spáchal ho, a napokon bol takýmto spôsobom odhalený): v tejto chvíli už ide – v rámci naratívneho bloku riešenia – o kriminálny „podpríbeh“ so známym páchatel'om. Môže byť podaný rozličným spôsobom: detektív môže odhaliť totožnosť vraha, potom ju podporiť dôkazmi a následne vyrozprávať jeho spáchanie činu, alebo môže postupovať „deduktívnym“, odvodzovacím spôsobom: odvodíť, aké podmienky musí spĺňať vrah, a ukázať, ktorá z postáv všetkým týmto podmienkam vyhovuje.

Veľmi voľne sa inšpirujú freudovskou koncepciou dodatočnosti (*Nachträglichkeit*) – čo je „*idea Nachträglichkeit, oneskorená revízia významu, ktorá udeľuje zmysel minulým udalostiam, prvotne sa prezentujúcim ako nezrozumiteľné*“ (Bielik – Robson, 2004, s. 417) – treba túto naratívnu logiku detektívneho riešenia formulovať ako *logiku dodatočnosti, oneskorenia*: tá vyplýva zo *spojenia* motívu vraždy s konštrukčným princípom tajomstva (že vražda je stajomnená). Vražda sa v detektívke neodohráva v plnej prítomnosti ako „zmysluplná“ (á la „zavraždil XY z takéhoto dôvodu a každá stopa má určitý konkrétny význam“, ako to môže byť v istých typoch kriminálky) – ale, naopak, vrah je utajený a stopy sú pozbavené významu. Toto je *štruktúralna nevyhnutnosť* detektívneho žánru – že vražda *nemôže byť* prítomná, v parúzii svojho zmyslu. Vrah *zo zásady* chce svoju vraždu utajiť (zavraždiť bez svedkov) a zmiasť stopy [pretože, ako hovorí Jordan Chimet, zločincovi je „*myslenie v záhadách (...) vlastné*“ (Chimet, 1984, s. 55)]. Dodatočne prepracúvaná býva podľa psychoanalýzy práve „traumatizujúca udalosť“ (Laplanche – Pontalis, 1996, s. 73) – a tou vražda nepochybne (pre spoločnosť i detektíva) je. Vražda je absurdná a stopy sú úplne nezmyselné – *potom* prichádza detektív či v diskurze psychoanalýzy „subjekt“, ktorý „*dodatočne prepracúva minulé udalosti a (...) práve toto prepracúvanie im dodáva zmysel*“ (ibidem). Detektív vždy prichádza *post factum*, po čine a *dodatočne* vysvetlí minulú udalosť, ktorú už nemožno odčiniť. Nikdy „nedobehne“ udalosť – vraždu, ktorá je *vždy už* minulá – môže ju len *dodatočne*, oneskorene „spracovať“ tým, že ju vyrieši (a teda jej dodá zmysel a skonštituuje koherentný príbeh) a poskytne priestor na výkon práva (nie spravodlivosti, pretože vražda sa už stala, obeť je mŕtva a neoživí ju nijaký trest na svete). Detektív vždy prichádza k vražde prineskoro, pretože sa *už* stala. V detektívke je *fokalizácia*, perspektíva narácie *rozštiepená* do dvoch hierarchických úrovní: perspektíva *videnia* je vždy vydaná napospas klamu – udalosť vraždy dokonca môže *vidieť* očitý svedok: v poviedke *Svätyňa bohyně Astarty* od **Agathy Christie** je vražda spáchaná pred očami viacerých svedkov, ale nik si to nevšimne, pretože ich *čítanie významu* celej scény je kanalizované falošným smerom; perspektíva *videnia* je teda odtrhnutá od perspektívy *poznania* (napriek tomu, že svedok „videl“ akt, *nechápe ho*). Ako na inom mieste hovorí slečna Marplová: „*Veci vidíme skutočne len zrakom svojho rozumu,*“ (Földvári, 2009, s. 133). Vražda či zločin, alebo aspoň činy s nimi súvisiace sa teda v detektívke nemusia nevyhnutne odohrať v neprítomnosti dosvedčujúcich postáv, ale iba v ich, takpovediac, „*gnozeologickej*“ neprítomnosti: to sú všetky tie zámeny osôb u Agathy Christie (napr. *Zlo pod slnkom, Vražda v Mezopotámii*), optické ilúzie u Carra napríklad pomocou zrkadiel (*Tri rakvy*) – či napokon očitá svedkyňa, ktorá vidí inú postavu v jednej z prvých detektívok *Mesačný kameň (The Moonstone)* spáchať krádež mesačného kameňa, pričom *napriek tomu* je všetko inak (údajný „zlodej“ vykonal tento akt v stave tranzu pod vplyvom drogy, ópia, a nie vedome). Takáto *udalosť* „*sa deje v intenzívnom momente ‚teraz‘, jej zmysel však zostáva skrytý a ukazuje sa až neskôr*“ (Bielik-Robson, 2004, s. 419). Až detektívovo *opakovanie* udalosti – avšak opakovanie nie ako návrat totožného, ale *opakovanie ako návrat iného* (detektív sám nevráždí obeť po druhý raz, ale vnáša do opakovania istú diferenciu: *re-*

*konštruuje* minulé vraždu) – až toto opakovanie obdaruje udalosť zmyslom. *Bez* tohto dodatku/oneskorenia, akým je opakovanie, by udalosť (utajenej vraždy) nemohla nadobudnúť zmysel – nevysvetlilo by sa, ako a prečo sa stala, aký zmysel majú všetky stopy. „*Zmysel sa odhaľuje až v opakovaní alebo – ako by povedal Freud – v oneskorenej revízii,*“ (ibidem, s. 420). Zmysel udalosti prichádza vždy až po nej – dodatočne, oneskorene, „*nachträglich*“.

Vo *Svätyni bohyně Astarty* sa karnevalovo zamaskovaná malá spoločnosť vydáva k svätyni zlovestnej bohyně. Jedna zo žien, zamaskovaná za kňažku Astarty, vystúpi zo svätyně a hovorí, že kto sa k nej priblíži, zomrie. Jej obdivovateľ sa vydá smerom k nej a zrazu ako podľatý padne na zem. Spoločnosť sa k nemu rozbehne, prevrátia ho – je mŕtvy, v tele má zabodnutú dýku. Udalosť sa javí ako nadprirodzená – dýka ani čo by padla z nebies... Takáto je perspektíva *videnia* svedkov. Slečna Marplová, najplatenší člen Utorňajšieho klubu, podáva riešenie, ktoré demaskuje falzifikát *videnia*. Ako východiskový predpoklad riešenia *musí* abdukciou nastoliť ingerenciu náhody: obeť – ctiteľ „kňažky“ – kráčal k svätyni s pohľadom upretým na ženu pred svätýňou, a preto zakopol. Spadol a stratil pritom vedomie. Ten zo spoločnosti, ktorý k nemu pribehol ako prvý, ho prebodol dýkou. Bol v maske vodcu lúpežníkov, preto k jeho výbave patrila aj nôž. Príležitosť v tomto prípade – dvojnásobná – robí vraha. Nešlo o plánovanú vraždu, ale o využitie naskytajúcej sa príležitosti, o improvizáciu.

Hovoril som už o kognitívnych sémantických kategóriách, ktoré utvárajú paradigmatickú os narácií s tajomstvom. Na tomto detektívnom prípade ich možno demonštrovať: *omdlenie* obeť je non-životom, avšak svedkovia si ho zamieňajú so smrťou – ide o vizuálny klam (konjunkciu javenia sa a ne-bytia: *omdlenie* sa javí ako smrť, avšak ňou nie je). Udalosť svedkovia nechápu – javí sa im ako zásah nadprirodzených síl, a to vo fikčnom svete klasickej detektívky, v ktorom už takéto zásahy možné nie sú (odkazujem na kapitolu *Zrod detektívky z duchov fantastiky*) – táto udalosť je teda traumatizujúca, je to škandál, rozbiťajúci porozumenie (kultúrnemu) svetu. Až *oneskorene* ju prirodzeným spôsobom vysvetľuje slečna Marplová. V tomto konkrétnom prípade je dodatočné, oneskorené detektívovo riešenie, „spracovanie“, homologické so samotným spôsobom vraždy, ktorá tiež prichádza dodatočne, *ex post*: keď obeť padá na zem, nie je mŕtva. Dodatočná vražda *spätne* vrhá svetlo na sekvenciu *videnia* svedkov, ktorí si myslia, že keď obeť padla na zem, bolo to zato, že bola práve zabitá nožom (kým nožom ju prebodli až dodatočne): podobne ako vo sne, ktorý preruší buchnutie dverí – a táto posledná udalosť spätne prepíše snovú sekvenciu ako smerujúcu k završujúcemu, rozuzľujúcemu výstrelu [tento príklad uvádza Boris Uspenskij, 2003, s. 241: „*Předcházející události tedy paradoxně vyprovokovalo* finále, *přičemž v syžetové kompozici, kterou vidíme ve snu, je finále spojeno s předcházejícími událostmi kauzálními vztahy,*“ (Uspenskij, ibidem)].

Nepřítomná udalosť, ktorú sa vyšetrovanie usiluje rekonštruovať, onen „minulý zločin“, môže siahať naozaj veľmi hlboko do minulosti – v žánrovej transformácii historickej detektívky Josephine Teyovej *Dcéra času* (*The Daughter of Time*, 1951, slo-

vensky pod titulom *Vrah či obeť?*), kde sa pátrači stávajú vlastne historikmi, skúmajúc dobové dokumenty, keď sa usilujú vyriešiť záhadu, či bol Richard III. vinný, alebo nevinný. Funkciu výpovedí svedkov v takomto prípade plnia historické pramene a dokumenty. (Na takomto princípe sú založené aj „historické detektívky“ Miroslava Ivanova.) A opäť sa tu preukazuje analógia historika s detektívom, na ktorú upozorňovali Robin G. Collingwood, Marc Bloch či H. G. Gadamer (k tomu por. Horváth, 2002, s. 40 – 41).

Lasićom modelovaná kompozičná schéma, ktorú som už uviedol, však modeluje štruktúru detektívky len na veľmi vysokom stupni abstrakcie, pretože nič nehovorí o charaktere bloku vyšetrovania ani o charaktere riešenia záhady – napríklad o jej „vstupných dátach“ a úsudkových mechanizmoch riešenia a pod. V zásade sa takouto kompozičnou štruktúrou vyznačuje aj román s tajomstvom, ktorý však nedodržiava všetky konštitutívne pravidlá detektívky (napr. desatoro pátra Knoxa) – ako že všetky stopy musia byť uvedené a opísané. Názov Lasićovej práce sľubuje oveľa viac, než reálne ponúka: skôr by mal znieť „Kompozícia kriminálneho románu“, pretože práve touto *jedinou* rovinou štruktúry žánru sa – hoci nepochybne brilantne – zaoberá. Táto rovina však nevysvetľuje fakt, že riešenie je už implikované v zauzlení, ani to, ako môže byť modelový čitateľ prekvapený riešením, na ktoré sám – tak je, jednoducho, predprogramovaný textom – nedokáže prísť, ako je navigovaný vo svojich hypotézach falošnými smermi a pod.: jednoducho, je potrebné zostúpiť na ešte nižšiu úroveň a zaoberať sa *rébusom*, ktorý je do tejto abstraktnej kompozičnej schémy votkaný. To práve veľmi dobre robí – ako jedna z mála – monografia Jana Cigánka *Umění detektivky* (1962). Napríklad Lasića pri analýze *Smrti na Níle* zaujíma jej vejárovitá, zbiehajúca sa kompozícia v úvodnej časti, ale vôbec sa nezaobera jej rafinovaným „grifom“ riešenia. Jednoducho, po makrofyzike kompozičnej analýzy prichádza rad na *mikrofyziku zápletky*. Tú sa pokúsím načrtnúť v nasledujúcej kapitole.

Vráťme sa však ešte k „*dvom príbehom*“, integrovaným v kompozičnej štruktúre detektívky klasickej školy. Tzvetan Todorov formuluje ich vzťahy: „*První příběh, to jest historie zločinu, skončil před začátkem druhého příběhu (a celé knihy). (V druhom příběhu) postavy tohto druhého příběhu (příběhu vyšetřování) nijak nejednají, pouze se dozvídají. (...) První příběh, příběh zločinu, je vlastně absencí, neboť jeho nejdůležitější vlastností je to, že se hned nemůže v knize objevit,*“ (Todorov, 2000, s. 104 – 105). K prvému tvrdeniu treba len dodať, čo som už hovoril – totiž, že motív vraždy neznámym páchatelom nezriedka nasleduje až po expozícii, exponujúcej vzťahu postáv: čiže oba príbehy sa môžu – chronologicky – na malom úseku prekrývať. „Prvý príbeh“ nemusí teda striktné skončiť *pred* začiatkom „druhého príbehu“, ale stačí, ak je – z epistemologického hľadiska – utajený, stajomnený, keďže naráciou nevypovedaný. Touto Todorovovou schémou možno Lasićovu schému obohatiť: „druhý príbeh“ postupuje lineárne dopredu v procese „dozvedania sa“ – avšak dozvedania sa *zvrátnym pohybom* o prvom (minulom, absentujúcom) príbehu zločinu. Tieto dva príbehy fungujú v dvoch režimoch – zjavný (príbeh vyšetrovania) a skrytý (hľadaný príbeh



vraždy). V teoretickej reflexii detektívneho žánru túto „dvojpríbehovosť“ detektívky ako jej žánrový dištingtívny príznak sformuloval český filmový teoretik (a neskorší autor sci-fi) Jaroslav Boček vo svojej štúdií *Detektívka aneb chvála rozumu* z roku 1966: „*Od jiného zločineckého nebo kriminálního příběhu se detektívka – historie s otázkou, kdo je pachatel? – liší, dvojím dějem. První je děj zločinu, který je zahalen tajemstvím. Druhý je děj pátrání, při němž se jaksi zpětně odvíjí děj zločinu a tajemství se odhaluje,*“ (Boček, 1968, s. 91). Bočkova formulácia navyše aj reflektuje explicitnú prepojenosť „dvojdejovosti“ detektívky so spätným pohybom kompozície.

Ťažko však možno súhlasiť s Todorovom, že postavy v príbehu vyšetrovania nič nekonajú a že tento príbeh je v zásade bezvýznamný (Todorov, 2000, s. 104). Práve blok vyšetrovania je priestorom na dejom nabitý strategický súboj medzi detektívom a skrytým páchatelom, ktorý detektívovi podsúva falošné stopy a nevedomky zanecháva tie pravé a keď aj detektív nastavuje pasce na páchatel'a. Je to blok *zvrátov* vo vyšetrovaní: objavuje sa ďalšia vražda; ďalší zavraždený môže byť ten, kto sa – naopak – doteraz javil ako najpodozrivejší; nový fakt obracia vyšetrovanie iným smerom; cez prizmu nového faktu sa v *spätnom pohybe* lineárno-zvratnej kompozície predchádzajúce fakty javia v inom svetle, nadobúdajú *iný význam*; vyšetrovanie sa ocitá v slepej uličke (segment *krízy*); objavuje sa nový fakt, ktorý posúva vyšetrovanie novým smerom, resp. detektív nastolí novú hypotézu (segment *peripetie*) – sú to tzv. orientačné detaily, ktoré „*sehrávají úlohu kritických obrátů, neboť přinášejí zvrát v pátrání detektíva*“ (Cigánek, 1962, s. 259); a to všetko počas vypätých vzťahoch postáv, škandálov, hysterických výstupov, výbuchov nenávisťi, vzájomného obviňovania a atmosféry upodozrievania. Preto ani nie div, že Jan Cigánek, modelujúc podľa Poeových zásad schému detektívnej osnovy, ukazuje stupňovanie, nárast napätia, ako aj regresívne prvky (falošné stopy vedú k domnelým páchatelom) a kreslí – podľa vzoru schémy klasicistickej tragédie – *dramatickú krivku* stupňovania napätia s kulminačným bodom nepredvídaného riešenia (ibidem, s. 81).

Todorovovo tvrdenie o „bezvýznamnosti“ druhého príbehu, príbehu vyšetrovania, nás však môže navigovať správnym smerom, ak sa spýtame na *funkciu* tohto *príbehu vyšetrovania* v ekonómii celku detektívky. A tou funkciou je naozaj „dozvedanie sa“ – čiže funkciou príbehu vyšetrovania, pátrania je poskytnúť detektívovi a zároveň čitateľovi dáta záhady. To nás nevyhnutne musí viesť k záveru, že dokonca aj naratívny blok vyšetrovania (hoci vo väčšine detektívok *ťažiskový*) je v syntagmatickej naratívnej štruktúre detektívky – s ohľadom na niektoré extrémne prípady – *fakultatívnym členom*: jeho funkciou je totiž poskytnúť, verbalizovať *zadanie* detektívneho rébusu – a toto poskytnutie tohto zadania rébusu, dát potrebných na vyriešenie záhady, môže sa *presunúť* aj do iného naratívneho bloku, napríklad do bloku skrytej prípravy zločinu čiže expozície. Takáto operácia *kontrakcie* (jeden naratívny blok je v zásade vylúčený, pričom jeho funkciu plní iný naratívny blok) kráča zväčša ruka v ruke s druhovou transformáciou detektívneho žánru – detektívnou poviedkou. Na krátkej ploche poviedky je pátranie minimalizované, resp. môže byť aj úplne anulované, ak je zada-

nie detektívneho rébusu spolu s dátami potrebnými na jeho riešenie distribuované už do samotného zauzlenia, do samej štruktúry záhady. Detektív vtedy nepotrebuje získavať viac informácií prostredníctvom pátrania – nepotrebuje vypočúvať svedkov ani objavovať nové stopy – pretože v samej realizácii zločinu už implicitne tkvie jeho riešenie. Príkladom môže byť poviedka **Agathy Christie** *Problém na mori* (*Problem at Sea*, 1936, In: *Jedenadvacet detektivů*, Domino, Ostrava 2003), kde najväčšiu plochu zaberá expozícia, vzťahy postáv, potom nasleduje motív vraždy a Hercule Poirot vzápätí podáva riešenie: všetky indicie už totiž boli podané v segmente expozície: napr., že manžel zavraždenej pracoval kedysi v kabarete (z čoho Poirot vyvodzuje, že môže mať aj bruchovravecké schopnosti) – a to rozbíja jeho alibi, že sa v izbe rozlúčil s manželkou ešte ako živou, keď svedkovia počuli jej hlas: v tej chvíli už bola v skutočnosti jeho manželka mŕtva a on jej hlas napodobnil. Práve na takejto kontrahovanej syntagmatickej štruktúre sú založené detektívne poviedky **Bustosa Domecqua** (pseudonym spoluautorov Borgesa a Bioya Casaresa) *Šesť prípadov pre dona Isidra Parodiho*, čo vyplýva z toho, že don Isidro je pohovkovým detektívom, zavretým vo väzení (nemôže teda „pátrať“). Vypočuje si zadanie prípadu a následne podá riešenie. Na rovnakej schéme sú založené i príbehy starca v kúte od barónky Emmusky Orczyovej z roku 1909.

Tento realizovaný postup kontrakcie v texte detektívky nám napokon umožňuje určiť ešte základnejšiu, abstraktnejšiu naratívnu syntagmatickú schému detektívky, poskladanú z dvoch členov, „makrosegmentov“, na ktoré sa *vždy* dá zredukovať: *zadanie detektívneho rébusu – riešenie*. Táto syntagmatická schéma detektívky je *nukleárna*, už ďalej neredukovateľná. Takáto naratívna schéma spadá pod typ fabulačných figúr, ktoré Kazimierz Bartoszyński vydelil ako poznávacie: „*Ich základné usporiadanie spočíva na nastolení problému alebo záhady, ukázaní radu ‚výskumných‘ či ‚dešifrujúcich‘ úkonov (...) a na prezentácii dosiahnutého riešenia,*“ (Bartoszyński, 1985, s. 167). Funkcia „zadania“ môže byť distribuovaná v rámci blokov „skrytá príprava zločinu“ (expozícia), „tajomný čin“, „vyšetrovanie“ – a to buď v rámci všetkých troch (v detektívnom románe), alebo kontrahovane v rámci prvých dvoch, alebo len v druhom (v bloku „tajomný čin“) – ak ide o detektívnu poviedku. Takáto *asymetria* medzi sekvenciou udalostí a *funkciou*, akú táto sekvencia udalostí napĺňa v rámci ekonómie naratívnej štruktúry, vyskytuje sa aj v iných žánroch formulovej literatúry – konkrétne pre horor zasa platí opačne, že „*v niektorých situáciách môže byť vyjadrená rovnakou sekvenciou udalostí viac než jedna funkcia*“ (Carroll, 2004, s. 197). A podobne aj horor podtypu štruktúry odhaľovania, charakterizovaný sekvenciou funkcií uvedenie – odhaľovanie – potvrdzovanie – konfrontácia (ibidem, s. 170 a n.), môže vylúčiť alebo, naopak, zmnožovať niektoré z týchto funkcií v ich vzájomnej kombinácii, z čoho sa potom odvodzujú rozličné typy dramaturgických štruktúr tohto typu hororu (ibidem, s. 197). *Zakázanou* voľbou pri generovaní naratívnej štruktúry detektívky je *len* distribúcia nejakej morfémy zadania rébusu do bloku riešenia (ako to implicitne zakazujú všetky „pravidlá“ detektívneho žánru – od R. Austina Freemana cez pátra Knoxa až po Van Dina). [Samozrejme, s tým zásadným *zakladajúcim* obmedzením, o ktorom

už bola reč na začiatku: že segment odhalenia nesmie byť distribuovaný pred zadaním prípadu, pretože to by viedlo k prestupu do príbuzného žánru – kriminálneho. V naratívnej štruktúre hororu zasa – bez ohľadu na to, ktorá/é z funkcií je/sú vynechaná/é, ich poradie v poriadku fabuly je záväzné, nemôže sa zmeniť, pretože by to odporovalo elementárnej logike udalostí – funkcie však môžu byť premiestnené v rámci sujetu (Carroll, 2004, s. 199 – 200)].

Tie najkratšie detektívne poviedky medzivojnového obdobia vývinu žánru „*sa nepokúšali o niečo viac, než len vypovedať rébus a jeho riešenie*“ (Symons, 1972, s. 165). Julian Symons dokonca pokladá poviedku za vhodnejšiu na tento druh písania než román (ibidem). Niektorí o detektívnom románe hovoria, že je – štrukturálne – v podstate len „rozťahnutou“ poviedkou, keďže ho na ňu možno prepísaním zredukovať. (Rozdiel medzi detektívnou poviedkou a detektívnym románom je na úrovni zápletky len kvantitatívny – v zmnožovaní iniciálnej záhady, v jej komplikovaní – nie kvalitatívny.) A zasa naopak „(...) väčšina Carrových poviedok sú skomprimovanými verziami jeho románov so záhadou zamknutej miestnosti“ (ibidem). Opačným prípadom je zasa Berkeleyho klasická *Záhada otrávenej bonboniery*, ktorá vznikla rozpracovaním (dodaním iných možností riešenia) poviedky *Náhoda mstí*. V zásade dĺžka, textový rozsah klasickej detektívky (či už pôjde o poviedku, novelu, alebo román) závisí od miery, „rozpätia“ bloku *vyšetrovania* (ten môže byť elidovaný alebo, naopak, ťažiskovým blokom sujetu) a od konštrukcie dramatickej krivky tohto bloku (od distribúcie odhaľovania jednotlivých indícií).

Pomocou takýchto diferenčných príznakov sa nám artikulovala podoba druhového rozdielu (román/poviedka) v rámci detektívneho žánru. Detektívny román – na rozdiel od postupu *kontrakcie*, aplikovanom v rámci literárneho druhu detektívnej poviedky – pracuje reverzným postupom *expanzie*: zadanie detektívneho rébusu – jeho jednotlivé morfémy – sa postupne distribuuje do viacerých naratívnych blokov, zachovávajúc dramatickú krivku (stúpanie napätia, zvraty vo vyšetrovaní), a je komplikované (novými záhadami, „emanujúcimi“ zo záhady iniciálnej). Blok vyšetrovania sa dokonca môže stať dominantným – jeho smery (falošné i ten správny), detektívovo rozhodovanie, ktorú líniu stôp sledovať, slepé uličky pátrania a pod.

Oba modálne (pretože ide o mieru) protipólne princípy generovania detektívneho sujetu, princípy expanzie a kontrakcie, sú aplikované z dôvodu špecifiky hermeneutického kódu [nastolenia otázky a podania odpovede, príp. nastolenia záhady a jej riešenia (Barthes, 1999, s. 51)]: keďže „*hermeneutické elementy formujú tajomstvo v zhode s očakávaním a túžbou po jeho vyriešení*“ (Barthes, 1999, s. 112), je potrebné „*udržať tajomstvo vo východiskovom nedostatku odpovede*“ (ibidem), čo hermeneutický kód dosahuje prostredníctvom toho, že *medzi* svoje koncové členy (otázku a odpoveď) distribuuje *morfémy odkladu* – ako sú pasca, dvojznačnosť, čiastočná odpoveď, blokovanie (ibidem): toto sú morfémy „hermeneutickej vety“, distribuované v syntagmatickom ráde (s. 252 – 253). V „expandovanom“ detektívnom príbehu túto funkciu odkladu plnia zvraty vyšetrovania (viacznačnosť stôp, falošné riešenia, nepravdivé vý-



povede atď.). Aj v tej najväčšmi kontrahovanej detektívnej poviedke je situovaná *epistemologická ruptúra* medzi položením otázky a podaním odpovede – napríklad aspoň taká, že detektív pozve zúčastnených a vyhlási, že prípad vyriešil. Lenže my ešte riešenie nepoznáme (a práve tu je situovaná tá ruptúra) a až po tomto vyhlásení detektív podáva riešenie. Aj samotný segment riešenia je založený na *odklade*: preplietame sa húštinou úsudkov a argumentov (a ešte stále netušíme, kto nás na jej konci čaká), detektív často najprv zamieta nesprávne teórie; napríklad u Agathy Christie sa často stáva, že detektív formuluje riešenie – pričom osoba označená za vraha je patrične pobúrená – a vzápätí podá argumenty, prečo je toto riešenie nesprávne. A správne riešenie podá až potom. Takže u Agathy Christie si čitateľ nikdy nie je istý, či riešenie detektíva, ktoré číta hoci aj tri strany pred koncom knihy, je tým *posledným*, správnym. Áno, posledné je správne: titul jednej detektívky Agathy Christie síce znie *Nakoniec príde smrť* (*Death comes as the End*), ale v detektívnej narácii tým, čo prichádza nakoniec, je pravda. „(...) *pravda, hovoria nám rozprávania, nachádza sa na konci očakávania*,“ (Barthes, 1999, s. 113). Barthes v práci *S/Z* ďalej rozvíja svoju tézu homológie rozprávania s vetou z *Úvodu do štruktúrálnej analýzy rozprávania*, aplikujú ju na hermeneutický kód: „*Rozprávať (klasickým spôsobom) znamená klásť otázku ako podmet, od ktorého sa odsúva prísudok; a keď sa nakoniec prísudok (pravda) objavuje, veta aj rozprávanie sú skončené*,“ (ibidem, s. 119; por. tiež Barthesov diagram na s. 122).

Niektorí literárni vedci, zaoberajúci sa detektívkou, ako napr. Alma Murchová, pokladajú druh *poviedky* dokonca za viac vyhovujúci na štruktúru detektívneho žánru: detektívne rozprávanie, koncentrované na okolnostiach prípadu, je zo svojej podstaty epizodické. V románe nastáva konflikt medzi riešením problému pomocou usudzovacích „mohutností“ a tematikou ľudskej drámy (por. Murch, 1968, s. 126). Podobnú chválu detektívnej poviedky na úkor detektívneho románu formuloval kedysi aj Chesterton vo svojej eseji *O detektívnych románoch*, kde vyplývala predovšetkým z permanentného *zdania*, ktoré detektívka exponuje: „*Najväčšia ťažkosť* (detektívneho románu – pozn. T. H.) *je v tom, že detektívny príbeh je, koniec koncov, dráma masiek, a nie dráma tvári. Závisí od ľudských pretvarovaných pováh, a nie od ich pravých pováh. Len v poslednej hlave môže nám autor povedať to najzaujímavejšie o najzaujímavejších osobách. Je to maškarný ples, na ktorom každý je preoblečený za iného a pravý osobný záujem sa ukáže až o dvanástej v noci. (...) Dĺžka poviedky je asi správnou dĺžkou pre túto zvláštnu drámu nepochopeného faktu*,“ [(Chesterton, 1945, s. 91); v zlom a archaickom preklade opravujem termín „detektívna rozprávka“ na „detektívny príbeh“ a „krátka rozprávka“ na „poviedka“, aby som predišiel nedorozumeniu)].

Špecifická situácia „dvojpríbehovosti“ nastáva pri type **Doylových** holmesovských poviedok, avšak dá sa integrovať do už načrtnutej schémy, vychádzajúcej z Lasičovej monografie. Za Sherlockom Holmesom štandardne prichádza klient, ktorý – ako zadávateľ úlohy (prípadu) – Holmesovi vyrozpráva svoj „príbeh“ (sekvencia „príbeh klienta“): je to séria záhadných, bizarných, nevysvetlených udalostí (preto som napísal príbeh v úvodzovkách: je to skôr *útržok* príbehu – séria záhadných udalostí, pozbavených

príčin a motivácie). Čiže nie je to vždy „koniec“ – vražda, ale *vždy* je to rad udalostí, zbavených motivácie, a tým aj *zmyslu* (čo znamenajú, prečo sa dejú: prečo osamotenú cyklistku opakovane prenasleduje maskovaný muž, a keď sa tá obráti opačným smerom, uteká pred ňou pre zmenu on? Prečo istý muž, ktorému treba tlmočiť do gréčtiny, má tvár oblepenú lepiacou páskou?). Tak napríklad v *Dobrodružstve Krvavej bučiny* (*The Copper Beeches*, 1892) má guvernanka, najatá vo vidieckom sídle za príliš vysoký plat (jej zamestnávateľ jej urobil ponuku okamžite, ako ju uvidel), plniť isté „čudné“ priania zamestnávateľovej manželky: ešte pred príchodom si musí dať nakrátko ostrihať svoje krásne dlhé vlasy, nosiť zeleno-sivé šaty, čo patrili ich dcére, ktorá je teraz odcestovaná vo Filadelfii, v istom čase musí sedávať chrbtom k oknu... Pri tejto príležitosti raz v malom zrkadielku uvidí z okna muža na ceste, ktorý ju zvonku pozoruje, v dome v zamknutej zásuvke nachádza svoje ostrihané vlasy (nemôžu byť jej, ale sú s jej vlasmi identické), roztomilý malý „šibal“, o ktorého sa stará, prejavuje značné sklony k brutalite, v dome je zamknuté krídlo so zabarikádovanou izbou, z ktorej guvernanka začuje kroky... Sama hovorí, že medzi jej príhodami je *málo súvislosti*. Holmes svojou abdukciou (hypotézou, vysvetľujúcou reťazec čudných nesúvislých udalostí) dodá jednak „minulosť“ – príčiny, motivácie daného „bizarného útržku“ príbehu (čiže vlastne skonštituuje chronologicko-kauzálny príbeh), a tým aj rieši problém klienta (ochráni ho pred zločinom, ktorý mu hrozí): „(...) *je tu len jeden prijateľný výklad. Vás tam zamestnali len preto, aby ste niekoho nahradili, a tá skutočná osoba je uväznená v tej izbe. (...) je to dcéra (...), o ktorej vám povedal, že odišla do Ameriky. Vás si, bezpochyby, vybrali, pretože sa jej podobáte výškou, postavou a farbou vlasov. Jej ostrihali vlasy, veľmi pravdepodobne v nejakej chorobe, ktorú prekonala (...)* Zvláštnou náhodou ste jej vlasy našli. Chlap na ceste bol bezpochyby jej priateľ – možno jej snúbenec (...) bezpochyby bol presvedčený podľa vášho smiechu, vždy keď vás videl, a potom podľa vašich gest, že slečna Rucastlová sa má celkom dobre a že už nestojí o jeho pozornosť,“ (Doyle, 1957, s. 345). [Umberto Eco upozornil, že metóda Sherlocka Holmesa, ktorú on sám nazýva dedukciou a pozorovaním, je v skutočnosti usudzovaním, veľmi blízkym peirceovskej abdukcii (Eco, 2002, s. 218).]

Sherlock Holmes teda – prostredníctvom nastolenej abdukcie – transformuje akauzálne rozprávanie reči klienta na chronologicko-kauzálny príbeh, ktorý usporadúva a vysvetľuje všetky dovtedy *poprehadzované* morfémy narácie – skladá z nich koherentnú sémantickú výpoveď, naráciu. (Analýzou Chestertonovej poviedky *Znamenie zlomenej šable* som sa pokúsil ukázať, ako detektív otec Brown transformuje sériu záhadných udalostí, zbavených svojich motivácií, na príbeh – v štúdiu *Znamenie pravdivého príbehu*, In: Horváth, 2002, s. 25 – 42.) Povedané slovami samotného doylovského diskurzu: udalosti, medzi ktorými je „*málo súvislosti*“ (Doyle, 1957, s. 340), bude Sherlock Holmes „*schopný vložiť do jediného súvislého príbehu*“ (ibidem, s. 474). Robert Champigny dokonca rovno hovorí, že detektív ako Sherlock Holmes, počúvajúci príbeh klienta (ktorému a ktorého pamäti verí), neanalyzuje skutočnosť, na ktorú klientovo rozprávanie referuje, ale analyzuje samo klientovo *rozprávanie*: Holmes „*neinterpretuje indikátory minulých udalostí kauzálnym spôsobom. V rámci teórie sa môžu chá-*

*pať ako dôsledky – pamäťové stopy atď. – ale detektív ich využíva ako jazykové alebo obrazné (ikonické) znaky, nie ako kauzálne signály“* (Champigny, 1977, s. 108).

Krutosť prejavujúca sa v povahe dieťaťa Holmesovi spätne (po genetickej dráhe) označuje skrytú krutosť jeho navonok dobráckeho otecka: tu vstupuje do hry Holmesových inferencií dobový kultúrny kód vedenia o *dedičnosti*, ako bol formulovaný napríklad v Lombrosových prácach o dedične predurčenom „zločineckom type“ s vrodenými biologickými vlastnosťami zločinctva, ktorého antropologický typ rozlíšil na základe antropometrických meraní rozmeru a tvaru lebky (por. Lombroso, 1987, s. 2, tiež Ricardo, 1921, s. 102 – 103). Frenológia nastoľuje striktný anatomický determinizmus – psychológ Moritz Benedikt tvrdil: „*Člověk myslí, cítí, chce a jedná výlučne tak, jak jest anatomicky založen a fyziologicky vyspělý jeho mozek,*“ (Ricardo, 1921, s. 76), pričom frenológia (na rozdiel od neurológie) k tomuto – zrejme ani z dnešného pohľadu nie absurdnému – tvrdeniu dodáva premisu, že anatomická a fyziologická vyspelosť mozgu sa premieta do tvaru lebky, že podľa tvaru lebky a fyziognómie možno o nej usudzovať. Eco ukazuje aj pozitívny charakter istej črty frenológie pre ďalší rozvoj neurológie: „*Gall je svým způsobem předchůdcem výzkumů o mozkových lokalizacích, zkoumá hrboly, které jsou na různých místech lebky příznakem převahy takové nebo onaké schopnosti,*“ (Eco, 2002, s. 66). A „*zákony fyziognómie*“ sa už dávno – konkrétne u **Balzaca** v *Temnom prípade* (*Une Ténébreuse Affaire*) – usídlili v literárnom diskurze, a v tomto konkrétnom prípade v diskurze *kriminálnej literatúry* („*Keby bolo možné získať presnú kresbu tváří tých, čo umierajú na popravisku (...) Lavaterovo i Gallovo učenie by nezvratne dokázali, že hlavy všetkých týchto ľudí, aj tých nevinných, mali podivné znaky,*“ (Balzac, 1958, s. 11) – pretože vo fyziognómii sa údajne zrkadlí aj osud človeka). Alma Murchová v tejto súvislosti upozorňuje, že to bol práve Balzac, kto ako prvý implantuje do fikcie technický jazyk (por. Murch, 1968, s. 58), imputuje do literatúry vedecký diskurz ako jej segment. Tento postup bude pre ďalší vývin detektívneho žánru (v prípade tzv. vedeckých detektívov) charakteristický. Frenológia sa počas viktoriánskej éry etablovala ako seriózna vedná disciplína, spojená práve s kriminalistikou – bol tu seriózny záujem skúmať fyziologické rysy tváří a lebiek známych zločincov (por. Altick, 1970, s. 64). Čo sa zasa dedičnosti týka, súveká kriminalistická psychopatológia hovorila o dedičnosti sklonov i duševných vlastností: „*Podle zákonů zjištěných jesuitou Mendelem se dědí tělesné i duševní vlastnosti a abnormality. Stejně je děditelno také povahové založení,*“ (Šejnoha, s. 106) – pričom Fr. Galton tvrdil, že po otcovskej línii sa dedí práve charakter (por. Ricardo, 1921, s. 44). Takže preto synčekova krutosť odkazuje na dobráckeho otecka, a nie na utrpenú mamičku.

V rozprávaní klientky sú udalosti distribuované zámerne práve tak, aby bolo medzi nimi „*málo súvislosti*“ (Doyle, 1957, s. 340) – sú distribuované v sujete práve v takom poradí (a bez pravej motivácie), ako sa s nimi protagonistka konfrontuje: z hľadiska chronologickej kauzality a ich zmyslu sú poprehadzované, *premiestnené*. Sherlock Holmes ich *usporadúva* do správneho „celkového obrazu“ vďaka hypotéze *zamlča-*

nej postavy (tajomstvu), ktorej „výrazom“ vlastne všetky záhadné udalosti boli (a tým na ňu skryto poukazovali). Jednotlivé jazykové znaky v rozprávaní klientky, fungujúce ako motívy-indície (zamestnávateľ chce guvernanku hneď, ako ju zbadá; príliš vysoký plat; šaty po dcére; ostrihané vlasy; uzavretá izba; neprítomná dcéra; človek vonku; krutosť dieťaťa), šifrujú (krypticky označujú) postavu „väznenej dcéry“ a len takýmto spôsobom (ak detektív nastolí takúto hypotézu) sa dajú usporiadať do *zmysluplného celku*. Slečna Marplová vo *Vražde na fare* (1930) – prvej detektívke, v ktorej sa táto prešibaná stará slečna objavuje – hovorí, že *správna hypotéza* je taká, ktorá vysvetlí zároveň *všetky* prvky, detaily prípadu (čiže *integruje* ich): „*Spočívá to v tom, že sa musí nájsť vysvetlenie pro všechno. Každá maličkosť musí byť dostatečne uspokojivě vysvětlena. Máte-li teorii, která odpovídá všem faktům – dobrá, musí být správná,*“ (Christie, 1998, s. 219). A Hercule Poirot sa zasa pri riešení pýta: „*Vysvětlovalo toto řešení vše? Ano, vysvětlovalo,*“ (Christie, 1994, s. 210). *Falošné riešenia* vždy vysvetľujú *len* určitý prvok – a ich falošnosť sa prejaví tak, že *nedokážu vysvetliť* iné prvky záhady, sú s nimi v rozpore. Správna hypotéza integruje prvky tak, že ich všetky – ako už bolo povedané – popreskupuje „na správne miesto“.

Viktor Šklovskij píše o *rozlúštení* hádanky [a detektívky sú podľa neho „niekoľkopuschodovými“ hádankami (por. Šklovskij, 1973, s. 92)]: „*Úlohou rozlúštenia je obnova významu prostredníctvom preskupenia znakov,*“ (ibidem, s. 90, zvýr. T. H.). „*Stopy sa predkladajú spôsobom, ktorý čitateľa nabáda na to, aby prišiel k nejakému záveru. Na konci príbehu preskupí zvrat všetky informácie do nového a odlišného kontextu, tak aby sa stal hodnoverným celkom odlišný príbeh, zložený z rovnakých prvkov ako ten prvý,*“ (Radford, 2004, s. 89). Táto záverečná transfigurácia, kde sa práve aktom preskupenia informácií ukáže ich pravý zmysel, je typom *regresívneho rozuzlenia*, „*ktoré všetkým motívom, uvedeným v novele, dáva nový význam a nové objasnenie*“ (Tomaševskij, 1971, s. 280). Slavoj Žižek upozornil na analógiu scény zločinu s mechanizmom snovej práce a na analógiu detektíva s psychoanalytikom: „*Scéna zločinu obsahuje mnoho stôp, zbavených zmyslu, rozptýlených detailov, ktoré sa neskladajú do žiadnej očividnej schémy (ako ‚voľné asociácie‘ pacienta v psychoanalytickom procese), detektív zasa samotnou svojou prítomnosťou spôsobuje, že všetky tieto detaily nadobúdajú spätne význam,*“ (Žižek, 2003, s. 93). [„*Je to všechno jak ve snu (...) Je to absurdní – nepravděpodobné – nemůže to být. (...) A přece se to stalo, příteli. Faktům neuniknete,*“ (Christie, 1994, s. 135).] Jednotlivé udalosti v rozprávaní klientky boli – presne ako to robí mechanizmus snovej práce a mechanizmus hádanky – *premiestnené* a *zbavené* svojho pravého významu. Riešenie je teda transfiguráciou, premenou (Champigny, 1977, s. 109) – ako vyzýva svojho čitateľa Ellery Queen: „*(...) spousta vodítek, dávám Vám svoje slovo; a když se složí dohromady ve vhodném pořádku a podrobí nevyhnutelné dedukci, ukáží rozhodně na jednoho jedině možného zločince,*“ (Ellery Queen, 1999, s. 495, zvýr. T. H.).

Záverečná transfigurácia môže prevrátiť napríklad *funkciu* istej postavy. V poviedke **Honoría Bustosa Domecqa** (pseudonym Borgesa a Bioy Casaresa) *Dlhé hľada-*

nie mága Tai Ana posol Tai An, vyslaný veľkňazom svätyne, stíha v Amerike zlodēja magického kameňa zo svätyne bohyne. Tai Ana napokon zavraždia. Don Isidro Parodi vo svojom riešení oslovuje jeho vraha: „*Posel Tai An striedal jména a bydlíšť, hľadal v novinách jména všech lodí, které připluly, a špehoval každého Číňana, který přistál v hlavním městě. U člověka, který někoho hledá, by se to dalo čekat; ovšem u člověka, který se před někým skrývá, zrovna tak,*“ (Domecq, 1968, s. 154). (Zdanlivý) pátrač po zlodějovi sa v rámci riešenia transfiguruje na zlodēja samotného. A jeho vrahom je vyslanec, ktorý ho pre krádež stíha. Zdanie bolo umožnené tým, že vlastnosti pátrača i zlodēja boli v istej miere *homonymné*, že sa v istom príznaku zhodovali (rovnakým spôsobom sa mohol správať nielen pátrač, ale práve aj zloděj). V tejto poviedke zauzlenie nie je v distribúcii enigmatických diskontinuitných motivických prvkov: neznalý rozprávač totiž vyrozpráva príbeh tak, ako ho sám (chybne) vnímal a konfiguroval, tento príbeh sa však javí ako do istej miery zrozumiteľný (Tai An hľadá zlodēja a pri tejto svojej činnosti je neznámym vrahom – pravdepodobne oným zlodějom – zavraždený). Riešiacia transfigurácia je vlastne iným konfigurovaním príbehu (resp. konfigurovaním *iného príbehu*) na základe materiálu *tých istých* motivických prvkov: už sme to videli na príklade postavy Tai Ana, ktorý v rámci príbehu rozprávača nesie význam „pátrač po zlodějovi“, v rámci riešiaceho príbehu je však nositeľom zmyslu „zloděj“. Podobne – rozprávač hovorí o tom, že v dielni vypukol požiar. V don Isidrovom riešiacom príbehu však požiar úmyselne založila jedna z postáv pre získanie poisťky. Po zavraždení sa mŕtve telo Tai Ana vracia naspäť do Číny, do svätyne. V rámci jednej varianty toposu skrytého predmetu vrah ukryje hľadaný magický kameň Tai Anovi do úst: takto telo zavraždeného poslúži vlastne ako „balík“ na doručení predmet. Magický kameň sa vráti naspäť do svätyne, zabalený v mŕtvom tele svojho zlodēja. Čínska spravodlivosť je neúprosná.

Otázkou potom vždy býva, *odkiaľ* má detektív začať s riešením, ktorým vchodom vstúpiť do labyrintu s týmto „množstvom vodidiel“, od ktorej indicie *začať* (to je ten queenovský „vhodný poriadok“) rozvíjať vyvodzovanie (toto je zasa tá „nevyhnutná dedukcia“), vyvodzovanie vrahovej totožnosti. Často to býva jeden *čudný detail* (stopa), ktorý akosi nepasuje do celkového (nainscenovaného, zdanlivého) obrazu (o tom ešte neskôr). A potom štandardné otázky: aký môže byť motív vraždy? Aké kritériá musel spĺňať vrah? Keďže tých kritérií je viac, musí klásť otázku, v ktorej postave sa *kumulujú* všetky, ktorá postava je *konjunkciou* predpokladaných vlastností vraha? Takto *identifikácia* jednej postavy s aktantom vraha postupuje prostredníctvom *pripisovania vlastností*: schematicky vzaté – z okolností, ktoré vysvitli počas vyšetrovania, vyplýva, že vrah musí kumulovať vlastnosti a, b, c. X má vlastnosti a, b, avšak nie c. Jedine Y kumuluje *všetky* vlastnosti a, b, c. Ergo, vrahom je Y: „*Vrah bol človek, ktorý bol v ten deň u Troch diviakov, človek, ktorý sa poznal s Ackroydom natoľko, že vedel o tom, že si Ackroyd kúpil diktafón, človek s istou mechanickou zručnosťou, ktorý mal možnosť vziať dýku z vitríny ešte pred príchodom slečny Flory, ktorý má dosť veľkú tašku, aby sa do nej spratal diktafón (...) a ktorý bol v pracovni celkom sám niekoľko minút po objavení zločinu,*“ (Christie, 1967, s. 198). Takáto *konjunkcia* vlastností do-



statočne vymedzuje a napokon identifikuje osobu vraha. Ťažko uveriť, že by sa konjunkcia takéhoto množstva vlastností vyskytla u viac než jednej postavy – a mechanizmus fikčného sveta detektívky je zostrojený tak, aby v riešení takáto konjunkcia „sedela“ presne na jednu postavu.

Pre utajenie riešenia (pred čitateľom a predbežne i pred postavou detektíva) je strategicky vhodná čo najväčšia „vzdialenosť“ vlastností páchatel'a od motívov, z ktorých možno o týchto vlastnostiach usudzovať (je to otázka *sujetovej distribúcie* motívov a indícií): napríklad, že vrah musí byť ľavák, vyplynie z nenápadného detailu, a rovnako nenápadný detail prezradí o jednom z podozrivých, že je ľavák. Ak sa v *Karibskom tajomstve* (*A Caribbean Mystery*) Agathy Christie major Palgrave kamsi uprene pozerá cez *pravé* rameno slečny Marplovej (ale slečna Marplová, keďže bola k majorovi obrátená tvárou, nevidela, čo tam zbadal), tak orientačný detail, že major má *ľavé* oko sklené, musí byť distribuovaný v značnej vzdialenosti od tohto motívu pohľadu a spomenutý čím najnenápadnejšie – najlepšie vo vedľajšej vete, ako hovorí Šklovskij. Slečna Marplová tiež musí vykonať zložitý úkon modelovania v štýle: moja *pravá* strana je tvoja *ľavá* strana. Major teda musel niekoho (koho spoznal, a preto aj bol neskôr zavraždený) vidieť *len* pravým okom – a teda za *ľavým* ramenom slečny Marplovej. A všetci čitatelia vieme, kto z tej strany prichádzal... Niekedy býva vrah usvedčený (resp. detektív je upozornený na to, že táto postava klame), ak je jeho výpoveď *skryto* nekoherentná s overenou výpoveďou inej postavy. Tento efekt sa opäť dosiahne pomocou vzdialenej distribúcie: vrah vypovie výrok P, iná postava – v značne vzdialenej distribúcii – zasa vypovie výrok Q, *odporujúci* výroku P. A tento výrok Q bude – opäť vzdialene od jeho distribúcie – *potvrdený* „stavom vecí“ sveta fabuly alebo výpoveďou inej postavy. Takto sa výpoveď P *vo vzťahu* k týmto dvom ďalším motívom (výpovedi Q a motívom potvrdzujúcim pravdivosť Q) preukáže ako falošná. Vo *Vražde v Orient exprese* Agathy Christie je výpoveď tajomníka zavraždeného, že mu robil tlmočníka, pretože zavraždený neovládal žiadny jazyk okrem angličtiny, v rozpore s výpoveďou sprievodcu, že mu údajne obeť odpovedala cez zavreté dvere francúzskej frázou. Avšak – a v tom je viacnásobné zakódovanie, hra so znalosťou kódu detektívneho žánru u Agathy Christie – aj táto rozporná výpoveď je len strategicky vypočítaná páchatel'om, aby zmiatol detektíva Hercula Poirota (Poirot má na jej základe nadobudnúť nesprávne presvedčenie, že obeť bola v tom čase už mŕtva, zatiaľ čo bola len omámená).

Rovnakú funkciu – funkciu usvedčenia prostredníctvom rozporu – má *prerieknutie sa*. Je to opäť častý konštrukčný „topos“ v detektívke: postava povie informáciu, ktorou môže disponovať *iba* páchatel', respektíve informáciu, ktorou by *táto* konkrétna postava disponovať nemohla, ak by sama nebola páchatel'om. Prvý prípad nastáva napríklad v detektívke švédskeho autora **Bena Van Eyselsteijna** *Romanca v F dur*, kde detektív hovorí o odhalenom vrahovi: „*Řekl doslova toto: Když Purcell sám klečel před krásnou paní Duboisovou a byl zasažen šípem Amorovým, netušil nikdo z nás, že téhož večera bude klečel před svou postelí, zasažen jiným výstřelem. – Tím se pro-*

zradil. Protože nikdo nevěděl, že byl Erik Purcell zabit výstřelem nebo že klečel. Nikdo kromě policie. A – pachatele.“ (Eysselsteijn, 1946, s. 171). Příklad na druhý případ: v detektívce **Mignon G. Eberhartovej** *Kým chorý spal* sa utajený vrah pýta: „*Kto ho zastrelil? Adolph Federie však ležal na schodoch dolu tvárou a v takej polohe nebolo vidieť, že ho zastrelili. Dimuck by si bol mohol myslieť, že je chorý alebo že umrel prirodzenou smrťou (...) To stačilo, aby som sa začal oňho zaujímať, najmä potom, keď povedal, že ho zobudil výstrel. (...) som urobil pokus a zistil som, že v jeho spálni na druhom konci chodby výstrel nepočul,*“ (Eberhartová, 1968, s. 233 – 234). Ostatní mohli počuť výstrel (mohol ich zobudiť), ale práve páchatel', keďže mal izbu situovanú ďalej než ostatní, nie. [Rozpor nemusí byť situovaný len na úrovni priamej reči postáv, ale aj v samotnej epickej faktúre narácie – ako motív, ktorý je v rozpore s inými, autentifikovanými motívami. Z toho potom vyplýva, že inkriminovaný motív je falošný, nainscenovaný vrahom, a preto vraha usvedčuje: Napríklad, vrah blufuje – ide o „*vlasy Lena Batesona, ktoré vsunul Patricii medzi prsty. Tehdy však udělal osudovou chybu, zašel příliš daleko. Zapomněl, že Patricie byla zabita úderem zezadu, neměla tedy vůbec příležitost útočnicka za vlasy chytit*“ (Christie, 1994a, s. 269).]

Formálne tento postup možno zahrnúť pod invariant určovania totožnosti vraha pomocou pripísaných vlastností: to znamená, že zatiaľ ešte *prázdny* aktant „vrah“ je určený istou konjunkciou vlastností (resp. len jednou význačnou vlastnosťou) a riešenie potom preukáže, ktorá postava ako jediná spĺňa podmienku, že jej možno pripísať tieto usvedčujúce vlastnosti. Túto tézu ešte rozvediem na interpretačnom príklade hneď v nasledujúcom odseku.

Často teda, ako bolo povedané, treba začať riešenie abdukovať od čudného, zdanlivo absurdného detailu, ktorý býva vstupom do labyrintu „rozhádzaných“ stôp, tým vstupom, ktorý môže viesť k riešeniu. Veď proces abdukcie začína detektív-interpretátor *práve* vtedy, keď narazí na *anomáliu* (Radford, 2004, s. 84), „*ktorá vzniká vo chvíli, keď určité pozorované javy prestanú byť v súlade s bežným alebo prijímaným vzorom uvažovania. Abdukcia (...) je prostriedok, ktorý nás privedie k hodnoverným vysvetleniam prekvapujúcich udalostí*“ (ibidem, s. 84).

Demonštrujme si to na príklade. V detektívke **Ivana Marka** *Vrah přichází pozdě* (1948) je *klúčom* k riešeniu v zjavnom pláne absurdná indícia (toto je onen „čudný detail“), že vrah sa na mieste činu snaží odstrániť zo steny izby zelené škvrny od postriekanej farby (obet' totiž maľovala obraz). Takto sa konštituuje morféma tajomstva: prečo vrah práčne odstraňoval škvrny od farby (ktorú vlastnila obet'), keď ho tieto škvrny nemohli nijakým spôsobom ohroziť? Odpoveď na takto nastolenú otázku môže dať iba *abdukcia* – hypotéza, ktorá vysvetlí, ako došlo k danému stavu vecí: „*Celá moje theorie byla vybudována na předpokladu, že vrah je barvoslepý,*“ (Mark, 1948, s. 195). Táto hypotéza dostatočne vysvetľuje pokus vraha odstrániť škvrny po zelenej farbe takou motiváciou, že vrah nerozoznával zelené škvrny od farby krvi, a teda ich pokladal za stopy krvi. Toto je onen „predpokladaný zákon“ abdukcie, pochádzajúci z kultúrnej encyklopédie, ktorý vysvetľuje tento konkrétny prípad (Eco, 2002, s. 217): farbosl-



pý nerozlišuje zelenú od červenej. „*Vycházel jsem z předpokladu, že vrah odstraňoval ze zdi zelenou barvu v domnění, že je to krev,*“ (Mark, 1948, s. 193). [Analogický príklad: v *Tajomstve troch izieb Svena Elvestada* je zasa absurdita, že starý Aakerholm spáva vždy sám zamknutý a do dvoch izieb susediacich s jeho spálňou nesmie nikto vkročiť, vysvetlená abdukciou, že Aakerholm, ktorý kedysi spáchal vraždu, rozpráva zo sna (por. Elvestad, 1926, s. 104).] Ďalšou premisou (ku ktorej detektív dospel obhliadkou miesta činu) v Markovom románe je, že obeť takmer nekrvácala. Z tejto premisy vyplýva, že ak sa na mieste činu malo vyskytnúť nejaké väčšie množstvo krvi (a na mieste činu sa zároveň nachádzali *len* vrah s obeťou – to je ďalšia premisa záhady) – ako to predpokladal vrah, keďže stieral zelené škvryny v domnienke, že ide o krv – tak by musela patriť *iba* samému vrahovi, a z toho zasa vyplýva, že musel byť počas zápasu s obeťou zranený (za predpokladu, že nebol zranený ešte predtým, dodávam). Zelené škvryny na stene potom pokladal vrah za *svoju vlastnú* krv. Aktant vraha je teda určený (identifikovaný v rámci fikčného sveta) prostredníctvom pripísania dvoch *vlastností*: je farboslepý a má drobné zranenie, pravdepodobne na ruke. Tieto vlastnosti ho zároveň konštitujú ako individuum. Treba si totiž uvedomiť, že individua sú v rámci možného sveta, i v rámci sveta fikčného, určené *len* svojimi vlastnosťami, sú „konglomerátom vlastností“ (por. Eco, 1994, s. 190 – 193). Detektív potom nájde v okruhu podozrivých postavu s konjunkciou týchto dvoch vlastností, čo zabezpečí identifikáciu tejto postavy s aktantom „vrah“. V rámci teórie možných svetov ide vlastne o *medzi-svetovú identifikáciu* (čiže identickosť) individua prostredníctvom jeho podstatných vlastností – individua z možného sveta detektívovej hypotézy s vlastnosťami „farbosleposť“ a „zranenie na ruke“ s individuom s identickými vlastnosťami z fikčného sveta, sveta fabuly – za predpokladu, že sa vo svete fabuly nachádza *práve jedno* individuum (ibidem, s. 209), určené konjunkciou tých istých vlastností, akými je určené individuum v možnom svete detektívovej hypotézy. Bartoszyński píše, že „*toto riešenie spočíva na zásade nastolenia znaku rovnosti medzi rôznymi elementmi tvoriacimi fabulačnú figúru: postava X sa ukazuje totožná s postavou Y (napr. zločinec je identický s jednou spomedzi predstavených postáv), činnosť n sa ukazuje byť identickou s činnosťou m (...)*“ (Bartoszyński, 1985, s. 167) – oba prípady znamenajú transformáciu zo zdania na bytie.

Možný svet detektívovej hypotézy sa verifikuje (a teda sa preukáže ako totožný so svetom fabuly) v motíve, keď na základe *predikcie*, hypotézy sa postava s danými podstatnými vlastnosťami nájde vo fikčnom svete fabuly. Práve tento predikčný charakter detektívových inferencií utvára jedno spojivo týchto detektívnych úsudkov s vedeckým myslením: vedecká „*teorie je zobecnění pozorovaných faktů. Na jejich základě předpovídá budoucí stav. Jestliže se předpovědi potvrdí a navíc ještě předpoví existenci dosud neznámých jevů, je teorie uznána za správnou*“ (Lem, 1995, s. 146). Takáto verifikácia „výstupmi“ detektívovej teórie čiže „faktmi, ktoré predpovedá“ (ibidem, s. 206), je potrebná, pretože z motívu odstraňovania škvŕn po zelenej farbe zo steny *nevyplyva* logicky nevyhnutne, že vrah bol farboslepý – ako veľmi správne hororí Markov detektív, táto téza bola iba jeho *predpokladom*: abdukcia je vždy hypo-

tézou, ktorú ešte treba overiť. Brilantné riešenia Sherlocka Holmesa – o jednom som sa už zmienil – preukazujú Holmesovu genialitu predovšetkým preto, lebo sú abdukciou, ktorá takmer vždy „vyjde“ (abdukciu odporuje iba tá, ktorá je preňho Ženou – Irene Adlerová). Holmes dosahuje úspechy (jeho abdukcie vychádzajú) vďaka istej základnej vlastnosti fikčného sveta holmesovskej ságy, ako ju formuluje Stanisław Lem: „(Holmes) dosahoval úspechy, pretože vo viktoriánskom svete bola záväzná kauzalita predzjednaného dokonalého determinizmu,“ (Lem, 1988, s. 119). Takáto príčina vždy so sebou nesie tento dôsledok; tento index vždy znamená toto. Sploštené brušká prstov Holmesovej klientky indexálne prezrádzajú iba taký význam, že buď píše na stroji, alebo je hudobníčka (žiadny iný význam v tomto „tvrdom“ viktoriánskom kóde nie je možný). Túto dilemu rozhodne ďalší index – jej preduchovnený výraz tváre: ergo, musí sa venovať hudbe. Dennis Porter ukazuje aj ideologické dôsledky takéhoto „predzjednaného“ determinizmu fikčného sveta: „V pohybe od tajomstva k objasneniu a od zločinu k trestu je komunikovaný zmysel mechanistickej nevyhnutnosti, ktorý znovu potvrdil silu práva,“ (Porter, 1981, s. 219).

V *Dobrodružstve Krvavej bučiny* sa – tak ako v prevažnej väčšine Holmesových prípadov – hypotéza, nastolená výkonom abdukcie, verifikuje vo fikčnom svete fabuly: guvernanka mala naozaj nahradiť väznenú dcéru. Veľmi podobnú abdukciu Sherlock Holmes robí v poviedke *Žltá tvár/The Yellow Face*: tam na základe tajných nočných odchodov manželky od manžela do susednej vily a na základe toho, že manželka bola predtým už raz vydatá, nastoľuje hypotézu, že vo vedľajšej vile sa skrýva bývalý manžel. A na základe desivej „žltej tváre“, ktorú Holmesov klient zhliadol v okne, sa dohaduje, že bývalý manžel trpí nejakou (azda tropickou) chorobou. Táto hypotéza (a Holmes ju podáva, ako to on už zvykne, s nezvratnou istotou) sa ukáže nesprávna: vo vile sa skrýva dieťa manželky z prvého manželstva a toto dieťa je čiernej rasy, preto si pri pohľade z okna tvár skrýva maskou.

To, že detektívova abdukcia je správna, že jeho hypotéza „vyjde“, teda musí verifikovať fikčný svet fabuly: u vraha sa na základe detektívovej predikcie nájde usvedčujúci predmet, resp. usvedčujúca vlastnosť (zranenie na ruke v príklade Markovho románu), vrah sa pokúsi utiecť, zabitá alebo unesená obeť sa naozaj nájde na mieste, ktoré detektív určil, a pod. Táto verifikácia je nevyhnutná, aby sa detektívova hypotéza potvrdila ako správna (aby nebola len jednou z mnohých možných hypotéz) – a potreba takejto verifikácie je vpísaná ako štrukturálna nevyhnutnosť do samého charakteru výkonu abdukcie: „Detektívovo rozuzlenie *neodhaľuje* pravdu, môže ju len *postulovať*,“ berie si Gary P. Radford (2004, s. 90) epistemologické ponaučenie z Ecovho postmoderného románu *Meno ruže* (1980). Verifikácia možného sveta abdukcie pomocou fikčného sveta fabuly čiže sama *falzifikovateľnosť* abdukcie ako taká zabezpečuje *korešpondenčný* vzťah abdukcie s fikčným svetom (že abdukcia je „pravdivá“, že možný svet abdukcie *zodpovedá* fikčnému svetu fabuly). Táto korešpondencia abdukcie s fikčným „stavom vecí“ (ergo, jej účasť v korešpondenčnom režime pravdy) však musí byť „podložená“ *koherenciou* tejto abdukcie (hypotéza musí vysvetliť *všetky* detaily „jedným ťahom“). O tom bude ešte reč podrobnejšie.

Napríklad, inou motiváciou tohto záhadného motívu z Markovho románu by mohla byť možnosť, že zelenú farbu obeti daroval vrah a tá sa vyznačovala istou špecifickou vlastnosťou, ktorá by na vraha poukazovala (napr. mohla byť dostupná v predaji iba v istej zahraničnej krajine, z ktorej sa vrah prednedávnom vrátil). Prípadne mohla škvrny od zelenej farby zo steny odstraňovať obeť sama ešte predtým, než ju navštívil vrah... Vzťah medzi znakmi v detektívke – ako ešte o tom budem mať možnosť širšie hovoriť – teda nie je nevyhnutý, „deduktívny“ (ako v holmesovskom univerze), ale hypotetický: až keď je hypotéza detektívom v záverečnom segmente verifikovaná (nájdanie individua so zodpovedajúcimi vlastnosťami), vzťah medzi týmito znakmi *retrográdne* nadobudne zdanie logickej nevyhnutnosti. Detektívka „objeví schéma logické nutnosti tam, kde vidíme najčastejši jedinečný a nahodilý prípad“ (Cigánek, 1962, s. 260 – 261). Vynikajúco to formuloval Miroslav Petříček, „příběhem detektivky (...) je formálně událost konverze induktivního postupu v deduktivní závěr (a to znamená: nutný analyticky); díky této konverzi vyplývá vrah (jako závěr) z premis nutně“ (Petříček, 2000, s. 87). Túto konverziu možno vidieť už pri tých najzákladnejších detektívnych, tzv. dedukciách: ak Holmes v *Striebornom lysákovi* aplikuje „všeobecný zákon“ – v zásade Hérakleitov zlomok b 97: „Psi štekajú na toho, koho nepoznávajú“ – na tento „zvláštny prípad“ (pes v noci nerobil nič), jeho odvodzovací postup je naozaj deduktívny. K tomuto „všeobecnému zákonu“ – keďže je súčasťou kultúrnej encyklopédie, všeobecného vedenia – bolo však možné dospieť len induktívnym postupom [na základe „pozorovania, zameraného na určitú kategoriálne určenú oblasť skutočnosti, a to spôsobom, vylučujúcim náhodnosť“ (Zawadowski, 1966, s. 109)].

Takáto dedukcia nastoľuje ako svoje premisy isté zákonitosti kultúrneho sveta, ku ktorým bolo predtým potrebné dospieť prostredníctvom induktívneho postupu (ale my už túto cestu indukcie zväčša neopakujeme, pretože tieto zákonitosti tvoria našu „kultúrnu výbavu“, naše encyklopedické vedenie). Takéto premisy v detektívkach teda nie sú axiómami [axiómy sú „prijaté ako vyjadrujúce niečo, čo sa nedá ani pozorovať, ani dokázať, ani na čo nemožno usudzovať, ale je pravdou“ (ibidem, s. 110)], ale sú buď výsledkom pozorovania, alebo indukcie, alebo vyplývajú z usudzovania, keď sú tieto premisy závermi predchádzajúcich úsudkov. „Usudzovanie (...) si vyžaduje premisy, ktoré treba odniekaľ mať: z usudzovania samotného nemôže vyplývať nič. A samozrejme, na dedukciu už treba mať výrok, týkajúci sa všetkých exemplárov triedy (...),“ (ibidem, s. 110). Avšak, samozrejme, v takýchto inferenciách týkajúcich sa sveta, ktoré nie sú striktné formálne (iba kopírujú formálny spôsob odvodzovania), nemôže platiť logická nevyhnutnosť; vždy sa v nich otvárajú „zadné vrátka“ na vyskočenie z nich: napríklad, pes mohol byť omámený alebo trebárs „podplatený“ klobásou. Detektívna „dedukcia“ sa snaží, aby v jej rámci „pravidlá kultúrneho sveta“ nadobudli nezvratnú axiomatickú platnosť: všetky psy sa správajú za daných okolností rovnako, výnimky neexistujú – hlavnou premisou dedukcie je, že „každý exemplár istej triedy má istú vlastnosť“ (Zawadowski, 1966, s. 105, zvýr. T. H.). (K tomuto príkladu z Doylovho *Strieborného lysáka* sa neskôr ešte podrobnejšie vrátim, pretože kondenzovane obsahuje aj ďalšie charakteristické vlastnosti detektívnych inferencií.)

Úsudkový výkon abdukcie v detektívke bude podstatnou mierou konštituovať jej poetiku: takáto abdukcia je vlastne istým spôsobom tropologická a má vlastnosť, ktorá ju kladie do analógie s metaforou. 1. absurdný detail, *anomália*, ktorú treba vysvetliť nastolením abdukcie, je v podstate realizáciou poetiky toho, čo ruskí formalisti nazvali *ozvláštnením*: seméma je vytrhnutá z praktického obvyklého kontextu a situovaná do nepatričnej pozície – na miesto, kde by nemala byť (pes nešteká, a práve to je tá zvláštna vec), 2. podobne ako čudesa, novátorská (neošúchaná) metafora nastoľuje *nečakanú* súvislosť medzi sémantickými jednotkami (nachádzajúc ich neočakávaný *priesečník*, v ktorom sa sémantické polia zdanlivo disparátnych semém pretínajú: priesečník, ktorý je ich spoločnou vlastnosťou porovnávacieho základu), tak abdukcia zasa nastoľuje *nečakanú* hypotézu, nečakaný zákon, ktorý zdanlivo absurdný, čudesa fakt vysvetlí, učíni zrozumiteľným: vpíše ho do rádu inteligibility. K nastoleniu tejto abdukcie je potrebná invencia, ktorou vládne detektív, nie však modelový čitateľ – predpokladaný čitateľ nevie v kultúrnej encyklopédii vyhľadať a nastoliť zákon, ktorý by vysvetlil absurdný fakt.

Ešte čo sa týka *identifikácie*: tartuský semiotik I. I. Revzin pokladá za jeden z konštrukčných princípov detektívky *skladanie*: vytriedil invariantné typové figúry (typy postáv), ktoré sa v rámci riešenia skladajú do jednej: napr. figúra „pomocník detektíva“ je vo *Vražde Rogera Ackroyda* Agathy Christie identifikovaná s „figúrou vraha“; figúra „osoba plánujúca vraždu“ nemusí byť nevyhnutne „zložená“ s figúrou „vraha“, ale môže sa stať sama obeťou, atď. (por. Revzin, 1991, s. 133 – 134): na príklade *Zločinu v exprese* sme videli, že sa figúra „prvej obeť“ zložila s figúrou „komplica vraha“. Tento postup skladania pokladá Revzin za analogický (nám už dobre známej) homonymii (ibidem, s. 135).

Vraciame sa zase späť do **Doylevej** *Krvavej bučiny*, pretože všetky jej temné tajomstvá sme ešte neodhalili. Najväčšmi *desivým* (v striktno freudovskom zmysle) zážitkom guvernanky je, keď v izbe, v ktorej je ubytovaná, odomkne zamknutú zásuvku: „(...) *som si istá, že by ste nikdy neuhádli, čo to bolo. Moje vlasy,*“ (Doyle, 1957, s. 341) – áno, práve ten okamih, keď nachádza v zamknutej zásuvke *svoje vlastné vlasy*, ktoré tam však *nemôžu byť!* Tento dejový zvrät pripomína scénu z neskoršieho filmu Fritza Langa *Tajomstvo za dverami* (*Secret Beyond the Door*, 1948), ktorý interpretuje Žižek: tam hrdinka Celia v dome, v ktorom žije s manželom (vyšinutým zberateľom izieb, v ktorých sa odohrali vraždy), nachádza za záhadnými zamknutými dverami repliku svojej vlastnej izby. „*Najznámejšie predmety nadobúdajú črty desivosti, keď ich nachádzame na inom, nie správnom mieste. Odtiaľ potom aj tá triaška, že to, čo je známe, nachádzame na zakázanom mieste – toto je ideálna demonštrácia zásadnej dvojznačnosti vpísanej do freudovského pojmu das Unheimliche,*“ (Žižek, 2003, s. 217). Potom však guvernanka v *Krvavej bučine* vyťahuje zo svojho kufra svoje vlastné ostrihané vlasy: teraz už vie, že v zásuvke našla „*cudzí vlasy*“, avšak „*boli totožné*“ (Doyle, 1957, s. 341) s jej vlasmi. Zamknutá zásuvka v guvernankinej izbe, obsahujúca vlasy uväznenej dcéry (jej synekdochickú reprezentáciu), meta-

foricky označuje zamknuté dvere izby, v ktorej je dcéra uväznená. Zamknutá zásuvka s vlasmi hovorí (Sherlockovi Holmesovi, ktorý jediný vie prečítať, dešifrovať jej posolstvo): „*Väznia ma, zamkli ma do zásuvky!*“ Keďže táto zásuvka, ktorá je šifrou väznenia, je umiestnená metonymicky v izbe guvernanky, transferuje význam väznenia aj na obyvateľku tejto izby: aj guvernanku v dome väznia (zamestnávateľ sa jej vyhráňa krvilačným psom, ktorého púšťajú na noc). Zároveň metonymia naznačuje *kauzálny* vzťah: guvernanka svojou prítomnosťou v sídle (nevedomky) napomáha väznenie dcéry Alice (keďže ju *zastupuje* pred jej snúbencom). Dcéra je väznená v uzavretom trakte domu – Jurij Ščeglov upozornil, že chronotop „domu klienta“ býva v Doyleových poviedkach často rozdelený na dve časti: súčasnú, v ktorej žije klient, a starobylú, zakázanú, v ktorej operuje zločinec – ako príklad uvádza *Musgraveovský rituál* (Ščeglov, 1962, s. 155).

V segmente riešenia, v rámci dodanej minulosti (predchádzajúcej motívy začiatku príbehu guvernanky) sa otec slečny Alice druhýkrát oženil so ženou, nie omnoho staršou ako jeho vlastná dcéra. Keď sa dcéra chcela vydať, pokúšal sa ju prinútiť, aby podpísala listinu, v ktorej mu dovoľuje disponovať jej peniazmi. Nechcela na to pristúpiť, „*stále ju trápil, až dostala zápal mozgu*“ (Doyle, 1957, s. 348). Koncom tohto príbehu kolízie medzi otcom a dcérou je motív otcovho uväznenia dcéry a nájdenia jej náhrady, vonkajšej reprezentácie (guvernanky). Tento *koniec* (zamlčaného, utajeného) príbehu kolízie otca s dcérou je zároveň *začiatkom* guvernankinho záhadného príbehu („príbehu klienty“). Takto teda môžeme na konkrétnom prípade interpretačne verifikovať Lasičovu schému kompozície a zároveň ju doplniť (vždy konkrétnym) rébusom, ktorý je do tejto schémy dosadený. Keďže však v prípade detektívky ide, ako sme už povedali, o tzv. žáner-formulu, nie je invariantnou len jeho kompozičná schéma, ale aj na nižšej, „mikrofyzickej“ úrovni konštrukcia konkrétneho rébusu prebieha prostredníctvom využitia prvkov z istej variety, paradigmy (zásobárne) ustálených (kodifikovaných) literárnych postupov.

Pod príbehom, ktorý rekonštruje viktoriánsky Sherlock Holmes, možno však pohľady prečítať aj iný príbeh (tentoraz sa zasa detektívova analýza nespustí až k tej psychoanalytikovej): otec si nachádza náhradu za dcéru („*od tých čias, čo sa jej otec znova oženil. Akoby ju boli odstrkovali (...)*“, ibidem), ale nechce sa jej vzdať v prospech iného muža (dcérine peniaze zastupujú dcéru samotnú), fetišisticky si privlastňuje jej vlasy (tie jej museli ostrihať vinou choroby, ktorú predsa vyvolal on sám). Inak, zápletku o dievčine, ktorej ostrihali krásne zlaté vlasy, aby nahradila – pre zločinný cieľ – inú dievčinu, poskytla Doylevi jeho matka (por. Green, 1998, s. 383). Medzi mnohými intertextmi na túto poviedku spomína Richard Lancelyn Green aj rozprávku bratov Grimmovcov *Rapunzel*, v ktorej sa nachádza spojenie motívov ostrihania dievčenských vlasov a zámeny postáv (ibidem, s. 384).

Zároveň sa nám na uvedenom príklade identifikovali niektoré tropologické presuny významov (tu metonymický a synekdochický). Aj genealogická línia dedičnosti od otca k synovi, o ktorej bola reč, funguje zasa v rétorickom režime podobnosti (sy-



nove zjavné vlastnosti na osi podobnosti šifrovanie označujú skryté vlastnosti otca). Aj v ďalších analýzach iných textov detektívneho žánru uvidíme viaceré tropologické presuny významov: popri homonymickom princípe, vyzdvihnutom Viktorom Šklovským, to bude *metonymický presun významu*, generujúci riešenie (v Doylovom *Údolí hrôzy*, ako o tom hovorím v kapitole o Sherlockovi Holmesovi), či napríklad dvojito kódovaná performativita výpovedí Leblancovho Arséna Lupina a proleptická štruktúra motívu, pripravujúceho iný, hlavný motív (píšem o tom v kapitole *Vývinové dráhy detektívnej fikcie po Doylovi*). Ak sa občas zvykne hovoriť obrazne o „poézii“ detektívky, dá sa o nej teda hovoriť aj veľmi konkrétne: text detektívky je, rovnako ako každý poetický text, scénou, na ktorej sa odohrávajú rozmanité figuratívne presuny. Jeho špecifikou je, že tieto figuratívne presuny sa neodohrávajú len na rovine verbálnej, ale zasahujú predovšetkým vyššiu úroveň – úroveň epickú, úroveň dejových motívov. A najdôležitejším významovým presunom je – ako už o tom bola reč – práve výkon abdukcie, ktorý nastolením nečakanej hypotézy vysvetlí (adekvátne sémantizuje) zdanlivo absurdný fakt.

Nielen čudsné, bizarné stopy na mieste činu sú pozbavené svojho zmyslu. Často býva pozbavené zjavného zmyslu i konanie detektíva, aj ono samo je nezriedka súčasťou štruktúry záhady: detektív sa dovŕti viac než Watson a čitateľ – a jeho strategické, avšak v zjavnom pláne (zdanlivo) absurdné konanie sleduje istý skrytý zámer. Tak v Doylovom *Dobrodružstve so zlatým cvikom* (*The Adventure of the Golden Pince-Nez*, 1904) Holmes počas návštevy profesorovej izby pri prehliadke a výsluchu dychtivo fajčí profesorove cigarety a odklepáva popol kade-tade po koberci. Jeho konanie má istý skrytý strategický zmysel: v dome bol bodnutím noža zavraždený profesorov asistent a pri jeho mŕtvoľe sa našiel ženský škripec so silnými dioptriami. Posledné slová umierajúceho mladíka sú: „Bola to ona.“ Sherlock Holmes zhromažďuje indície a uvažuje na ich základe takto: na trávniku pri úzkom chodníku neboli nijaké stopy – ale žena s takými silnými dioptriami by sa bez svojho cvikra nedokázala takto držať záhradného chodníka. Druhá indícia – Holmes zdanlivo absurdne upozorňuje na veľmi dôležitý fakt, že chodba k profesorovej pracovni je vystlaná rovnakým kobercom ako chodba vedúca von z domu. Ďalšou, opäť zdanlivo absurdnou Holmesovou výpoveďou je otázka adresovaná slúžke, či profesor nestratil po vražde chuť na jedlo. Odpoveď je, že, naopak, teraz si kázal nosiť viacej jedla než dosiaľ. V tej chvíli je Holmes už s prípadom hotový: jeho abdukcia je podobná ako v *Dobrodružstve Krvavej bučiny*, o ktorom som už hovoril, ako aj v *Dobrodružstve s norwoodským staviteľom* (*The Adventure of the Norwood Builder*, 1903). Žena, ktorá zabila asistenta, sa dosiaľ skrýva v profesorovej izbe, v tajnej kutici za knižnicou. Nemohla totiž bez cvikra odísť z domu bez toho, aby neurobila na trávniku stopy (vinou svojej silnej krátkozrakosti). Keďže sú obe chodby – tá k východu i tá k profesorovej izbe – vystlané rovnakým kobercom, krátkozraká žena bez cvikra si na úteku pomýlila cestu a vošla do profesorovej pracovne. Odtiaľ nemohla odísť, pretože dom po vražde strážila polícia. To preto Holmes rozsýpal po koberci cigaretový popol – aby sa mu prostredníctvom neho zvi-

diteľnili ženine stopy, šľapaje. To preto sa pýtal, koľko jedla konzumuje profesor – objednával totiž od slúžky jedlo pre *dvoch* ľudí.

Popri *základnej*, štruktúrálnej „dvojpríbehovosti“ detektívneho žánru (príbeh vyšetrovania – príbeh zločinu) sa v konkrétnych realizáciách tieto dva základné príbehy môžu ďalej zmnožovať, rozkladať na viacero menších príbehov, napríklad, ak je rekonštruovaný príbeh zločinu dostatočne komplikovaný. Martin Hudymač ukázal vo svojej štruktúrálnej analýze Doylovej poviedky *Trvalý pacient* (*The Resident Patient*, 1893), ako sa rekonštruovaný príbeh zločinu skladá z troch – zviazaných – „podpríbehov“: príbehu lúpeže, príbehu zrady a príbehu transformácie (zmeny identity zločincina) (Hudymač, rkp., s. 13 – 14).

Detektívka – ako žáner, vyznačujúci sa vysokým stupňom žánrovej autoreflexie – samozrejme, nemusela čakať, kým jej lineárno-zvratnú kompozíciu a dvojpríbehovosť odhalia literárni vedci – štrukturalisti. Nie práve najznámejší, a nie práve prvotriedny autor s prazvláštnym pseudonymom **H. de Vere Stacpoole** necháva hovoriť svojho detektíva Freybergera: „*Každý zločin je príbeh, v němž je hrdina, často i hrdinka, a větší nebo menší sbírka podřadnějších postav. Příběh se končí vykonáním zločinu hrdinou-zločincem.*

*Když jsem povolán k opravdu spletitému případu, jsem jako osoba, které byla podána poslední kapitola nějakého románu. Poručím si napsat román od začátku,*“ (Stacpoole, 1929, s. 56). Niekedy dokonca dramatická krivka vyšetrovania, horúčkovitá kumulácia ďalších udalostí spôsobuje, že detektívka môže nadobúdať až „dobrodružnorománový“ *drive*, keď je spätný pohyb odkazovania k iniciálnej záhade („čo sa stalo?“) vytláčaný nadchádzajúcimi udalosťami („čo sa stane?“): „*Neměl kdy ptát se ‚jak‘, neboť se už ptal ‚co dále?‘*“ (Mason, 1939, s. 93).





### 3. V srdci záhady

## Tajomná vražda literárneho kritika

Aby sme názorne explikovali sformulované, nezriedka teoretické formulácie o štruktúre žánru detektívky, podrobne preanalyzujeme klasickú detektívku amerického autora **S. S. Van Dinea** *The Greene Murder Case* (*Vývraždenie rodiny Greenovcov*, 1928). Tento román je zároveň dokladom istej vývinovej fázy detektívneho žánru [takej, ktorá sa v historiografických prácach o detektívke často emfaticky označuje ako jeho „zlatý vek“ (por. Symons, 1972, s. 101–143)] spolu s jej presvedčeniami o literárnych postupoch dosahovania neočakávanosti, odvádzaní podozrenia falošným smerom, postave „veľkého detektíva“, rétorickej manifestácie, presvedčeniami o psychológii atď.

Keďže ide o žáner s veľmi vysokou mierou invariantnosti, o žáner formulový, nie je synekdochická zástupnosť jedného diela za žáner nemiestna a zjednodušujúca: aby čitateľ získal žánrové povedomie o žánri klasickej detektívky, stačí mu prečítať si práve jednu klasickú detektívku. Tá na daný účel splní funkciu akejsi učebnice (žánrovej) gramatiky (a na našu analýzu je vhodným východiskom, plní funkciu „referenčného“ textu). Druhú už bude čítať ako čitateľ, predprogramovaný v jej žánrovej štruktúre – ako práve taký čitateľ, akého detektívny žáner predpokladá. So znalosťou žánrového kódu (so zvládnutím jeho „langue“) sa bude môcť zamerať na *variačný* charakter daného žánru (transformácie referenčného textu): sledovať modifikácie, odchýlky od „ideálnej detektívky“ ako žánrového modelu. Princíp variačnosti budú v nasledujúcej analýze Van Dinovej detektívky spĺňať iné detektívne texty, votkané do tejto analýzy, ktoré ukážu niektoré transformácie žánru, vychádzajúc od (nie až tak celkom) arbitrárne zvoleného „referenčného“ textu.

Pri analyzovaní naratívnej štruktúry detektívky sa vynára ešte jeden problém. Ono striktné kodifikované (formulové) syntagmatické poradie naratívnych segmentov sa týka až vyššej úrovne naratívnych blokov. Zápletká detektívky je tak minuciózne prepracovaná, votkaná do syntagmatickej naratívnej štruktúry („morfémy“ zápletky sú do syntagmatickej štruktúry diskontinuitne distribuované), že v *pomenúvacej aktivite* literárneho vedca, keď vyčleňuje, vytyčuje naratívne syntagmy (tým, že ich pomenúva), dochádza k ustavičným rozhodnutiam, ktorú udalosť vyčleniť v modeli ako samostatnú naratívnu syntagmu a ktoré sa okolo nej zoskupujú ako jej sprievodné indície (a v detektívke práve ony hrajú kľúčovú úlohu). Analýzy, ktoré zotrávajú iba na

úrovni funkcií (bez indícií), analyzujú len vyššiu úroveň kompozície, nie však *mikro-fyziku zápletky*.

Napríklad, objavenie dôležitej stopy, orientačného detailu, ktorý obracia vyšetrowanie iným smerom (kompozične môže ísť o segment peripetie), treba pomenovať a vyčleniť ako samostatnú syntagmu, funkciu – v našom prípade pri syntagme č. 1 (pozri nižšie) – sa do funkcie „neznámy páchatel' spácha zločin“ včleňujú zároveň všetky okolnosti vraždy (indície), ktoré sú však v priebehu sujetu distribuované postupne, objavujú sa ako mikroudalosti počas pátrania. Jednoducho, bádateľ musí vykonať isté *operatívne* rozhodnutie, aké naratívne syntagmy vyčleniť osobitne a ktoré pričleniť ako akcidenty k „hlavnejším“ syntagmám. Istým kritériom tu naozaj môže byť len ich funkčnosť v rámci rozvíjania *lineárneho* deja vyšetrowania, sujetu (obrat, prekvapenie, neočakávaná udalosť) – nie však funkčnosť v rámci *spätnej, retrográdnej* konštrukcie zápletky, fabuly (pretože práve tam indície – okolnosti, a často drobné okolnosti, detaily, hrajú kľúčovú úlohu). Pri analýze teda treba – operatívne – robiť rozdiel medzi *stopou* (indíciou, ktorá sa pričleňuje k naratívnej funkcii) a *objavením* (neočakávanej) *stopy* detektívom (prinášajúcej *zvrat* vo vyšetrowaní), ktorú vyčleníme ako samostatnú funkciu. Tak napríklad motív, že zavraždený Rex nemal na tvári výraz prekvapenia a hrôzy ako ostatní zavraždení, ktorý bude v spätnej ekonómii zápletky kľúčový, včleňujem do funkcie/motívu „vražda Rexa“ ako indíciu, pretože je distribuovaný spolu s ostatnými indíciami v rámci segmentu „opisu miesta činu“. Avšak Von Blonovo náhle ohlásenie, že mu zmizli jedy (neočakávaná udalosť), vyčleňujem ako samostatnú naratívnu syntagmu (tento motív sa koreluje s neskorším motívom otravy). Takže len trochu rozšírime význam termínu „indície“ (v inom preklade „indexu“), aký má v Barthesovom *Úvode do štruktúrálnej analýzy rozprávania*, kde sa indícia (na vertikálnej osi integrácie) vzťahuje napr. k postavám či atmosfére (Barthes, 2002, s. 19): v detektívke sa indície vertikálne vzťahujú k naratívnej syntagme – napr. „obet' zavraždil neznámy páchatel'“ – ako jej okolnosti, konkretizujú a spolukonštituuju záhadu, jej „individuálnosť“: sú ďalšími morfémmi tajomstva, do ktorého celkovej štruktúry sa vertikálne vpisujú (tak ako barthesovské povahotvorné „indície“ vertikálne spolukonštituuju v priebehu deja postavu).

Ak chceme v rámci modelu postupnosti naratívnych syntagiem konkrétnej detektívky „prerozprávať“ aj jej individuálnu záhadu, rébus (ten tvorí, ako ešte ukážem, hĺbkovú štruktúru detektívneho textu), tak musíme v modeli k patričným syntagmám „do zátvorky“ pripisovať indície. Tie bývajú zväčša distribuované v rámci segmentov *opisu*: najčastejšie opisu miesta činu – ale v podstate do akéhokoľvek opisného, i dialogického („výsluchy podozrivých“) segmentu. V rámci vertikálnej hierarchie textu detektívky nadobúda potom akýkoľvek opis striktné *epickú* funkciu (Cigánek, 1962, s. 211): „*Popsané, pojmenované je východiskem k úvaze či pátrání a často stimulem dalšího jednání, t. j. hybným prvkem epického vzestupu. Popsané vždy něco dějového předznamenává a vypovídá,*“ (ibidem). V tom je práve *dvojklanosť* detektívnych opisov: konkrétny opisný segment môže byť distribuovaný len pre navodenie atmosféry,

pre dosiahnutie „efektu reality“ alebo iba ako „vata“ rozprávania, ale môže v ňom byť dôkladne ukrytá, zamaskovaná aj dôležitá indícia. Seriózny detektívny čitateľ si nemôže dovoliť preskočiť nejaký opis, ako to môže urobiť nezodpovedný čitateľ klasiky. Ako presne písal Karel Čapek: „*I skutečnost je tu bertillonována; je s ní brán prostě protokol. (...) Všechny věci existují jen pro stopy, jež nesou; i lidé jsou úhrnem svých vlastních stop. (...) Pro detektiva tento pozemský svět je jenom ‚místo činu‘;*“ (Čapek, 1941, s. 219). Tieto dôležité indicie sú práve tým, čo Jan Cigánek rozpracúval pod termínom *orientačných detailov*: „*V orientačním detailu je soustředěna možnost úsudku, předpoklad analýzy, která děj posune. Samozřejmě, že i falešná stopa, která ‚zavádí‘ a vlastně dezorientuje, je orientačním detailem, neboť orientuje nesprávně a posunuje děj vpřed k řešení tím, že je vylučována a vede ke stopě správné;*“ (Cigánek, 1962, s. 295). Orientačný detail je preto istým „predĺžením“, rozvedením iniciálneho motívu tajomstva (ibidem, s. 317). Detektívne písanie je teda *ex definitione* zakódované v paranooidnom režime signifikácie: každý znak môže niečo označovať – a čo, to je skryté: „*Všetchno se mění ve znaky, má skrytý smysl, jež je třeba rozluštit;*“ (Chimet, 1984, s. 42).

Ba vlastne, aj keď hovoríme o úrovni funkcií, nie je to ešte celkom presné: funkcia, ako ju vymedzil Propp [„*Pod pojmem funkce rozumíme akci jednající osoby, vymezenou z hlediska jejího významu pro rozvíjení děje;*“ (Propp, 1999, s. 27)] – v prípade detektívky napríklad môže ísť o funkcie „nález obete zabitej neznámym páchatelom“, „detektív odhalí totožnosť vraha“, „detektív podáva riešenie“ atď. – je situovaná na úrovni *opakovateľnosti*, invariantu, ktorý možno odhaliť v rozličných konkrétnych štruktúrach, je teda situovaná na vyššej úrovni abstrakcie. Ak však chceme uchopiť *konkrétnu* detektívnu zápletku, treba v analýze zostúpiť na ešte nižšiu úroveň a modelovať konkrétne naratívne syntagmy (propozície), ktoré sú *konkrétnou* výplňou invariantných funkcií. Na úrovni funkcií možno prerozprávať detektívku *len* ako invariant, ako žáner – čiže podať „synopsu“ detektívky ako *akejkolvek* detektívky: „*Bola nájdená obeť zabitá neznámym páchatelom, na scéne sa objavil detektív, začal pátrať, zbieral stopy, vypočúval podozrivých a nakoniec prostredníctvom logických úsudkov odhalil vraha.*“ Zhruba na tejto úrovni – príliš vysokej – sa situuje už spomínaná Lasičova analýza žánru. Zostrojiť synopsu konkrétnej detektívky bude skôr znamenať pokúsiť sa „vylúpnuť“ *rébus*, ktorý organizuje jej štruktúru (zadanie problému – jeho vyriešenie). Bude teda potrebné zostúpiť až na úroveň konkrétnych motívov.

Ako kuriozitu uvediem citát z reklamného textu na poslednej strane českého prekladu detektívky Freda M. Whita *Rudá orchidea* (kniha je bez vročenia, vyzerá tak na 10. – 20. roky 20. storočia), ktorý upozorňuje na vydanie románu Emila Gaboriaua *Ženy oklamané*: zrejme ide o titul dodaný českým vydavateľom namiesto pôvodného a bolo by zaujímavé urobiť test, kto by na základe reklamnej synopsisy dokázal určiť, o aký Gaboriauv román ide. Táto synopsisa sa totiž pohybuje na tej najvyššej úrovni abstrakcie, nepodávajúc žiadny konkrétny detail, ale pritom dobre odhaľuje abstraktný naratívny mechanizmus detektívneho textu vrátane jeho produkcie neočakávaného

voči očakávaniam čitateľa: „*V tomto svém románe rozpráda autor dej nadmiru poutavý, v němž láska a zločin hraje hlavní úlohu. V síti lásky opředeno zde několik osob, a tajuplná událost, již autor klade v čelo své práce, vzbuzuje zájem čtenářův hned na prvních stránkách knihy. Po stopě zločinu, jehož příčiny jsou neznámé, děj rychle se rozvíjí. Obratná ruka detektiva Lecoqa snaží se odhaliti roušku z tajemství; jako ohař, jdoucí po stopě, sbírá Lecoq jednotlivá fakta a dospívá k pevnému závěru. Zbývá jen usvědčiti pachatele, kterého nikdo netuší v osobnosti, v které se skrývá. Se stejnou prozíravostí i duchaplností, jako Sherlock Holmes (...) počíná si i detektiv Lecoq, uváděje čtenáře z údivu do údivu – až posléze předkládá mu rozluštění záhady, jež dopadlo zcela jinak, než jak čtenář očekával. A právě v této neočekávanosti tkví poutavost knihy (...)*“ (White, s. 200). A je iróniou histórie (ale logické z hľadiska „synchronného“ čitateľského hľadiska), že sa predchodca musí ako k svojmu vzoru prirovnávať k svojmu slávnejšiemu následníkovi (Lecoq je ako Sherlock Holmes).

Incipit románu *Vyvráženie rodiny Greenovcov* sa odvoláva na autorov kriminalistických štúdií a analý kriminalistiky, ktoré trestuhodne nevenujú viac miesta tragédii greenovskej rodiny, čím má text detektívky nadobudnúť referenčnú kredibilitu skutočného kriminálneho prípadu a situovať sa v dobrej spoločnosti „slávnych zločínov“ a „slávnych súdnych procesov“ (*causes célèbres*). (A azda nie je celkom nepodstatné ani to, že rodové meno rodiny, v ktorej sa odohráva vražedné besnenie, je totožné s priezviskom americkej „babičky detektívky“ Ann Katherine Greenovej.) Toto je dosť štandardné „otvorenie“ v rámci žánru – napríklad Gaston Leroux v *Tajomstve žltej izby* (*Le Mystere de la Chambre Jaune*, 1907) sa odvoláva na vtedajšie senzačné novinové správy, ktoré písali o inkriminovanom prípade. To napomáhajú aj Van Dineove citácie (skutočných) autorov z oblasti kriminalistickej psychopatológie v poznámkach pod čiarou. Keď sa Sherlock Holmes odvoláva na analý zločinu, na prípady, ktoré by mali byť Watsonovi dobre známe, nezriedka sa odvoláva na skutočné kriminálne prípady, ktoré v tých časoch jatrili viktoriánsku senzibilitu a boli doylovskému prvotnému anglickému čitateľovi dobre známe.

Nasleduje predstavenie geniálneho „veľkého detektíva“ Phila Vanca (čo je pseudonym) – „*mladého muža zo spoločnosti*“, arogantného a snobského, encyklopedicky vzdelaného estéta, ktorý by si – podľa veršiku Ogdena Nasha – zaslúžil kopanec do zadku.

Dejisko: dom rodiny Greenovcov. Pochmúrne greenovské sídlo na izolovanom pozemku je odvodeninou tajomného hradu z gotického románu (najintenzívnejšie je táto odvodenina „tajomného domu“ badateľná v Carrovej *Otrave z vtípu*). Domom sa krádajú čudné, šuchtavé kroky vraha... Opis „gotickej“ záhrady a sídla tónujú predovšetkým atribúty pošmurnosti s častými personifikačnými prirovnaniami: „*Holé popínavé rastliny na zdi se podobaly řadám černých kostlivců (...) šedé zdivo domu mělo téměř barvu chmurného zataženého nebe (...)*“ (Van Dine, 1969, s. 27). Opisy pripomínajú personifikované opisy schátraného sídla poeovského *Pádu domu Usherov* – aj u Van Dina je rozklad rodinného sídla podmienený pokrivenou psychikou postáv (nie

je však dovedený až k fyzickej deštrukcii domu, ako v Poeovej *fantastickej* poviedke): „*Ten dům je poznamenaný, Markhame. Je v rozkladu – nemám na mysli rozklad materiální, ale hnilobu daleko horší. Samo srdce domu zahnívá. A spolu s ním i všichni jeho obyvatelé, duševně i charakterově. (... Vražda) znamená konečnou fázi všeobecného rozpadu toho abnormálního lidského společenství,*“ (s. 66), hovorí detektív Philo Vance, nasávajúc atmosféru rodinného domu – za hojnej pomoci vedenia (súvekej) psychologickéj vedy. Metaforicky proklamované „hlbky“ a „pokrivenosť“ zločinnej duše skrytého páchatel'a dávajú klasickej detektívke 20. a 30. rokov jej neodolateľnú „atmosférickosť“ a ukazujú ono rezíduum *strašidelného príbehu* v srdci logického rébusu detektívky (ako o tom podrobnejšie píšem v kapitole *Zrod detektívky z duchov fantastiky*): „*Ten zločin pramení z nějakých strašlivých zločinných pohnutek. Pod tím, co se včera v noci stalo, se skrývají tajemné hlubiny – hnilobné propasti lidské duše,*“ (s. 66). „*(...) nic nebylo normální, nic nebylo zdravé – jako v domě ze zlého snu, plném podivných, abnormálních bytostí, z nichž každá obráží onu nezachytitelnou, děsivou hrůzu, která večer v jeho starých zdech propukla a vydala se za kořistí,*“ (s. 67). Za korisťou sa na diktnej úrovni diskurzu nevydáva človek-vrah, ale abstraktum, samotná zakrádajúca sa „desivá hrôza“; cítime tu „*ovzduší ireálna, které zločin vždycyky rozširuje v rovině mentálního světa*“ (Chimet, 1984, s. 45). Sutherland Scott dokonca vo svojej typológii detektívok vydělil ako jeden typ detektívky „atmosférické“, kam zaradil predovšetkým Mary Roberts Rinehartovú a Mignon G. Eberhartovú (por. Scott, 1973, s. 102). A Van Dine v týchto opisných pasážach ide, našťastie, *proti* svojim programovým vyhláseniam (ktoré podal v Úvode ku svojej antológii reprezentatívnych detektívnych príbehov), kde sa vyslovil za vylúčenie z detektívky všetkého, čo striktné nesúvisí s jej riešením rébusu – a teda aj atmosféry, ktorú pokladá v detektívke za vyslovene rušivú (por. Van Dine, 1931, s. 7).

Postupne sú predstavení aktéri deja – *okruh podozrivých*. Každá postava je opísaná pomocou niekoľkých výrazných detailov (pričom jeden z nich je dominantný ako akési „centrum“ opisu, okolo ktorého sa organizujú ďalšie rozvíjajúce detaily), ktoré sa v toku textu *iterujú*, aby postava-figúrka nadobudla pomocou takéhoto detailu svoju „individualitu“ a vryla sa do pamäti čitateľa. Tieto detaily fyziognómie a správania na povrchnej úrovni *konotujú* určité konvenčné vlastnosti postavy (taká je *semióza tvári* podozrivých). Napríklad, v klasickej detektívke **Mignon G. Eberhartovej** *Kým chorý spal* (*While the Patient Slept*, 1930) je postava neskôr odhaleného vraha iteratívne charakterizovaná „dobrotivými“ okuliarmi (táto vlastnosť – spolu s okrúhlym bruškom – mu umožňuje konotácie pripísať atribút bezbrannosti pri jeho krátkozrakom tápaní a šmátraní): keď mu tieto okuliare v scéne odhalenia z tváre spadnú, *padá maska* ako z *commedie dell'arte*: „*Prvý raz som ho videla bez nápadných dobrotivých okuliarov a užasla som, ako sa tým zmenil. Jeho oči boli zlé, kruté, chamtivé (...),*“ (Eberhartová, 1968, s. 233). Tento príklad je – z hľadiska žánrovej poetiky – pomerne inštruktívny, pretože tu *doslova* padá z tváre maska čiže strategicky naprojektovaný zavádzajúci znak. Totiž „*závoj len skrýva tvár, maska klame (...)* *Intencionalita masky je kľukatou*

*intencionalitou: maska sa snaží vytvoriť ilúziu protikladnú tomu, než aká je skutočnosť“ (Tischner, 1990, s. 63).*

Inde padá maska obrazne: odrazu sa zmení správanie postavy a výraz jej tváre (predchádzajúca tvár postavy bola imaginárnou „maskou“ – pretvárkou). V očiach dobráckeho postaršieho vidieckeho lekára odrazu planie svit šialenstva, ako postupuje k úbohej bezbrannej hrdinke, s prstami zaťatými sťa pazúry dravca. Nevinné ustrašené mladé dievča má odrazu tvár skrivenú nenávisťou a z nevinných pier sa rinie záplava ohavných vulgárnych nadávok (text klasickej detektívky ich však nikdy necituje). Blazeovanému svetákovi odrazu veľmi na niečom záleží... Ukazuje sa *pravá tvár* páchatel'a, *odhaľuje sa*. Kým sa však neodhalí, fascinuje nás na detektívke to, že „*vrahové se chovajú a vypadajú k nerozeznání od ostatních lidí*“ (Christie, 2002, s. 31). *Vrah skrýva tvár*, ako znie titul jednej českej filmovej detektívky – jednak svoju totožnosť, jednak svoju pravú tvár vraha pod maskou napr. „roztržitého profesora“ klasickej filológie. Táto *kategoriálna* zmena – z človeka na vraha – je neviditeľná (staručká pani, džentlmen venujúci sa dobročinnosti...). A v žánri detektívky podstupuje odhalený vrah naozaj zmenu kategoriálnu, z človeka (smrteľnej bytosti) sa mení až na čosi neľudské, na to, čo má moc človeku smrť dávať. Jeho pozícia v tkanive textu je v tomto analogická s pozíciou *monštra* v horore. Obet' sa bojí, keď počuje zavrzganie schodov, a vie, že tam v tme na ňu číha skrytý vrah, ktorého tvár – v poslednom okamihu pred smrťou – jej bude tak dobre známa! Ako keď sa v horore ukáže hrdinovi blízka osoba v skutočnosti ako monštrum, ktoré prevzalo jej podobu, ktoré ju zvnútra vyžralo a navlieklo sa do jej kože...

Lekcia o ľudskom poznaní z románu Agathy Christie *Skúška neviny* – slovami jednej z postáv – znie: nemôžeme poznať druhých ľudí. Aj v najbližšom človeku sa môže skrývať monštrum, vrah. V tejto súvislosti sa ako vhodnou metaforou *pozície* – vždy maskovaného – vraha v detektívke (a v detektívkach Agathy Christie predovšetkým) hodí postava z nočných mor Agathy Christie – strašidelná postava tzv. **strelca**: „*Střelec totiž někdy nevystupoval jako samostatná postava, ale maskoval se za někoho jiného. Například: Agatha seděla u svačiny, pohlédla na někoho z příbuzných nebo přátel a uvědomila si, že ten, na koho se dívá, není její teta, bratr nebo matka. Místo toho hleděla do tváře s charakteristickými bleděmodrými očima a náhle si uvědomila, že je to ve skutečnosti střelec,*“ (Norman, 2009, s. 25). Charakteristické je, že „strelca“ mení svoje pozície (teta – brat – matka), rovnako ako cirkuluje atribút podozrenia v detektívke a sukcesívne „dosadá“ na jednotlivé postavy: ktorá z nich je v skutočnosti „strelca“? Lebo „matka“, „brat“, „teta“ – to je len jeho vonkajšia maska.

Stephen Knight hovoril v súvislosti s významovou štruktúrou próz Agathy Christie o strachu z nepriateľa, ktorý sa skrýva v „ja“ (Knight, 1980, s. 113). Stanley Fish si na postavách vrahov u Agathy Christie všimol ich úžasnú schopnosť predstierať akúkoľvek osobnosť, čo je umožnené práve vnútornou *prázdnotou* zla: „*Všimol som si, že lotri z románov Christie sú často prezentovaní ako ľudia od základu takí zlí, že nemajú ani za groš zmyslu pre morálku a môžu len simulovať morálne správanie prostrednic-*



*tvom napodobňovania, bez toho, aby porozumeli konaniu a postojom iných. Typické pre týchto lotrov tiež je, že sú chameleónmi, ktorí sú schopní takmer ľubovoľne meniť samotný svoj výzor, a dá sa postrehnúť, prečo tomu tak je: keďže nemajú ľudské pocity či starosti, môžu sa obliekať do akýchkoľvek citov a starostí, ktoré sa hodia pre ich ničomné a nezriedka nemotivované ciele (...),“ (Fish, 2002, s. 240).*

Tak tu máme ukážku opisu jedného z podozrivých, mladšieho syna – Rexa Greena: „*Rex Greene byl mladík malé postavy, snědý, s úzkými svislými rameny a abnormálně velkou hlavou, posazenou na krku, který vypadal jako vysušený. Přes vypouklé čelo mu spadala kštice rovných vlasů a měl ve zvyku ji odhazovat z čela prudkým trhnutím hlavy. Malá pohyblivá očka za obrovskými kostěnými brýlemi jako by nedovedla zůstat v klidu; a v tenkých ústech mu neustále škubalo, jako by trpěl nějakým bolestivým tikem. Bradu měl malou a špičatou, a tím, jak jí zasunoval dozadu, ještě zdůrazňoval její malé rozměry. (...) Jednou jsem viděl zázračného mladého šachistu, a ten měl stejně utvářenou lebku (...),“ (s. 42). Všimnime si, že už do statického opisu (malá postava, farba pleti, úzke ústa atď.) vpadajú aj iteračné prvky (má vo zvyku odhadzovať si z čela ofinu, tik, zasúvanie brady atď.). A tieto iteračné prvky sa v ďalšom toku textu môžu opakovať a vytvárať *sukcesívnu* charakteristiku postavy – a čitateľ je potom zorientovaný, keď sa Rex o niekoľko strán ďalej objaví znovu na scéne („*áno, Rex, to je ten, ktorý je takýto, ktorý má vo zvyku toto...*“). Iteračné detaily sa navrstvujú na detaily statické: preto pri opakovaných opisoch trnutí úst je napríklad možné opakovať aj ich statickú charakteristiku – ich atribút „úzke“. Je totiž dosť veľkou chybou detektívky – a stáva sa to najmä v prípade tých, ktoré sa neodohrávajú v uzavretom priestore a sú zaľudnené nadmerným množstvom postáv – ak si pri demaskovaní vraha musí čitateľ listovať v knihe dopredu (aby sa na danú postavu vôbec rozpomenul, že sa niekoľko ráz mihla románom pred pár desiatkami strán), ak čitateľovi okamžite nenaskočí „mentálny obraz“ vrahovej vizuálnej a činnostnej (spôsobu správania, zvyky, tiky) charakteristiky. Opis utvárania Rexovej lebky je v klasickej detektívke dosť častým odkazom na diskurz súvekej „vednej disciplíny“ („pomocnej“ vedy kriminalistiky) frenológie, resp. kranioskopie (o tom už bola reč).*

Zároveň sú tváre podozrivých *scénou* ich mimických výpovedí, ktoré sa podieľajú na konštituovaní atribútu „podozrivosti“ (pretože hlavnými sú, samozrejme, stopy). Krátke zaváhanie pred odpoveďou, postranný pohľad, tvárou preletí krátky záblesk strašnej nenávisti (ale nevieme, kto je adresátom tejto výpovede), úlisnosť alebo, naopak, otvorená, poctivá červenkastá tvár vidieckeho lekára (ktorá tak úžasne maskuje jeho vražedné sklony!). Aj táto hra znakov tváří je pre nás, milovníkov detektívok, nenahraditeľnou ingredienciou (i keď na nej nemožno stavať ani jeden dôkaz). Správne hovorí Richard Aleyn, že „*v žiadnej inej románovej forme nie je štúdium mimiky či gestiky také rozvinuté*“ (Alewyn, 1971, s. 394). Keď sa v citovanej detektívke **Mignon Eberhartovej** Isobel Federiová dozvie, že zastrelili jej manžela Adolpha, „*príšernú chvíľu len stála a civela na Eustacea. Tvár jej odrazu zmeravela a ožltla, akoby bola z vosku, a oči jej zapadli. Potom si vyslobodila ruky z Eustaceovho zovretia a pritiah-*



*la si hodvábný župan tesnejšie k telu, takže pod tenkým hodvábom jasnejšie vynikli mierne vypuklé krivky jej bokov a hrude a štíhly driek, a obzrela sa po izbe“ (Eberhartová, 1968, s. 40). Je jej správanie – šok, zdesenie – autentické, alebo ide o pretváрку vrahyne?*

Počas naratívneho bloku vyšetrovania jednak vypovedajú podozriví pred detektívom, jednak sú konfrontovaní navzájom. „Vražda v dome“ a atmosféra vzájomného upodozrievania vyplávajú na povrch prudké emócie, nechávajú prejaviť sa všetky animozity a každú nenávisť. Blok vyšetrovania býva v dobrých detektívkach štúdiou charakterov (ich vonkajšieho správania) a máva vskutku dramatický charakter:

*„Mittie na okamih vzplanuli bezvýrazné oči a potom spočinuli s nenávisťou na Isobel. Hrôzu na jej tvári vystriedala zloba.*

*– Vám sa to hodí, – kričala, prskajúc každé slovo ako rozzúrená mačka. – Nikdy ste oňho nedbali. Večne ste sa s ním vadili. Vadili ste sa aj včera večer. Počula som vás! Nenávideli ste ho. Ste rada, že ste sa ho zbavili. – Obrátila sa k O‘Learymu a rozhodila tučnými vlhkými rukami, ktoré sa jej strašene chveli. – U nej hľadajte revolver, ktorým zastrelila Adolpha! – vrieskala ako pomätená od zlosti a strachu.*

*Isobel akoby sa ešte väčšmi zaskveli škrny na lícných kostiach a ústa sa jej stiahli do ostrej červenej čiary. Smiala sa nútene, nervózne, tak trpkó a nevýslovne škaredo, až mi po chrbte prebehli zimomriavky, a civela som na ňu, ani čo by som ju videla prvý raz.*

*– Ešte vždy vás sužuje žiarlivosť, Mittie? – povedala znovu hlbokým, drsným a posmešným hlasom. – Odjakživa ste Adolpha ľúbili, však? A mňa nenávideli.*

*Zmlkla a v hroznom tichu sa rozplynul smiech z jej namaľovaných úst. Vzdychla, ale jej vzdych vyjadroval len nudu.*

*– Bože môj, – povedala nečakane, – bodaj by ste ho boli mali!“ (Eberhartová, 1968, s. 62).*

Prejdime k deju **Van Dinovho** románu. Nižšie podávam jeho synopsu, rozčlenenú do motívov.

1. Záhadný čin: dcéru Juliu Greenovú v noci zastrelia v jej izbe a jej nevlastnú sestru Adu následne asi o tri minúty neskôr v jej izbe postrelia do chrbta a je ťažko zranená. Obe sestry boli strelené z bezprostrednej blízkosti. (Mužské stopy v snehu smerujúce k domu a z domu ukazujú na páchatel’a zvonku.) Opis miesta činu: Juliu našli v posteli, Adu, ako leží pri zrkadle. (Pri každom zločine je podaný plánik izby s rozmiestnením nábytku a situovaním tela obete. Je tiež podaný celkový plánik Greenovského sídla s rozmiestnením izieb – ako to už v správnej detektívke má byť.) O Adinom zranení sa neskôr dozvedáme, že smrti unikla len o vlások (s. 52). V oboch izbách – keď sa našli obete – svietilo svetlo. Medzi oboma výstrelmi uply-

nul podľa výpovedí svedkov čas asi tri minúty. (Tieto indicie, ktoré som podal vyššie, boli tiež distribuované ako motívy počas vyšetrovania.)

2. Začatie pátrania. Detektív Philo Vance formuluje rozpor: zlodaj zvonku nemohol vopred vedieť, kde sú vypínače, nerozsvecoval by svetlo. Navyše, vypínač v izbe Júlie Greenovej je skrytý za skriňou – záver úsudku znie: mohol o ňom vedieť len niekto, kto sa vyzná v dome. Vrah teda pravdepodobne pochádza z domu, stopy pred domom boli nainscenované.
3. Chester konštatuje, že mu zo zásuvky zmizol revolver – pravdepodobne ešte pred vraždou.
4. Dozvedáme sa podmienku zo závetu Tobiasa Greena, že členovia rodiny musia žiť v Greenovskom sídle pohromade, inak ten člen, ktorý odíde, bude vydedený. Toto sa netýka Ady.
5. Philo Vance so štátnym zástupcom Markhamom vypočúvajú svedkov/podozrivých.
6. Sibella v hysterickom výstupe obviní nevlastnú sestru Adu. Od Vanca prichádza vylúčenie podozrenia voči Ade, pretože bola sama postrelená. „*Sibella jako by si poprvé uvědomila nesmyslnost svého obvinění,*“ (s. 60). Vance vylučuje možnosť dvoch páchatel'ov, pretože sa strieľalo z jednej zbrane (s. 61). Zranená Ada sa počas obvinenia túli k doktorovi Von Blonovi, akoby uňho hľadala oporu. Je však zrejmy dôvernejší vzťah Von Blona k Sibelle.
7. Vance zdôrazňuje ako dôležitú okolnosť Juliin udivený a zdesený výraz tváre v okamihu smrti.
8. Narastanie nezrovnalostí, záhad (ďalšia kumulácia morféim tajomstva): „*A proč Chester první výstřel slyšel tak jasně, když na druhé straně Rex, jehož pokoj je vedle Adiny ložnice, říká, že druhý výstřel neslyšel? – A to dlouhé časové rozmezí mezi oběma výstřely také potřebuje vysvětlení. /.../ A pak jsou tu v obou těch vražedných útocích jisté rozdíly. Julie byla střelena zepředu, když ležela v posteli, kdežto Ada byla střelena do zad, až když vstala z postele, ačkoli vrah měl dost času, aby došel až k ní a namířil, dokud ještě ležela. Proč tiše čekal, až Ada vstane a přiblíží se k němu? Jak to, že si vůbec troufl čekat, když už předtím zabil Julii a způsobil v domě poplach? /.../ A jak to, že byly právě v určitou dobu Juliiny dveře odemčené?*“ (s. 70) – Júlia si totiž dvere na noc zamykala. Tieto rozpory budú hrať veľkú úlohu v záverečnom riešení.
9. Nový záhadný čin: Chestera zastrelia v jeho izbe. Hodina vraždy je rovnaká (niečo po pol dvanástej). Strelený spredu z tesnej blízkosti. „*Je to opakování Juliiny smrti,*“ (s. 75) hovorí Vance. Dedukcie: Chester, keď uvidel vraha, si čítal knihu – nevstal, ani nevykrikol. Ergo: vraha dobre poznal. Na tvári mal výraz úžasu a neviery. Vražedná zbraň sa nenašla.

10. Ada vypovedá na policajnej stanici. Hovorí, že Rex niečo vie, ale nechcel jej to povedať. Ďalej hovorí, že našla nejaký papier so značkami (piktogramami) a nechala ho doma v skrýši, v „tajnej schránke“, ktorú majú spoločnú s Rexom. Ada z polície telefonuje Rexovi (Rex sa najprv ozve štátnemu zástupcovi Markhamovi): *„Jen bych tě chtěla poprosit, aby ses podíval do naší soukromé poštovní schránky. Najdeš tam zalepenou obálku /.../*, (s. 127).
11. Na policajnú stanicu príde správa, že Rexa Greena práve zastrelili v jeho izbe (tesne po telefonáte). Ada, Makham, Vance a Van Dine vyrážajú z policajnej stanice do greenovského sídla.
12. Opis miesta činu: *„Před tudorovským krbem uprostřed zdi vlevo – přesnou kopii krbu v Adině pokoji – ležel mrtvý Rex Greene. Levou paží měl nataženou, ale pravou měl přikrčenou a prsty sevřené, jako kdyby držely nějaký předmět,*“ (s. 135). Strelili ho do hlavy, zbraň sa nenašla. *„Ale tváří se naprosto přirozeně, bez sebe-menší známky strachu nebo překvapení (...),“* (s. 135). Nikto z členov domácnosti (ani „fakultatívny“ – prichádzajúci a odchádzajúci – Dr. von Blon) nemá na čas vraždy alibi okrem Ady, ktorá sa nachádzala na policajnej stanici. Opäť sa v snehu nájdu stopy vedúce k domu a z domu. V „súkromnej poštovej schránke“, za ktorú sluha Sproot (po počiatočnom nechápaní, o čo ide) označí *„to strieborné ciborium na stole v hale“* (s. 137), sa nenájde inkriminovaná modrá obálka s papierom so značkami, ktorý do nej vložila Ada – vyzerá to tak, že vrah ju odtiaľ ukradol. Neskôr Vance formuluje na základe obhliadky miesta činu ďalšiu morfému tajomstva: *„Ale něco tu přece jen nehraje, kamaráde (...) Rex zemřel klidně, jako by svého vraha neviděl. Proč se také on netvářil zděšeně? Nemohl přece mít zavřené oči, když na něho vrah mířil, vždyť stál přímo tváří k němu. Je to nepochopitelné, šílené,*“ (s. 153).
13. V dome sa v komore nájdu prezuvky, pomocou ktorých boli urobené stopy v snehu.
14. Lekár von Blon oznamuje, že mu ukradli jedy – strychnín a morfium.
15. Vancova prehliadka dovtedy zamknutej knižnice: nachádza sa tam bohatá zbierka kníh o kriminológii a Vance podľa prachu zistí, že si do knižnice niekto chodil tieto knihy čítať.
16. Svedectvo Ady: zdesená Ada hovorí, že v noci videla svoju chromú matku, ako chodí po dome. Na hlave mala turecký šál. Neskôr sa Vance informuje u lekára na prípady hysterickej obrny (pričom sa zhusta cituje Freud, Breuer a Jung). Predtým sa vyskytli motívy „šmatlavých krokov“, ktoré počula Ada, a neskôr to neisto pripustil aj Rex – tento motív výpovede Ady je s nimi korelovaný.
17. Adu otrávia morfiom, ale prežije takým spôsobom, že z jej izby zazvoní zvonček. Sproot nájde Adu v bezvedomí a malého psa Sibelly, ktorý je na posteli na bezvedomej Ade a hrá sa so šnúrou od zvončeka.

18. Pani Greenovú otrávia strychnínom a zomrie. Stopovaním času prijímania potravy a jej druhov sa Vancovi nepodarí odhaliť, kto jej podal jed.
19. O'Brienova teória: vrahom bola pani Greenová a keď sa jej napokon nepodarilo otráviť Adu, spáchala samovraždu, pretože už „vystriela všetky náboje“ (motív falošného riešenia).
20. Pitva ukáže, že pani Greenová v žiadnom prípade nemohla chodiť. Vance uvažuje, koho mohla Ada vidieť s tureckým šálom. Okrem pani Greenovej tento šál niekedy nosila aj Sibella. Vance hovorí Ade, že mohla v šále vidieť niekoho iného, a pretože mala nočné mory o svojej matke, psychicky si dosadila k postave tvár matky, ktorú jej asocioval turecký šál. Kuchárka Mannheimová hovorí, že Ada mohla v noci vidieť aj ju samu.
21. Philo Vance vyhlasuje, že vyriešil tento prípad.
22. Vance kladie sluhovi Sprootovi cieľenú otázku: Bolo okno v Adinej izbe tú noc, keď bola postrelená, zavreté alebo otvorené? Sproot odpovedá, že otvorené.
23. Vance sa pýta kuchárky Mannheimovej, či je Ada jej dcérou. Dostáva od nej kladnú odpoveď, avšak Ada o tom, že je Mannheimová jej matkou, nevie.
24. Keď Vance prichádza do domu Greenovcov, dozvedá sa, že Ada a Sibella spolu odišli autom. Išiel s nimi aj Von Blon, ale toho mali vyložiť u pani Riglanderovej. Telefonátom Vance zistí, že Von Blon k pani Riglanderovej ešte nedorazil. Pýta sa Sproota, kto sedel za volantom, ten odpovedá, že sa mu zdá, že slečna Sibella.
25. Vance spolu s políciou idú autom k útesu, kde bol Vance svojho času na výlete so Sibellou a Adou (Vance už totiž odhalil, kto je vrahom, a *predpokladá*, že práve na toto miesto smeruje greenovské auto). Sibella tam vtedy poznamenala, že je to ideálne miesto na vraždu, na zinscenovanie autonehody.
26. Vyšetrovatelia dohonia greenovské auto, odstavené nad priepasťou. „(...) *proti mômu očakávaniu tu nebylo ani stopy po doktoru Von Blonovi*,“ hovorí watsonovský rozprávač, ktorý bol zavedený nesprávnym očakávaním. „*Vpředu seděly obě sestry. Sibella na vzdálenějším sedadle, zhroucená v rohu, hlavu pokleslou dopředu. Na spánku měla ošklivou řeznou ránu (...) Za volantem seděla Ada a hleděla na nás s chladnou zuřivostí*,“ (s. 235). Neuveriteľné: vrahom je Ada!
27. Vance podáva vysvetlenie, akým spôsobom Ada spáchala vraždu, a dodáva minulosť, ktorú zistil (už potom, ako vyriešil prípad – tá má teda len doplňujúco-vysvetľujúci charakter, nie je to základ, z ktorého by odvodil svoju teóriu): manžel kuchárky Mannheim bol „*povestný nemecký zločinec a vrah*“ (s. 240), a tak Ada „*zdedila v krvi potenciálne zločinecké sklony*“ (s. 240). Bol blízkym obchodným spoločníkom Tobiasa Greena, ktorý preto Adu adoptoval a pani Mannheimovej ako kuchárke zabezpečil vo svojom dome výsadné postavenie.

Môžeme – v lasičovských intenciách – modelovať „romboidovú“ štruktúru vzťahu motívov sujetu a fabuly: motív 27, konečný bod sujetu, je prvým motívom chronologicko-kausálnej fabuly (prehistória: vzťahy Tobiasa Greena a Mannheima). Riešenie (vysvetlenie) *sa vracia* k všetkým predchádzajúcim motívom a osvetľuje ich z pozitívnej epistemologickej modalít („odtajomňuje“ ich). Motív zo sujetovej štruktúry, kde je situovaný na epistemologickej úrovni *zdaní* (napr. motív 1: Adu niekto postrelil zozadu do chrbta), je transformovaný návratným pohybom (interpretáciou) v segmente (bloku) riešenia do epistemologickej úrovne *bytia* (Ada sa pred zrkadlom postrelila sama). Blok *riešenia*, v ktorom dochádza k transfigurácii, je ťažiskový: tu sa do vzťahu dostávajú, konfrontujú dva typy usporiadaní: rozdistribúované enigmatické motívy bez ich patričného zmyslu (detektív počas riešenia zväčša ešte raz rezumuje dáta *záhady*), prostredníctvom úsudkových mechanizmov z týchto dát vyvodzuje závery a napokon ukáže správne usporiadanie motívov a ich skutočný zmysel v rámci ekonómie *celku* riešenia *záhady* (záverečná detektívova pravdivá *narácia*: „ako to skutočne bolo“).

Jednotlivé funkcie možno zoskupiť do sekvencií a tie do naratívnych blokov:

#### *Blok záhadnej udalosti*

I. Narušenie naratívnej rovnováhy (zločin).

#### *Blok vyšetrovania*

- II. Vymedzenie okruhu podozrivých. (Prvý zvrat: prehliadnutie páchatel'ovho inscenovania, že vrah prišiel zvonku.)
- III. Druhý záhadný čin (súčasť, emanácia východiskového zločinu).
- IV. Obrat vo vyšetrovaní [10. Ada tvrdí, že Rex niečo vie (otvorenie sekvencie).  
11. Rex je zavraždený (uzavretie sekvencie). (Záhada: čo Rex uvidel?)].
- V. Nová záhada. (Von Blon tvrdí, že mu odcudzili jedy.)
- VI. Falošné riešenie, resp. falošný smer vyšetrovania. (Ada tvrdí, že videla ochrnutú pani Greenovú chodiť, Vance sa začína zaujímať o tzv. hysterickú obrnu.)
- VII. Ďalšia záhada. (Otrava pani Greenovej a Ady. Korelát sekvencie V.)

#### *Blok riešenia*

VIII. Prenasledovanie a riešenie tajomstva. Nastolenie naratívnej rovnováhy.

Vidíme, že v bloku vyšetrovania (ktorý zaberá najväčšiu plochu detektívneho *románu*) sa zoskupujú ďalšie záhadné činy (bloky nastolenia záhady a vyšetrovania sa takto vzájomne prestupujú, prelínajú). Ďalší záhadný čin je *zároveň* (v sujetovom poriadku) zatemnením, zmnožovaním záhady (*zdaní*), ako aj vyjasnením (v poriadku fabuly, riešenia), ďalším doplnením dielika do skladačky, „celkového obrazu“. Ďalšie záhadné činy totiž detektívovi dodávajú nové stopy, nové indicie, ktoré potrebuje (niekedy si detektív doslova musí „počkat“ na ďalšiu vraždu, ktorá mu poskytne viacej informá-

cií, aby mohol vyriešiť tú predchádzajúcu – často detektív tragicky konštatuje, že ďalšia vražda ešte príde, ako vydedukoval, avšak jej, žiaľ, nemôže zabrániť).

Z takto zostrojenej kompozičnej schémy sekvencií sa tiež dá vidieť, že nám povie len veľmi málo o konštrukcii zápletky, o grife riešenia, o konštrukcii naratívnych pascí a pod.

Aby sme – z naratologického hľadiska – situovali žáner detektívky v rámci všeobecnej gramatiky narácie, je možné ho integrovať do všeobecného modelu naratívneho programu, resp. (syntagmatickej) naratívnej schémy (por. Bartnicki, 1992, s. 59 – 64). Neukážu sa nám takto síce individuálne vlastnosti detektívneho žánru, ale stanú sa zasa viditeľnými, naopak, tie, ktoré má spoločné s inými typmi narácií. Od východiskového *narušenia naratívnej rovnováhy* (tá bola narušená vraždou: tento motív svojim výskytom v naratívnej štruktúre ďalej spôsobí *chýbanie objektu* – skrytého vraha, riešenia záhady) sa detektív usiluje *získať objekt* (odhaliť vraha, podať riešenie).

V prvej fáze, fáze manipulácie, aktant-zadávateľ zadáva úlohu (prípado) operátorovi, aktantovi-detektívovi (aktant Z spôsobuje, aby aktant D konal). Zadávateľom môže byť klient, zadanie prípadu môže byť sprostredkované (funkciu aktanta zadávateľa prípadu môže spĺňať list, ktorý dostane Sherlock Holmes v *Dobrodružstve so sussexským vampírom*), prípadne môžu byť aktanty zadávateľa a operátora (detektíva) kumulované do jednej postavy, ak sa detektív rozhodne vyriešiť prípad z vlastného záujmu. V zásade celý naratívny blok vyšetrovania sa prekrýva s fázou kompetencie: detektív, aby dosiahol schopnosť konať (odhaliť vraha), musí zozbierať a vyhodnotiť stopy.

Vo fáze performácie, ktorá je „podstatnou transformáciou rozprávania“, „transformáciou stavu“, ktorá vedie „k vzniku novej situácie“ (Bartnicki, 1992, s. 61) – detektív odhalí totožnosť vraha (operátor získava objekt – detektív vyrieši záhadu). Vo fáze sankcie, ktorá hodnotí prebehnutú transformáciu v rámci performácie, detektív podáva sériu úsudkov, ktorými odvodil, prípadne dokázal totožnosť vraha. Logický poriadok fáz performácie a sankcie v rámci naratívnej schémy môže mať v detektívke (ale i v iných typoch narácie, por. Bartnicki, 1992, s. 62) prehodené poradie, iný chronologický poriadok v texte: detektív môže *najprv* prednášať úsudky, na záver ktorých vyvodí totožnosť vraha. Performácia sa tak udiala najprv skryto (detektív *už* odhalil totožnosť vraha, „získal objekt“, ale výsledok svojich úsudkov si necháva pre seba a začína prednášať svoje riešenie). A naopak, u Van Dina sme videli, že Philo Vance najprv chytil vrahyňu (fáza performácie) a potom podal vysvetlenie (fáza sankcie). Štruktúra aktantov je taká, že aktant-detektív vyšetroje aktantov-podozrivých, pričom získava objekt vo chvíli, keď *identifikuje* jedného z podozrivých s aktantom „vrah“. Jednou zo špecifik detektívnej narácie (na úrovni aktantov) je, že operátorovi bráni v získaní objektu protivník, ktorý je *skrytý*: a týmto objektom je práve tento skrytý protivník sám (v postave vraha sa kumulujú dve aktančné roly – objektu i protivníka).

Sama reflexia nad detektívnym žánrom nemusela čakať až na novšie komunikačné čitateľsky orientované literárne teórie (s celou ich rozmanitosťou), objavujúce sa



programovo v literárnej teórii zhruba od 60. rokov 20. storočia [začínajúc zrejme prácou Umberta Eca *Otvorené dielo* (1962)], pretože – čo vyplýva zo štruktúrneho charakteru detektívneho žánru – aktívnu spoluprácu čitateľa s textom postulovala od začiatku. Vo svojej práci *Technika príbehu s tajomstvom* z roku 1913 Carolyn Wellsová cituje autora detektívok Burtona E. Stevensona (nar. 1872), ktorý už pred Austinom Freemanom (1924) a pátrom Knoxom (1928) formuloval zásadu „hrať férovo s čitateľom, všetky karty musia ležať na stole (...) problémom je prekvapiť čitateľa neočakávaným spôsobom, akým ich skombinujete. Čitateľ musí mať pred sebou všetky fakty, ktoré má k dispozícii riešiteľ záhady, a vtedy musí ‚riešiteľ‘ dospieť k vysvetleniu ako prvý“ (cit. podľa Wells, 1976, s. 295). Žáner si teda svoje explicitné pravidlá sformuloval veľmi skoro, ako i svoju vlastnú „čitateľskú teóriu“, keďže ako žáner je práve na hre textu s čitateľom založený. Nebudem rozmnožovať ďalšie príklady – spoluprácu s čitateľom, samozrejme, postulujú aj už spomenutí „zákonodarcovia“ vo svojich pravidlách, Jan Cigánek explicitne hovorí „čtenár spolupracuje“ (Cigánek, 1962, s. 81). Burton E. Stevenson v uvedenom citáte dokonca sprecizoval *spôsob*, akým text „počíta“ s čitateľom.

Literárny vedec „môže experimentálne vypracovať model hry ‚odosielateľ – prijímateľ‘, v ktorej dôjde k navrstvovaniu času odosielania a času recepcie. Vtedy v partii – výskumnom modeli – odosielateľ a prijímateľ budú svoje pohyby vykonávať striedavo“ (Jarzębski, 1982, s. 42). Je to tak preto, lebo pri strategickej hre čítania nedochádza k „bezprostrednému kontaktu medzi partnermi“ (ibidem, s. 43), a teda „odosielanie sa deje za neprítomnosti prijímateľa, recepcia za neprítomnosti odosielateľa“ (ibidem) čiže modelový autor a modelový čitateľ *reálne* nemôžu vykonávať svoje ťahy následne (ako trebárs dvaja protihráči šachu) – to je možné iba v rámci *teoretického modelu* textovej kooperácie.

Obaja účastníci strategickej hry však vypracúvajú svoje *modely protivníka*: konštrukcia „modelového autora“ je výsledkom čitateľskej literárnovednej interpretácie textu, keď analýzou textu z neho literárny vedec vyvodzuje textovú stratégiu – a tá nie je ničím iným, než zasa konštrukciou „modelového čitateľa“, ktorému text predpisuje vykonávať určité ťahy (hypotézy – možné svety ďalšieho vývoja fabuly, nadobudnúť isté očakávania, isté predpoklady, vykonať isté úsudky atď.; zároveň – avšak to je už mimo kompetencie literárneho vedca – môže reálny spisovateľ počas písania projektovať svojho protivníka – spolupracovníka, svojho modelového čitateľa. Literárnovedná procedúra môže odvodzovať predpokladaného modelového čitateľa len prostredníctvom analýzy textu).

Najtypickejším „ťahom“ v literárnej hre medzi odosielateľom a prijímateľom je podľa Jarzębského porušenie konvencie (Jarzębski, 1982, s. 45) čiže – formulujme to viacej všeobecne – porušenie kódovaných čitateľských očakávaní, ktoré text vyprojektoval istými svojimi signálmi (napríklad žánrovými indikátormi). V rámci hry (rigorózneho) detektívneho žánru však nepôjde o porušenie literárnej konvencie (čo by sa v tomto prípade rovnalo okamžitej deštrukcii žánru v danom texte), ale o to, aby



čitateľ nadobudol nesprávne presvedčenia na tému fabuly (kto je vrahom, čo znamená daná stopa, ako sa vyrieši záhada atď.), a práve tieto čitateľské očakávania text v ďalšom priebehu sujetu naruší – avšak neporuší „operačné pravidlá“ danej hry, detektívneho žánru. Práve fabulačná matrica ako „časť určitej literárnej tradície“ (Bartoszyński, 1985, s. 163) – a v tradícii je *ex definitione* vpísaná jej kódovaná znalosť naprogramovaným čitateľom – umožňuje čitateľskú „anticipačnú schému“ na základe predpokladaných recepčných očakávaní, ktoré text môže naplňať alebo sklamať (ibidem, s. 164). V detektívnom románe „diskurzívne štruktúry vŕhajú čitateľa do pasce (napr. keď mu ukazujú istú postavu ako dvojznačnú a podozrivú), aby ho dotlačili k predpokladom bez krytia; potom je však uvedený do deja koncový stav fabuly, ktorý núti čitateľa, aby ‚zavrhol‘ svoj predpoklad. (...) Text – takpovediac – ‚vie‘, že sa jeho Modelový čitateľ pomýli vo svojich predpokladoch (a pomáha mu pri formulácii mylných predpokladov)“ (Eco, 1994, s. 253). V detektívke – ako znie jedno z jej základných pravidiel – musí mať čitateľ rovnakú šancu rozlúštiť rébus ako detektív, a zároveň ho rovnako ako detektív rozlúštiť *nesmie*: čitateľ sa vždy musí situovať vo watsonovskej pozícii, vykriknúť pri riešení v absolútnom údive: „Holmes! Ako ste to dokázali?“ Z hľadiska „fanúšikovských“ čitateľských očakávaní nie je „zlá“ len taká detektívka, ktorá zatají nejaký dôležitý fakt [notoricky známym sa stal výrok rozprávačky Mary Roberts Rinehartovej: „*Kdybych si jen na tu hloupost byla vzpomněla, mohly být zachráněny čtyři lidské životy,*“ (cit. podľa Škvorecký, 1990, s. 163)], ale aj detektívka, kde autor hrá *fair play* a vysvetlenie je striktné logické, akurát že naň príde čitateľ ešte pred detektívom. Formuloval to aj G. K. Chesterton, ktorý bol sám veľkým autorom fikčných záhad, ako aj ich riešení – v zastúpení otcom Brownom. Keď sa však zmenil na čitateľa detektívok, želel si práve *nebyť* dôvtipným riešiteľom. V predslove k detektívke Waltera S. Mastermana *The Wrong Letter* s uspokojením konštatuje, že pri čítaní tejto detektívky bol zavedený a že detektívka *má* byť zavádzajúca (Chesterton, 1926, s. v), čo dokonca pokladá za jej žánrový príznak – pretože pri iných žánroch, napríklad keď sledujeme divadelnú inscenáciu *Hamleta*, nestane sa nám, že sa napokon ukáže, že to Hamlet zabil svojho otca a jeho strýc je úplne nevinný (ibidem, s. vi): práve v tomto predslove formuloval Chesterton tento nápad, o ktorom písal Eco v *Poznámkach k Menu ruže*, že naň prišiel nezávisle aj on sám, ale – ako to zistil dodatočne – žiaľ, až po Chestertonovi. Sám duchovný otec duchovného otca Browna, tohto veľkého lúštitela záhad, si pri čítaní detektívky želel, aby sa stal takým prostým ako Dr. Watson, a nie takým pochybovačným ako Sherlock Holmes (ibidem, s. v). A to, aby sa čitateľ stal zo sofistického opäť „prostým“, aby ho text zaviedol, môže spôsobiť len tento text samotný v koincidencii s čitateľovou situovanosťou na určitej úrovni znalosti/neznalosti žánrových variácií (žánrového kódu).

Takže z hľadiska internej literárnej komunikácie „*generovanie textu znamená aplikáciu stratégie, ktorej súčasťou sú predpoklady o ťahoch iných osôb (...) stratég si načrtáva model protivníka*“ (Eco, 1994, s. 77). Súčasťou generatívneho mechanizmu textu detektívky je jeho projekcia modelového čitateľa, ktorému text predpisuje vykonávať určité inferencie, klásť isté hypotézy (konštruovať možné svety hypotéz o totož-

nosti vraha, možné svety zápletky – spôsobu realizácie vraždy, spôsobe utajenia, maskovania vraha atď.) – a tieto hypotézy text projektuje ako falošné, tieto možné svety čitateľových hypotéz sa napokon nekryjú s „pravdivým“ fikčným svetom fabuly v naratívnom segmente riešenia. „*Počas čítania textu (...) sa formuje rad WR, t. j. možných svetov (očakávaných, žiadaných, vzbudzujúcich obavy atď.), ktoré si empirický čitateľ predstavuje (a ktoré sú v texte predpokladané ako pravdepodobné ťahy Modelového čitateľa). (...) Neskoršie stavy fabuly buď potvrdzujú, alebo negujú čitateľove očakávania,*“ (ibidem, s. 228) – v dobrej detektívke by mal platiť vždy druhý prípad. Pri analýze zápletky detektívky potom treba klásť aj otázku: „*Čo predvídala Agatha Christie – aký príbeh vymyslí čitateľ, aby vyriešil dejovú zápletku Od deviatej do desiatej? – vediac pritom, že to bude iný príbeh než ten, ktorý dokončí ona sama, a zároveň s touto odlišnosťou rátajúc, tak ako šachista počíta s (možným) chybným ťahom protihráča, keď je ten už obratne zatiahnutý do pasce gambitu,*“ (ibidem, s. 185).

V rámci vývinu, transformácií detektívneho žánru je možné pokladať – ako to robí Kazimierz Bartoszyński – aj každé jednotlivé dielo za *ťah* v hre literárnej komunikácie (por. Bartoszyński, 1985, s. 172), keď je v žánrových inštrukciách predpísaná jednak *neočakávanosť* a na druhej strane sa to musí diať pri dodržaní striktných *pravidiel hry*. Jednotlivé dielo takto „odpovedá“ na už *využitú* typy konštrukcie záhad a ich riešení, pričom sa musí vyhnúť tým najobohranejším a podľa možnosti utvoriť úplne neočakávanú konštrukciu. To napokon vedie k vyčerpaniu žánru *klasickú detektívku* (jeho variačných možností): „*(...) môže byť zánik určitého druhu/žánru spôsoben i jistým vnútorným problémom, totiž tým, že systém pravidiel není schop dostatečně mutovat,*“ (ed. Nünning, 2006, s. 118).

Nemožno však celkom súhlasiť s tým, že v takejto fáze „*produkcie analogických fabúl všetky riešenia, ako rovnako využívané, stávajú sa znovu rovnako pravdepodobnými čiže rovnako prekvapujúcimi a informatívnymi. Séria od seba závislých, ťahov sa teda začína odznova*“ (Bartoszyński, 1985, s. 172). „Už poznané“ riešenia sa totiž nikdy nestanú znovu prekvapujúcimi. Čitateľ sa síce môže ocitnúť pred *rovnakou* pravdepodobnosťou možností, ktoré z kódovaných typov riešení (jemu známych v rámci čitateľského horizontu očakávaní) sa realizuje v danom prípade, avšak táto situácia nie je totožná s tou (a nie je rovnako prekvapujúca), keď čitateľa v závere atakuje *nový typ riešenia*, aký ešte nepozná; aký ešte nie je súčasťou kódu. Klasická detektívka sa dnes vďaka svojmu vyčerpaniu žánrových variácií stala „*menšinovým*“ žánrom a v rámci transformácií literárneho diskurzu mnohé jej vlastnosti prevzal moderný triler (jeho podtyp pátrania po neznámom vrahovi, v absolútnej väčšine sériovom), pričom dominantným sa v ňom stalo napätie (*suspense*), a nie logickosť riešenia (ku konštitúcii trilera transformáciou z detektívky por. tiež Boileau – Narcejac, 1967, s. 150 – 151).

Túto žánrovú výmenu diagnostikoval aj Isaac Asimov, ktorý sám programovo písal klasické „*pohovkové*“ detektívne poviedky – šarády: „*Dnešní detektívky se stále více*

venují popisu policejných pátracích technik, dramatickým príbehom soukromých detektív a psychopatológii (...) Zdá sa, že detektívni príbehý staršieho typu, v nichž vystupuje omezený počet podozrelých a geniálni detektív (často amatér), ktorý splétá svoj dŕmyslný rŕetŕz hypotŕz a dedukcií, uŕ v prŕevŕžnŕ vŕtŕšinŕ zmizely ze scŕny. S lehkŕm nŕdechem pohrdŕnŕnŕ se jim dnes rŕikŕ ,lenoŕkovŕ detektivky‘ a najvŕtŕŕŕho rozkvŕtu dosŕhly ve tŕicŕtŕch a ŕtyrŕicŕtŕch letech ve Velkŕ Britŕnii,“ (Asimov, 1996, s. 440).

Triler zŕroveň nemusí dodrŕiavať striktnŕ pravidlŕ detektivky, takŕže skonŕtruovať jeho zŕpletku je pomerne ľahŕie: ŕasto ide o sŕriu zŕhadnŕch vrŕžd a ako vrah je odhalenŕ jedna z vystupujŕcich postŕv (ŕo je solidŕrne s detektivnou schŕmou). K rieŕeniu vŕak nezriedka dochŕdza tak, ŕe detektiv objaví desať strŕn pred zŕverom knihy (alebo desať minŕt pred koncom filmu) dŕleŕitŕ indiciu, ktorŕ vrha identifikuje – ŕo je presne to, ŕo pravidlŕ detektivky zakazujŕ (len zŕstupne spomeniem spomedzi trilerov 90. rokov 20. storoŕia **Mesiŕŕa Borisa Starlinga** ŕi **Zberateľa bozkov** [*Kiss the Girls*] **Jamesa Pattersona**). Takŕto ŕŕner vznikŕ degenerŕciou (hovorím to bez hodnotiaceho odtienku), zjednoduŕením inŕho ŕŕnru, priŕom si preberŕ len niektorŕ jeho generatívne pravidlŕ, a inŕ – v rŕmci detektivky s nimi striktnŕ viazanŕ – zo svojej ŕtruktŕry amputuje. Takŕže skŕr než o nŕvrat do vŕchodiskovej poziciŕ (ako to predpokladŕ Bartoszyŕski) pŕjde v prŕpade ŕŕnrovŕch transformŕcií radŕej o dialektickŕ ŕpirŕlu – ale smerom nadol. Prŕpadne, vrah sa na konci prŕbehu objaví sŕm, keď prŕchŕdza za biť pŕtrajŕceho protagonistu (ako napŕklad v trileroch **Miloŕa Urbana** **Sedmikostelŕ** a **Stŕn katedrŕly**): urobí tak vlastne za detektiva jeho prŕcu – povie o svojej motivŕcii (ŕiŕe dodŕ vysvetľujŕcu, uspokojujŕcu motivŕciu zloŕinov) a odhalí svoju identitu.

ŕŕner trilera je dynamickejšŕ než detektivka v rŕmci naratívneho bloku *pŕtrania*, ktorŕ je v jeho kompoziŕnej ŕtruktŕre dominantnŕ. Jeho narŕcia mŕ ŕtruktŕru *hľadania* a postupného *dozvedania sa* – v zmysle: ten, kto sa pŕta, dozvie sa. Zoberme si ako prŕklad sŕčasnŕ slovenskŕ triler **Dominika Dŕna** **ŕervenŕ kapitŕn** (Bratislava: Slovart, 2007). V trileri neabsentuje ani dŕleŕitŕ ŕloha *inferenciŕ* (ktorŕ sŕ pre detektivku klŕŕovŕ), avŕak trŕy rozumovŕho vyvodzovania sŕ distribuované do inŕch naratívnych blokov než v detektivke. Ak v detektivke inferencie jednak v obmedzenej miere vystupujŕ v bloku vyŕetrovania (detektiv sŕce nachŕdza stopy, ktorŕ sŕ opŕsanŕ, ale vŕŕŕŕinu svojich zŕverov si nechŕva pre seba) a ŕŕŕiskovŕ rolu zohrŕvajŕ *predovŕetkŕm* v bloku rieŕenia (kde detektiv argumentŕčne vyvodí totoŕnosť vrha, spŕsob realizŕcie vrŕdŕy i motivŕciu), tak v trileri sŕ inferencie zasa distribuované predovŕetkŕm do bloku pŕtrania pri vyhodnocovanŕ indiciŕ, priŕom v bloku rieŕenia zohrŕvajŕ oveľa menŕiu ŕlohu: rieŕenie detektiv jednoducho *nachŕdza* na konci svojho pŕtrania/hľadania. Rozumovŕ ŕvahy detektiv pouŕiava predovŕetkŕm pri vytŕŕenŕ *smeru*, akŕm sa mŕ uberať pŕtranie. ŕvahou deŕifruje indiciu (napŕklad, aj enigmatickŕ vŕpoveď – hŕdanku), ktorŕ mu navodŕ sprŕvny smer *hľadania*. Potom, ako rozumovou ŕvahou, inferenciami, vyŕetrovateľ stanovil sprŕvny smer pŕtrania, pustŕ sa doň a v tomto pŕtrani svoje odhalenia, jednoducho, *nachŕdza* (rovnako je to aj v trileroch poľskŕho autora Mareka Krajewskŕho).

V *Červenom kapitánovi* takto vyšetrovateľ po úvodných vyhodnoteniach indícií a dešifráciách *nachádza* vraha (fyzickú osobu) zhruba v polovici románu, pričom tajomstvo sa neodhalí úplne, pretože aj vraha niekto odstráni a záhadná zostáva motivácia: vrah bol len nástrojom. Druhú polovicu románu tvorí dynamické *dozvedanie* sa o motivácii zločinu, pričom táto motivácia (svojho druhu konšpirácia) sa v priebehu vyšetrovania ukazuje dôležitejšia než sama vražda, ktorá je len vrcholcom ľadovca.

Triler často využíva niektoré, v žánri detektívky už použité motivické prvky, topoty či dokonca aj grify. Náhodné prepojenie dvoch sérií zločinov a odhalenie páchatel'a v rozprávačovi (ako sú tieto dva postupy *spojené* v *Dumasovom klube Artura Péreza-Reverta*), prekvapí len čitateľa, ktorý za sebou nemá lekciu klasickej detektívky – a práve s takým moderný triler ráta. V tejto konfrontácii dvoch žánrových štruktúr sa dobre ukazuje, že formulované pravidlá detektívky, často smiešne vo svojej formulácii do „desatora“, nemajú ani tak funkciu *obmedzovať* „tvorivosť“ (túto obmedzenosť má predsa vpísanú každý formulový žáner), ale skôr vylúčiť príliš ľahké a otrepané ťahy v rámci hry – sú to skôr obmedzenia, ktoré *umožňujú* (dobrú zápletku), než obmedzenia, ktoré by niečo znemožňovali (usilujú sa znemožniť iba hlúposť a podvod). A páter Knox zdôrazňoval, že tieto pravidlá „nelze chápat jako pravidla literární v tom smyslu, jako má pravidla poezie, ale ve smyslu pravidel kriketu“ (Škvorecký, 1990, s. 59).

Detektívny žáner zmuťoval najprv v rámci americkej drsnej školy (*hard-boiled school*) – táto mutácia sa však týka skôr takých zložiek žánrovej štruktúry, ako sú typy postáv (predovšetkým detektíva – „tvrd'asa“, drsného chlapíka), motivický plán prostredia, produkcia efektu reality, étos osamelého súkromného očka a pod. (tieto zložky boli v „klasickom“ období vývinu detektívneho žánru buď periférne, alebo úplne absentujúce). Nezmenená však zostáva kompozičná štruktúra (lineárno-zvratná) a pravidlo fair play: tieto zakladajúce žánrové postuláty (ktoré fungujú ako *dominanta* v žánrovej štruktúre) však ťažko dodržať v texte, ktorý chce produkovať „efekt reality“ – preto sa často stáva, ako sa to už mnohokrát skonštatovalo o „chandlerovkách“, že to, čo Raymond Chandler získava na tzv. literárnej hodnote, stráca na chabej prepracovanosti zápletky.

Tí najlepší súčasní autori sú však schopní sklbiť trilerový ‚drive‘ v naratívnom bloku pátrania s logickosťou riešenia, ktoré striktné dodržiava zásady fair play. Tieto texty možno pokojne označiť za dnešné detektívky – píšú ich autori ako **B. Akunin**, **Fred Vargas**, **Jed Rubinfeld** (*Analýza vraždy*) a ďalší.

Vývin žánru teda spočíva v iničiálnom konštituovaní, postupnom „ustal'ovaní“ jeho štruktúry (čo v prípade detektívky neurobí jediný text, ale viacero textov vzatých dohromady skonštituuje invariant; ukázal som to na E. A. Poeovi, následným vývinovým krokom je isté „pohlcovanie“ možností, ktoré napokon (v treťom kroku) môže vyústiť aj do transformácie na príbuzný žáner (triler, ako aj všetky tie dnešné historické romány s detektívnou zápletkou atď.): „(...) *spočívajú ďalší vývojové kroky* (žánru, pozn. T. H.) *v tom, že se racionalizují druhové/žánrové struktury a funkce* (vývoj detektívky

od E. A. Poea k A. Christieové), zväčšuje se rozsah (od detektívni povídky k detektívnému románu), narůstá složitost a zvyšuje se schopnost reagovat na nové požadavky, jako je uspokojování nových čtenářských očekávání tím, že se rozšiřuje repertóár tradičních témat a motivů,“ (Nünning [ed.], 2006, s. 118). Austin Warren, ktorého koncepciu analyzuje Jozef Hvišč, zovšeobecne modeloval najštandardnejší priebeh vývinu žánru od jeho konštitúcie až po rozpad: „V tejto vývinovej fáze (t. j. v prvej, pozn. T. H.), podobne ako na druhej strane jej vývinového vrcholu, literárny druh vystupuje v ‚nečistej‘ podobe, koexistuje s iným, v jeho štruktúre sa prelínajú výrazové zložky dvoch alebo viacerých príbuzných druhových štruktúr. Až potom nastáva vrcholliaca fáza jeho vývinovej krivky, čo trvá až dovedy, kým opäť nedôjde k jeho ‚znečisťovaniu‘, a tým aj postupnému ústupu z vrcholovej vývinovej pozície,“ (Hvišč, 1971, s. 15).

V prípade transformácií detektívneho žánru je však pohyb vývinu oveľa nelineárnejší, než ako ho predstavuje onen „exemplárny“ náčrt v *Lexikóne teórie literatúry a kultúry*. Jednak po Poeových poviedkach prichádza transformácia žánru v podobe rozsiahlych viktoriánskych románov Wilkieho Collinsa a Charlesa Dickensa a policajných románov Émila Gaboriaua, pričom tento vývinový krok bude, naopak, v nasledujúcich transformáciách žánrovej štruktúry smerovať k *redukcii* (doylovska poviedka a novela), a to aj v klasickej detektívke (u A. Christie, M. Innesa a i.), ktorá sa bude snažiť „oslobodiť sa“ od vedľajších románových ingrediencií (napr. v charakteristike postáv, opise prostredia, vylúčia sa vedľajšie zápletky nesúvisiace s hlavnou detektívnou líniou). Začne platiť, že detektívka v podstate nie je román (ako literárny druh), ale záväzná hra, ktorej pravidlá treba dodržať. Rozmer v jej klasickej podobe iba málokedy presiahne dvestopäťdesiat strán. V **Dickensovom** románe *Oliver Twist* sú motivická línia tajomstva (tajomstvo Oliverovho pôvodu a jeho záhadný prenasledovateľ Monks) a línia kriminálna (Faginova zločinecká tlupa a Sikesova vražda Nancy) ešte *oddelené*; v neskorších Dickensových románoch býva zároveň detektívna zápletka „vnorená“ v širšom epickom celku románu (ako v *Pochmúrnom dome* a v *Barnabášovi Rudgovi*), kde neobsadzuje centrálnu miesto v motivickej štruktúre: až posledný nedokončený Dickensov román *Tajomstvo Edwina Drooda* má dominantnú, dej riadiacu detektívnu záhadu. V prípade **Gastona Lerouxa** a **Maurica Leblanca** sa detektívka spája s dobrodružným románom-fejtónom, ale títo autori už napísali aj pomerne „klasické“ detektívky: vždy v nich však hrá dominantnú úlohu dobrodružný, „senzačný“ blok pátrania. Maurice Leblanc i Sax Rohmer píšú rovnako „klasické“ detektívky, scelené jednou zápletkou (napr. M. Leblanc: *Dráma na zámku*), ako aj romány, ktorých motivická štruktúra je vlastne „poskladaná“ z uzavretých príbehov, tapovediac, skrytých poviedok, scelených postavou hlavného hrdinu, prípadne jeho boja s jedným protivníkom (S. Rohmer: *Zradný doktor Fu-Manchu, Návrat doktora Fu-Manchu*; M. Leblanc: *Dutá ihla*). Väčšina autorov detektívok písala rovnako romány, poviedky i novely (M. Leblanc, A. Christie, R. Chandler, R. Stout, D. Hammett – aby sme dali z každého súdku trošku).



Takže ťažko konštruovať vývinové druhové transformácie detektívky od poviedky k románu. Transformácie žánru sú skôr nelineárne a *lokálne*: vyplývajú z momentálnej stratégie písania konkrétneho textu. Pohyb transformácií – tu s *Lexikómom* možno súhlasiť – je pohybom konštituovania sa a neskoršej petrifikácie žánrových pravidiel. Veď keď číta z dnešného hľadiska čitateľ detektívok dve „prvé“ – ako sa traduje – „detektívky“, Collinsov *Mesačný kameň* a Gaboriauov *Prípád vdovy Lerougeovej*, popri pomalom toku deja a epickej šírke („románovosti“, rozsiahlej opisnosti a charakteristike postáv) ho zaskočí napríklad aj to, že v oboch prípadoch „veľký detektív“ (Collinsov seržant Cuff a Gaboriauov „luskáčik“ Tabaret) stroskotá. Nie, nie je to dürrenmattovská a ecovská skeptická odpoveď detektívnemu žánru (ten ešte vtedy vo svojej petrifikovanej podobe, jednoducho, nejestvoval), ako by to mohol anachronicky prečítať (a naozaj sa to aj takto prečítať dá), ale pravidlá žánru sa ešte neskonštituovali.

Ak hovorím o „dobrej“ a „zlej“ detektívke, hovorím to *len* z hľadiska čitateľa konzumenta detektívok, ktorý sa pýta, či sa dodržali jej zakladajúce žánrové pravidlá (*fair play*) a či je zároveň „napnutá“ miera variačnosti na najvyššiu možnú mieru (neočakávanosť a rafinovanosť riešenia a jeho dobrá vyargumentovanosť). Nehovorím nič o žiadnych tzv. literárnych kvalitách, pretože v tomto sa príliš nevyznám – ich posudzovanie rád prenechávam niekomu celkom inému. Túto zásadu, ktorou sa riadim, už v roku 1925 formuloval Jaroslav Ludvíkovský vo svojej monografii *Řecký román dobrodružný*: „*Tato slova pohrdavého odsouzení (...) jsou výmluvným dokladem nepochopení ze strany literárních historiků, kteří posuzují řecký román podle týchž měřítek, jakých užívají pro velkou literaturu, nedospěvše k poznání, že dobrodružný román nepatří k oficiální literatuře a že má svou vlastní estetiku,*“ (Ludvíkovský, 1925, s. 104).

A aký je charakter tejto špecifickej „estetiky“, vlastnej – tentoraz – detektívke? Gilbert Keith Chesterton vo svojej eseji *O detektívnych románoch* na margo kritikov detektívneho žánru napísal: „*Nuž, je to podivné, že sa neposudzuje technika týchto diel, hoci sú takým druhom diel, v ktorých technika je podstatnou zložkou. (...) Ale najpodivnejšie je, že nik neposudzuje pravidlá, hoci je to jeden z tých mála prípadov, kde možno dať niekoľko pravidiel. Už tá sama skutočnosť, že táto tvorba nie je najvyšším výtvorom a plodom, umožňuje pokladať ju a zaobchádzať s ňou ako s otázkou stavby. (...) Ale v prípade jediného druhu rozprávok (t. j. rozprávání/príbehov, pozn. T. H.), v ktorých možno použiť presné logické zákony, nik sa netrápi a neusiluje ich aplikovať, ba ani sa nepýta, či v tom, alebo onom prípade možno ich aplikovať, uplatniť,*“ (Chesterton, 1945, s. 88 – 89). Nech sa tieto slová dvoch múdrych mužov z dávnych čias stanú regulatívom nášho výskumu. Samozrejme, dávne Chestertonove výčitky už všeobecne neplatia: totiž práve týmto smerom, ktorý naznačil, uberal sa neskôr serióznym výskum detektívneho žánru.

„Kvalita“ detektívky sa vždy odvíja *spätne*, od jej riešenia. Ak čitateľ detektívok číta hocijako literárne schopne vypracovanú detektívku, so sugestívnou atmosférou, nečakanými zvratmi atď., ak je riešenie stupídne, prípadne ak sa nedodržali pravidlá



*fair play*, detektívku sklamaný odhodí ako „...“. Detektívka nemôže byť „dobrá“ len z troch štvrtín (tých prvých). A naopak, rafinovane prepracovanej zápletke je ochotný odpustiť aj naivné psychologizovanie o „temných hĺbkach pokrivenej osobnosti“ a akokoľvek kostrbatú vetu. Nikdy však neodpustí tajnú chodbu a zatajenie stopy.

V strategickom mechanizme naratívnej štruktúry fungujú dva korelatívne pohyby, hry: ako skrytý vrah zavádza detektíva a – homologicky – ako text zavádza do pasce modelového čitateľa. Tieto korelatívne pohyby stratégií (zložené z následných taktických „ťahov“) sa situujú na hierarchicky rôznych úrovniach: prvá na nižšej úrovni vzťahov postáv (fabuly), druhá na vyššej úrovni internej literárnej komunikácie (tieto úrovne literárnej hry pregnantne rozlišuje Jarzębski, 1982, s. 396 – 397). Bol to práve Van Dine, ktorý vo svojich *Dvadsiatich pravidlách pre písanie detektívok* hneď ako prvé pravidlo nastolil „analógiu medzi detektívom a čitateľom“ (Todorov, 2000, s. 109): „Čtenář musí mít stejnou příležitost vyřešit záhadu jako detektiv. Všechny stopy musí být uvedeny jasně a popsány,“ (cit. podľa Škvorecký, 1990, s. 56). Takže, ako to štruktúralne formuluje Todorov, „pokud jde o získávání informací o příběhu, je nutno podřídit se této homologii: ‚autor : čtenář = viník : detektiv‘,“ (Todorov, 2000, s. 107). K tomu ešte doplníme – čo už platí pre žánr ako celok, nie pre Van Dinovu formulovanú koncepciu – že postava detektíva (napriek jej analógii s čitateľom – veď aj detektív je „čitateľom“ záhady) sa tiež musí podieľať na textovej stratégii detektívky ako celku (keďže je súčasťou ekonómie jej pôsobenia): na zavádzaní čitateľa. Buď tak, ako vo *Vývražení rodiny Greenovcov*, kde je detektív sám klamaný až takmer do samého záveru, alebo tak, že jeho myšlienky, úvahy bývajú pre čitateľa (a často aj pre watsonovského rozprávača) skryté a na povrch vychádzajú len v podobe enigmatických pýtických výrokov detektíva.

Ich azda najnotorickejším príkladom je Holmesova výpoveď v *Striebornom lysákovi* (*Silver Blaze*) A. C. Doylea o „tej divnej príhode so psom v noci“. Keď inšpektor odpovedá, že pes predsa v noci nič nerobil, Holmes vraví: „To je práve tá divná príhoda,“ (Doyle, 1958, s. 125). To znamená, že strážny pes v maštali nešteká, a z toho „vyplýva“, že musel poznať páchatel'a, ktorý vnikol do maštale (z toho ešte ďalej „vyplýva“ v detektívnom mechanistickom reťazci príčin a dôsledkov, že páchatel'om je teda niekto z „domáceho“ okruhu ľudí, a nie neznámy páchatel' zvonku). Na tomto príklade možno dobre demonštrovať charakter detektívových (Holmesových) tzv. dedukcií (ktoré striktné vzaté dedukciami, samozrejme, nie sú). Tento záver vyplýva z danej propozície entymematicky, prostredníctvom *zamlčanej premisy*, ktorá je súčasťou všeobecnej kultúrnej encyklopédie každého z nás: strážny pes šteká či zaútočí na neznámeho človeka, ktorý vnikne v noci do jeho rajónu. A práve táto *entymematickosť* je aj charakteristickou vlastnosťou mnohých detektívnych inferencií. Platí pre ne, že „si často neuvedomujeme v plnom rozsahu to, aké logické vzťahy sme použili v konkrétnom prípade pri zisťovaní pravdivosti daného súdu pomocou empiricko-rozumovej metódy“ (Kraszewski, 1972, s. 21). Práve *vyhľadať* v kultúrnej encyklopédii zmlčanú premisu, *spojiť* ju s danou indíciou prostredníctvom istého modelu úsudku (napr. im-

plikácie alebo sylogizmu a pod.) a takto z oboch vyvodit' záver, je veľmi častou prácou literárneho detektíva. Túto zamlčanú premisu detektív väčšinou ani neformuluje – tá plní skôr funkciu *presupozície* a navonok to vyzerá tak, *akoby* z propozície „pes v noci neštekal“ *priamo* vyplývala propozícia „páchateľom bol niekto z domu“. Ako píše Lubomír Doležel, „(...) *ve väčšine prípadů vyvozování s pomocí presupozice vyjadřuje znalosti o světě*“ (t. j. ecovsky povedané, encyklopédiu, pozn. T. H.), „*logická procedura má kognitivní základ*“ (Doležel, 2003, s. 177, zvýr. T. H.). Niekedy máva táto presupozícia exkluzívnejší charakter: napríklad, detektív hovorí, že jeho podozrenie vzbudilo, keď jedna postava odmietla vypit' štamperlík koňaku s odôvodnením, že má akúsi čudnú príchuť. Chemickým rozborom sa ukáže, že sa v alkohole nachádzal jed. Detektív však (zo svojej exkluzívnej encyklopédie) vie, že chuť koňaku by v takomto prípade prerazila chuť takéhoto konkrétneho jedu. Z toho (opäť entymematicky) „vyplýva“, že postava musela *vopred* vedieť o tom, že v jej pohári je jed, a teda vražedný útok proti sebe inscenovala sama. Čitateľ tu v zásade nemá šancu na rovnocennú inferenciu (a v *Striebornom lysákovi* ju, naopak, má – práve v tom je majstrovstvo tejto poviedky).

Entymematickosť týchto úsudkov nie je žiadnou ich chybou – naopak, ak „rekonštruujeme“ celok úsudku takým spôsobom, že podávame aj jeho zamlčané premisy, postupujeme tak trochu otrocky – avšak len takýmto spôsobom môžeme modelovať mechanizmus takéhoto detektívneho úsudku. Entymematickosť je takýmto úsudkom, takpovediac, „vrodená“. Sylogistická schéma je potrebná až na to, aby dodatočne „skontrolovala“ abstraktnú štruktúru takéhoto úsudku, aby urobila jeho „skúšku správnosti“ – anglický empirista John Locke to sformuloval trochu radikálnejšie: „*Člověk nejdříve ví, a pak je schopen sylogisticky dokazovat. Takže sylogismus přichází až po poznání; a pak ho člověk potřebuje buď málo, anebo vůbec ne...*“ (Locke, 1984, s. 367).

Môžeme tiež vidieť, že takéto „vyplývanie“ v detektívkach je veľmi odlišné od vzťahu skutočného logického vyplývania: vplyvný poľský logik Alfred Tarski píše, že pri pojme logického čiže *formálneho* vyplývania ide o „*relaci, která musí být určena jediné formou vět, mezi nimiž platí; nesmí být tato relace žádným způsobem závislá na empirických znalostech a zvláště na znalostech předmětů, jichž se věta X a věty třídy K týkají. Relace vyplývání nemůže být dotčena nahrazením názvů označujících předměty, jichž se tyto věty týkají, názvy předmětů jiných*“ (Tarski, 1967, s. 33). Správnosť napr. dôkazov alebo odvedenia je závislá „*vylučně na jejich struktuře, t. j. na jejich vnější formě*“ (ibidem, s. 135). Pri budovaní deduktívnej teórie sa „*chováme tak, jako by výroky byly konfigurace znaků zbavené jakéhokoli obsahu; každý důkaz bude nyní záležet v tom, že podrobíme axiomy nebo dříve dokázané teoremy sérii čistě vnějších transformací*“ (ibidem, s. 136). Vzťah logického vyplývania je teda vzťahom čisto formálnym, *syntaktickým* (aplikáciou série formálnych transformácií na súbor axióm) – kým v našom príklade detektívneho „vyplývania“ v *Striebornom lysákovi* išlo o inferenciu na základe *empirických znalostí o svete* (o správaní psa v konjunkcii s predpokladaným príchodom neznámej osoby).

Ak vykonáme operáciu, na akú nás vyzýva Tarski, a nahradíme názov „predmetu“, ktorého sa toto „vyvodzovanie“ týkalo – namiesto názvu „pes“ komutačne dosadíme napríklad názov „krava“ alebo „králik“ – tak uvidíme, že relácia údajného vyplývania bude *dotknutá*: krava alebo králik sa k „neznámemu“ asi nebudú správať rovnako ako pes. Holmes by nemohol povedať inšpektorovi: „*To, že králik v noci nič nerobil, je práve tá divná príhoda.*“ Zároveň z charakteru detektívneho úsudku vidieť, že v ňom „axiómy“ nie sú *vopred dané, postulované* (ako v deduktívnej teórii): fakticky vôbec axiómami nie sú, ale, naopak – *vyhľadanie* zodpovedajúcej „axiómy“ (premisy, že pes by štekal na neznámeho votrelca) v labyrinte celej kultúrnej encyklopédie je tou kľúčovou časťou práce detektíva (a toto „vyhľadanie“ premisy je vďaka tomu rozsiahlemu horizontu, v ktorom ju treba hľadať, fakticky jej *nastolením*).

Môžeme tu teda vidieť rozdiel medzi takouto detektívnou inferenciou, ktorá je abdukciou, a dedukciou: „*Pri deduktívnom dôkaze máme ako argumenty všeobecné pravidlo a zvláštny prípad, z ktorých, ako z premís sylogizmu, sa vyvodzuje pravdivosť tézy, predstavujúcej výsledok uvedenia zvláštneho prípadu pod všeobecné pravidlo,*“ (Strogovič, 1951, s. 268). Pri abdukcii – ktoré sú v detektívkach najčastejšie, ako je to práve pri uvedenom príklade zo *Strieborného lysáka* – máme iba jedinú časť argumentu: zvláštny prípad [či, ako hovorí Peirce, „*rematicky daný stav vecí*“ (Bense, 1980, s. 113)]. Druhý *argument*, všeobecné pravidlo, je práve to, čo musíme v kultúrnej encyklopédii *vyhľadať* a nastoliť ako *hypotézu*, ako stávkku stavenú do hry, stávkku, ktorá môže, ale nemusí vyjsť: „*Vysvetlenie tejto triedy znakov* (t. j. rematicky daného stavu vecí, pozn. T. H.) si *vyžaduje určitú hypotézu, podmieňujúcu pochopenie tohto stavu vecí,*“ (ibidem, s. 113).

Už som viackrát hovoril o *rétorickom* charaktere takýchto detektívových inferencií (por. tiež kapitolu o E. A. Poeovi a kapitolu Detektívka a rébus). V tejto chvíli môžeme toto konštatovanie ešte rozšíriť. Detektívovo *vyhľadanie argumentu* z kultúrnej encyklopédie (nastolenie hypotetického pravidla abdukcie) spadá – v detektívovom vedení argumentácie – do tej časti „*rečníckeho umenia*“, ktorá sa v klasických rétorických teóriách nazýva *inventio* či *heurésis* čiže vynachádzanie, objavovanie. V prípade detektívky ide o hľadanie argumentu, o abdukčné hľadanie pravidla, ktoré vysvetlí tento konkrétny prípad (v zapojení do celku ekonómie argumentácie riešenia). V *Rhetorica ad Herrenium* je *inventio* definované takto: „*Invencia je schopnosť vynachádzať pravdivé alebo pravdepodobné veci, vďaka ktorým sa záležitosť bude javiť ako vierohodná,*“ (Ziomek, 1990, s. 78). Pravdepodobnou vecou je v prípade *Strieborného lysáka* encyklopedické pravidlo o štekaní/neštekaní psa. Takto „*nájdená vec*“, pravidlo, vierohodne vysvetlí fakt, že pes neštekal. Avšak, samozrejme, predpokladom celej tejto abdukcie Sherlocka Holmesa je predovšetkým jeho *všímavosť*: *východiskom*, aby takúto abdukciu vôbec mohol vykonať, je jeho zameranie sa na „*odstávajúci*“ detail (Žižek), nepasujúci do rámca celej scény zločinu: že pes nič nerobil.

Ako budeme mať pri našom čítaní detektívneho žánru ešte často príležitosť vidieť, falošné riešenia, nesprávne závery nebudú ani tak produktom „*chýb myslenia*“, „*for-*

málnych chýb usudzovania“ (Kraszewski, 1972, s. 30), nesprávnych odvození (trebárs chybných figúr sylogizmu), ktoré logika vyčerpávajúco opísala, ako skôr dôsledkom chybné nastolených premís [„(...) *mé závěry vycházejí z falešných premis (...)*“ (Pears, 2004, s. 466)], čiže budú produktom „materiálnych chýb v usudzovaní“ (Kraszewski, 1972, s. 28) – tieto falošné riešenia teda budú následkom chýb vo fáze *inventio*. *Vyhľadat', nastoliť a usúvzťažniť* premisy, z ktorých bude treba pri riešení prípadu vychádzať – práve to je hlavnou zložkou práce literárneho detektíva: *Odkiaľ začať? Čo s čím spojiť?* Ktorým vchodom vstúpiť do labyrintu záhady, aby sme z nej vyšli správnym východom riešenia? „*Vec totiž nespočívá v tom, vykonať dedukciu, keď sú premisy už pripravené a usporiadané. Často máme veľkú zásobu dát a ešte len musíme odhaliť, ktoré spolu s ktorými môžu poslúžiť ako premisy,*“ (Zawadowski, 1966, s. 106).

Nebude teda platiť výhrada proti aktom usudzovania, že neprinášajú nič nové, keďže závery už implicitne tkvejú v premisách. Výkon úsudku musí totiž *najskôr* rozhodnúť (v rétorickej fáze *inventio*), čo je premisou a s akou inou premisou sa má spojiť; rozhodnúť, akým spôsobom záver zároveň musí poslúžiť ako premisa na nasledujúci úsudok a pod. Úsudok teda musí najprv *usporiadať* (v detektívke „transfigurovať“) východiskové dáta. Po rétorickej fáze invencie, vynachádzania, prichádza na rad fáza usporadúvania, *dispozície* argumentačnej detektívovej reči.

Zároveň už stoická logika ukazovala, že cestou úsudkov možno dôjsť k *skrytému záveru* (v detektívke je takýmto skrytým záverom vrahova totožnosť). Takéto úsudky nazývali dokazujúce, „*ktoré zo zjavných (...) premís vyvodzujú niečo skryté*“ (píše Sextus Empirikus, cit. podľa Gahér, 2000, s. 190) – napríklad: „*(...) úsudok ‚Ak pot preniká povrchom tela, potom jestvujú poznateľné (...) póry; pot preniká povrchom tela; teda jestvujú poznateľné póry‘ je dokazujúci, pretože jeho záver, totiž ‚teda jestvujú poznateľné póry‘, je skrytý,*“ (ibidem). „*Tento úsudok-schéma je odhaľujúci preto, lebo vopred sa uznalo ako pravdivé, že kvapalina nemôže prenikať telom (jeho povrchom) bez pórov, čo je racionálnou presupozíciou,*“ píše František Gahér (2000, s. 192). V našom príklade v *Striebornom lysákovi* bola takouto racionálnou presupozíciou premisa, že strážny pes „niečo robí“, keď v noci príde neznámy človek. Táto racionálna presupozícia musí byť predovšetkým nájdená (v akte *inventio*) v kultúrnej encyklopédii. Akt usudzovania, inferencia nám umožňuje „*vyvodit něco nového z nějakých faktů a jejich souvislostí*“ (Zich – Kolman, 1965, s. 107, zvýr. T. H.). Na základe niečoho, čo pozitívne vieme (napr. zo skúsenosti, z empirického nahliadnutia, evidencie a pod.), môžeme – pri dodržaní odvodzovacích pravidiel – vyvodiť niečo iné, čo sme skúsenostne nenahliadli. Toto je podľa Johna Locka práve funkcia rozumu: „*Smysly a intuice nějak zvlášť daleko nedosahují. Největší úsek našeho poznání závisí na dedukcích a na prostředkujících ideách,*“ (Locke, 1984, s. 366).

Dedukcia zároveň odvodzuje „*ze všeobecných poznatků podrobnosti, pokud se dají odvodit rozumováním*“, píše Emanuel Rádl (1926, s. 127), pričom uvádza viaceré príklady: „*Ze zákona o volném pádu můžeme např. odvoditi pouhým počtem polohu, zrychlení, konečnou rychlost, proběhnutou dráhu padajícího tělesa po každou dobu,*“

(ibidem). Cesta deduktívneho odvodenia od „všeobecných poznatkov“ k „podrobnostiam“ teda nie je úplne zjavná a automatická a podrobnosti, ku ktorým pomocou nej dospievame, nie sú triviálne. Preto „by *byla* nesprávná domněnka, že *snad* dedukcií *nelze* objeviti nových poznatků. Tu nejde o novost či známost, nýbrž o způsob, jakým poznatku docházíme; dána-li jest na př. definice trojúhelníku, lze z ní dedukovati celou trigonometrii“ (ibidem) – vlastne nič iné nehovorí Sherlock Holmes vo svojom debute *Štúdia v červenom*, vo svojom článku citovanom Dr. Watsonom: „Podľa kvapky vody (...) logik môže uvažovať o možnosti Atlantického oceánu alebo Niagarského vodopádu a nemusí ani jeden z nich vidieť, ani o jednom z nich počuť,“ (Doyle, 1957, s. 16). Všimnime si: o *možnosti* (t. j. ide o *hypotézu*), a nie o nevyhnutnom odvodení.

Popri analógii čitateľa a detektíva formuluje **Van Dine** vo svojej prvej detektívke, vo *Vražde Alvina Bensona* (*The Benson Murder Case*, 1927), ďalšiu analógiu: vraha a autora. Philo Vance tam teoretizuje: „Zločin zahrnuje všechny základní faktory uměleckého díla: přístup, pojetí, techniku, fantazii, podnikavost, metodu i organizaci práce, a jeden od druhého se liší stylem a povahou. Pečlivě připravený zločin je stejně přesným výrazem autora jako třeba obraz. A právě tohle přináší velkou naději na odhalení pachatele. Stejně jako zkušený odborník analýzou díla určí malíře – nebo aspoň povahu a temperament umělce – dokáže znalec psychologie podle provedení zločinu označit viníka, pokud se ovšem s jeho prací už setkal,“ (Van Dine, 1995, s. 45 – 46).

Táto analógia je viacsmerná: jednak sa tu ukazuje klasická (odvodená z romantizmu) výrazová koncepcia diela (ktorým môže byť rovnako zločin, ako aj obraz): do diela je vždy vpísaný *individuálny štýl* jeho stvoriteľa – čiže dielo je jeho výrazom a jednoznačne odkazuje k svojmu pôvodcovi (problematizáciu a teoretické podložie tejto tézy diskutujem in: Horváth, 2002, s. 313, 318, 323 – 324). Túto koncepciu detektív Philo Vance zrejme prevzal od klasického literárneho kritika, svojho tvorca Willarda Huntingtona Wrighta (čo bol pseudonym S. S. Van Dina). Ďalej je tu – v de quinceyovskej línii – naznačená estetizácia zločinu a postoj detektíva k vražde je postojom estetickým (Philo Vance, okrem toho, že je amatérsky detektívny špecialista, je aj encyklopedicky vzdelaný snobský estét, napríklad aj zberateľ čínskeho porcelánu z doby Ming). Tretia línia tejto analógie je však v tomto kontexte, kontexte strategickej hry autor – čitateľ, vrah – detektív, najdôležitejšia a – v uvedenom citáte – aj najskrytejšia: vrah zavádza detektíva analogicky ako autor čitateľa. Modelový autor svojimi textotvornými operáciami chce – podobne ako vrah – skryť páchatelia vraždy, zmiast' pátranie čitateľa.

Van Dinov text manipuluje modelovým čitateľom a vrahyňa detektívom tým smerom, aby Adu *postupne* vylúčil z podozrenia, keďže tá sa stala viacnásobnou obeťou vražedných útokov, pri ktorých unikla len o vlások (a raz bola strelená do chrbta, čo zdanlivo vylučuje, aby toho bola fyzicky schopná sama), a zároveň má na čas jednej vraždy neotrasiteľné alibi. Modelový čitateľ sa v mechanizme textu predpokladá (je strategicky projektovaný) ako ten, kto skonštruje falošný možný svet (hypotézu),



v ktorom je Ada vylúčená z podozrenia, možný svet, ktorý sa nekryje s fikčným svetom (detektívnym riešením), svetom fabuly. Ako už bolo povedané, text rafinovane projektuje toto vylúčenie Ady z podozrenia postupnými krokmi – a to takým spôsobom, že v prvom kroku na Adu najprv podozrenie obráti. [Podľa Chestertonovho návrhu, že „*nejméně podezřelý má upadnout aspoň jednou v průběhu děje do těžkého podezření, z něhož má být dokonale očištěn, aby ho nakonec detektiv přece jen usvědčil*“ (Škvorecký, 1990, s. 121)]. Obráti ho však na ňu jej nevlastná sestra Sibella vo svojom hysterickom nenávisťnom výstupe (čo toto podozrenie diskredituje), obviňuje Adu aj z pokryteckej pretváranky, no napokon si sama uvedomí absurdnosť svojho podozrenia, keďže Ada bola tiež ťažko zranená („*Sibella jako by si poprvé uvědomila nesmyslnost svého obvinění,*“ s. 60).

Ďalej je toto podozrenie diskreditované Sibellinými psychologickými indexmi: Sibella sa prejavuje cynicky, za svoju zavraždenou sestrou netrúchli, rovno vraví, že ju neznášala. Jej atribúty v rámci opisu sú v danom kóde s negatívnou konotáciou – hlava hore (sebavedomie napriek tragédii), atletická postava (literárnej ženskej postave sa v roku 1928 odníma jej „esenciálna“ krehkosť a slabosť!), chladný pôvab, povýšený výraz, nádych krutosti na perách (s. 47). Na postavu Sibelly sú teda aplikované niektoré príznaky typu *femme fatale* s negatívnou konotáciou – osudová žena je totiž spojená so smrťou, je tou, ktorá vedie muža k smrti (por. Horváth, 2000, s. 24 – 30). Tieto psychologické indexy sa podieľajú na konotovaní neurčitej podozrivosti Sibelly (neurčitej preto, lebo dôkazy proti nej nie sú). A zároveň sa podozrenie odvracia psychologickými indexmi Adinými – ktorej sú predikované atribúty nevinnosti, krehkosti, bezbrannosti, dievčenskosti (prílišnej mladosti, neskúsenosti na taký rafinovaný zločin). Všetky tieto indexy, konštituujujúce osobu (skrytej) vrahyne, majú charakter *masky*, majstrovského hereckého výkonu („*Byl zastřelen!*“ vyhrkla Ada a hrůza jí zaplavila tvář,“ s. 92; „*Ada se zamračila, jako kdyby se úsilovně snažila připomenout si onu nezachytitelnou příčinu svého děsu,*“ s. 58).

Masku si nasadzuje aj Sibella, jej cynizmus je však obranou proti ohrozeniu. Tieto masky sú teda reverzné: Sibella sa robí horšou, než je, Ada naopak. Všimnime si, že rozprávačská perspektíva (mlčanlivého rozprávača Van Dina, takého mlčanlivého, že je skoro až vyprávačom – Vance ho síce občas oslovuje, ale Van Dine skromne svoju nehodnú odpoveď nikdy nezaznamenáva) sa dôsledne situuje na úrovni *javenia sa*, keď opisuje (interpretuje) výrazy tváří, indikujúce psychologický postoj („*Ada sa zamračila, ako keby sa usilovne snažila pripomenúť si...*“ – to isté „*ako keby*“ je aj v citáte opisu postavy Sibelly). Diskurz poctivo naznačuje, že všetko môže byť aj inak, že medzi „byť“ a „javiť sa“ sa rozprestiera rúptúra.

Samozrejme, otázka úspešnosti stratégie tohto textu (jeho manipulácie s čitateľom) závisí od faktu, či kódy čitateľa kopírujú kódy textu, závisí od miery tejto identifikácie (či reálny čitateľ vkláza do roly modelového čitateľa, naprojektovaného týmto textom). Ved' tento text bol napísaný v istej vývinovej fáze detektívneho žánru, jeho transformácie – a teraz nejde ani tak o „historickosť“ tejto vývinovej fázy ako skôr o *mieru*



vtedajšieho vyčerpania *variačných* možností žánru. A čitateľ so sofistikovanejšími kódmi (a opäť: nezávisle od jeho neskoršej historickej situovanosti, ale skôr v závislosti od jeho „sčítanosti“, rozsiahlejšej detektívkarkej „encyklopédie“ – rozsiahlejšej znalosti žánrových variácií, toposov, spôsobov riešení) do pascí textu nepadne, nebude hrať úlohu projektovaného modelového naivného čitateľa pre tento text (pre tento prípad) – ale bude skôr – na vyššej, ironickejšej úrovni ako *kritický* modelový čitateľ (por. Eco, 2004, s. 87) – projektovať modelového autora, ktorý by ho chcel takýmto spôsobom dostať do pasce.

Tento topos „nevinných“ diev a žien, ktoré ochraňuje hlavný hrdina (a Vance „bez-mocnú“ Adu naozaj chráni) a o ktorých sa šokujúco ukáže: „bola to ona!“, bol frekventovaný v klasických detektívkach na prelome 20. a 30. rokov [napr. Anthony Berkeley: *Záhada u Jeskyně milenců*, Praha 1929 (preklad); James Hilton: *Bola to vražda?* (*Was it Murder?*, 1932), ale napokon už aj v poviedke Wilkieho Collinsa *Trpký kúsok* (*The Biter Bit*)]. **Agatha Christie** sa s týmto žánrovým kódom (toposom „najmenej podozrivého“) pohrávala už vo svojom debute *Záhadná udalosť v Styleskom sídle* (*The Mysterious Affair at Styles*, 1920), kde vrahom urobila postavu, na ktorú od začiatku padá najväčšie podozrenie, až sa zdá, že takto stupídne vraždu predsa nemohla spáchať. Sama Christie neskôr takto reflektovala tento svoj postup, aplikovaný v debutovom románe: „*Čo je podstatou dobrej detektívky? Musí byť priam očividné, kto je vrah, aj keď čitateľ z takého či onakého dôvodu o tom pochybuje, nazdáva sa, že vraždu spáchal niekto iný, hoci vraždu spáchal, pravdaže, práve ten očividný vrah,*“ (Christie, 1986, s. 263).

Detektívka Agathy Christie sa pohybuje na dvoch strategických úrovniach: na prvej úrovni skrytý páchatel' proti sebe samému nastraží zjavné (falošné) indície, aby potom, keď sa ukáže ich falošnosť, od seba odvrátil podozrenie. Detektív musí – na vyššej strategickej úrovni – prečítať túto nižšiu stratégiu: to, že niektoré indície svedčiace o vine danej osoby, sú falošné, neznamena automaticky, že je daná osoba nevinná – a musí hľadať *pravé* indície proti páchatel'ovi. Agatha Christie vo svojom debute zároveň inovatívne pracuje s detektívnym toposom *zámeny osôb*, ktorý aj ona sama bude vo svojich neskorších knihách používať viac-menej veľmi konvenčne: otrepaný tradičný topos zámeny osôb v segmente riešenia nastolí falošnú identitu niektorej osoby: X sa domnieval, že vidí Y, a zatiaľ to bol C zamaskovaný za Y. V *Záhadnej udalosti v Styleskom sídle* dochádza k tej frapantnej žánrovej transformácii, že tu práve *maska* vyprodukovaná vrahom *odhaľuje pravú tvár* vraha, a práve týmto gestom ho o to väčšmi *maskuje*: v maske vraha (topos zámeny osôb) je totiž nasúkaný jeho komplic – práve pre to, aby preukázal, že vrah v danej lekárni nekupoval jed, ale bola to osoba, ktorá sa za vraha maskovala. Takto sa vrah na dlhý čas zbaví podozrenia. Lenže jed použila s vražednými účinkami práve osoba, ktorej falošná maska sa zjavila v lekárni.

V klasickej detektívke je zväčša podozrenie atribútom, ktorý je *cyklicky* pripisovaný jednotlivým postavám; atribútom, ktorý v sujetových transformáciách naratívneho bloku vyšetrovania *circuluje*. Kód detektívky umožňuje strategickú hru s očakávaniami

mi modelového čitateľa: napríklad, podozrenie nemusí byť ani v jednej transformácii sujetového priebehu pripísané jednej z postáv (takto konštituuje toposovú figúru „najmenej podozrivého“), čo môže čitateľa navigovať smerom, aby danú postavu začal upodozrievať, myslieť si, že jeho protivník – autor – chce uspať jeho pozornosť. Ale čitateľ sa preráta: táto postava nenadobudne atribút podozrenia práve preto, lebo je naozaj nevinná. Rovnako, ako cirkuluje atribút podozrenia v sujetovom tkanive jedného textu (jednej detektívky), cirkuluje tento atribút vo vývinových transformáciách žánru: detektívny žánr sa usiluje tento atribút nepripisovať „otrepaným“ typom vrahov, vyhýbať sa schémam a nespočetnekrát použitým klišé – ako je ono príslovečné „vrahom je záhradník“. (Hoci sa musím priznať, že aj keď som prečítal slušnú kôpku detektívok, ani jedného vraždiaceho záhradníka som v nich nenašiel... Je to krásny prípad na ono otrepané klišé v kafkovskom zmysle, ktoré sa však *reálne* nemuselo použiť ani jediný raz.)

Pripisovanie atribútu podozrenia je pre detektívku charakteristické – ako píše Alewyn, „*Ak pre súd platí zásada: každý je pokladaný za nevinného, kým sa nepreukáže jeho vina, tak pre vyšetrovanie – tému detektívneho románu – platí zasa opačne: každý je podozrivý, kým sa nepreukáže jeho nevina,*“ (Alewyn, 1971, s. 391). Preto sa detektívka v transformáciách svojho sujetového priebehu usiluje dokázať zdanlivú nevinu niektorých postáv.

Táto cirkulácia pripísania aktantu „vrah“ v rámci transformácií žánru potom siaha k tým najneočakávanejším typom postáv. Imobilná stareňka, už roky pripútaná na lôžko, nebude výnimkou (s touto *možnosťou* ako šokujúcim riešením sa pohráva aj Van Dinovo *Vyvráždenie rodiny Greenovcov*, ale nerealizuje ju ako definitívne riešenie – na rozdiel od *Otravy z vtípu* Johna Dicksona Carra). Ak sa v detektívnom kóde historickou cestou skonštituovalo jedno tabu (môžeme ho pripísať na vrub ideologickému konzervativizmu detektívky), a tým sú deti [„*ak sa v detektívkach vôbec objavovali, tak len ako obeť únosu*“ (Hagen, 1969, s. 429)], potom Agatha Christie v *Haďom brloh*u s chuťou poruší tento „zákaz“ a urobí preříkaného vraha z asi 12-ročného dievčatka.

Podstatné pre „rozbitie“ Adinho alibi pri prvej vražde (Júlie) – ktoré tvorí Adino postrelenie – sú indície: 1. Že sa v izbách, kde boli v noci spáchané vraždy, svietilo. Svetlo bolo potrebné *len* pri Adinom samopostrelení – aby si dokázala presne zamieriť na správne miesto. V ostatných izbách sa svietilo iba preto, aby bol *zamaskovaný* podstatný fakt, že *sa svietilo práve v izbe Ady*. Tento fakt sa medzi ostatnými „svieteniami“, takpovediac, rozpustí, singulárny prípad s jeho *zmyslom* sa rozpustí v (nainscenovanej, falošnej) sérii (čitateľ a detektív sú tak navigovaní k falošnej otázke: prečo sa svietilo v *každej* izbe, v ktorej bola spáchaná vražda?). 2. Že Adu našli, ako leží pred zrkadlom. Bolo to preto, že len pri pozeraní sa do zrkadla za svetla sa mohla „správne“ postrelieť do chrbta (por. s. 243). 3. Že okno v Adinej izbe bolo otvorené. Tento fakt v konjunkcii s faktom, že snežilo, umožnil, aby sa Ada mechanicky zbavila revolveru, ktorým sa sama postrelila: revolver bol uviazaný na šnúre, ktorá trčala z okna a na

jej druhej strane bolo závažie. Keď Ada pustila revolver, šnúra ho stiahla z okna von, kde ho pochoval sneh. Práve takto sa ozmysľňuje enigmatická výpoveď rozprávača zo začiatku, že „*nikdo dosud nepochopil, ba ani nevytušil souvislost mezi neobvyklým počasím toho podzimu a osudnou tragédií*“ (s. 12). Ada si všetky spôsoby realizácie zločinov vzala z „manuálu“, ktorý použila opačne – z Grossevej *Průručky pro vyšetřujících sudcov*, ktorú si chodila tajne čítať do knižnice. My však nemusíme chodiť tak ďaleko a stačí nám zostať na teréne fikcie: rovnakým spôsobom bola spáchaná samovražda v Doylovom holmesovskom príbehu *Problém Thorského mosta*, a neskôr tento „grif“ využila v jednej poviedke aj Agatha Christie.

Adino alibi na čas Rexovej vraždy – spolu s premisou, že vraždy pácha *jediný* páchatel’ – umožnilo Ade spätne i perspektívne utvoriť si alibi na ostatné vraždy (a teda detektív i modelový čitateľ boli navigovaní týmto nesprávnym smerom, aby Adu vylúčili z okruhu podozrivých – aby skonštruovali možný svet, v ktorom Rexa osobne zastrelil niekto s výnimkou Ady: tento možný svet sa teda nekryje so svetom fabuly).

Pre rozbitie tohto alibi hrala rozhodujúcu úlohu rozporuplná indícia, že Rex nemal na tvári výraz prekvapenia alebo strachu (na rozdiel od ostatných zavraždených), ako keby svojho vraha nevidel, v konjunkcii s indíciou, že ležal pred kozubom. Tento znak (výraz Rexovej tváre) je pre Vanca indexom, že vrah nestál fyzicky pred ním, a teda si Rex nemohol uvedomovať, že v najbližšom okamihu bude zavraždený. Vysvetlením je vražedný mechanizmus, „systém smrtiaceho sejfu“, ktorý naň nastražila Ada. Keď ho telefonicky poslala do „súkromnej poštovej schránky“, išlo o otvárajúci sa falošný kozub medzi izbami Ady a Rexa (na plániku sú ich izby situované vedľa seba rovnako ako ich kozuby), kam Ada umiestnila revolver, ktorý vystrelil, keď Rex otvoril kozub. Ako ho Rex pustil, kozub sa zachlopil (mechanizmom pera). Dôležitý je detail pri obhliadke Rexovho tela: že ležal pred kozubom a že mal „*prsty sevřené, jako kdyby držely nějaký předmět*“ (s. 134 – 135) – držal v nich totiž niečo také ako kľučku kozuba, ktorá sa mu z nich vyšmykla, keď bol zastrelený a kozub sa zachlopil. Ada ho teda poslala pred policajtni a Vancom na smrť. „Súkromnou poštovou schránkou“ teda nebolo strieborné cibórium (nádoba s vekom) na stole v hale, ako sa nazdával komorník Sproot (a týmto smerom nás text falošne navigoval).

Čitateľove (a Vancove) podozrenie mal vzbudiť fakt, že Sproot spočiatku nevedel, čo by malo byť „súkromnou poštovou schránkou“, že musel vysloviť na túto tému domnienku (to bolo také malé autorovo žmurknutie). Vance retrospektívne upozorňuje na nekoherenciu skutočnosti, že „*Ada tehdy nevezala ten zdánlivě důležitý papír s sebou k Markhamovi. To, že to neudělala, nebylo ani logické, ani rozumné; a to mi tentokrát mělo být podezřelé*“ (s. 252 – 253). Vzťah medzi znakmi v detektívke však nie je jednoznačný, analytický: ak by Ada nebola vrahom, mohlo existovať množstvo iných príčin, prečo ten papier nezobrala so sebou (napríklad: spanikárené mladé dievča, ktoré Ada po celý čas hrala, sa nespráva vždy „logicky“ ani „rozumne“). Ukazoval som to už na príklade vysvetlenia motívu odstraňovania škvŕn po zelenej farbe zo steny v detektívke Ivana Marka. Robert Champigny formuluje tento paradox detektívneho

vyplývania a vyvodzovania: „Na vyjadrenie dojmu analytickej nevyhnutnosti by rozuzlenie hermeneutického príbehu (to je Barthesov termín – ide o príbeh s tajomstvom, pozn. T. H.) malo byť ekvivalentné matematickému riešeniu, derivovanému z axióm (sémantických pravidiel) a hypotéz (dáta). Avšak slová nie sú matematickými symbolmi a gramatika nie je logickým kalkulom. V tomto ohľade sú podmienky detektívneho príbehu podobné podmienkam filozofickej eseje,“ (Champigny, 1977, s. 35), „(...) filozofické závery nevyplývajú nevyhnutne z premís analytickým spôsobom,“ (ibidem, s. 36). Riešenie býva skôr novou axiómou (ibidem). Do hry teda nevyhnutne vstupujú vzťahy mnohoznačnosti, vládnuce v teritóriu prirodzeného (neformalizovaného) jazyka, ako aj (a to v ešte väčšej miere) jazyka, transformovaného dominanciou poetickej funkcie. Naratívne premisy môžu byť spochybnené ambiguitou opisu – napríklad, motív zvuku výstrelu v už spomínanej poviedke Johna Dicksona Carra *Neviditeľné ruky* (*Invisible Hands*, 1963; in: Carr, 1963) má funkciu *zamaskovať* prasknutie biča, ktorý je pravou vražednou zbraňou – oba zvuky sú zamenené prostredníctvom operácie *homonymnej* substitúcie (zvuk výstrelu namiesto prasknutia biča): a práve vzťahy homonymie a polysémie medzi znakmi musí formalizovaný jazyk vylúčiť.

O tomto nejednoznačnom, iba hypotetickom vzťahu medzi znakmi (motívmi) v detektívke veľmi dobre vedela aj klasická detektívka samotná – ako hovorí riešiteľ *Prípadu otrávenej bonboniéry* (*The Poisoned Chocolates Case*, 1929) **Anthonyho Berkeleyho**: „(...) v knihách tohto druhu (čiže v detektívkach, pozn. T. H.) *se všeobecne predpokladá, že ktorákoľvek daná skutočnosť pripouští jenom jedinou dedukci, a to vždycky tu správnou,*“ (Berkeley, 1966, s. 162). Ironicky to demonštruje už o sto strán skôr jedna z postáv – o to ironickejšie, že o nej napokon vysvitne, že je vrahom: Detektív nájde fľaštičku červenej a fľaštičku modrej tekutiny. Povie, že ak sa zistí, že tieto tekutiny sú atrament, tak potom budeme s istotou vedieť, že boli zakúpené, aby naplnili prázdne kalamáre na atrament v knižnici. „*Zatímco červený inkoust mohla koupit služebná, aby si obarvila svetr, a modrý mohl koupit tajemník do svého plnicího pera; nebo stovky jiných vysvětlení,*“ (ibidem, s. 55).

Dôležitý pre riešenie greenovskej záhady je tiež rozporuplný fakt, na ktorý Vance upozorňoval už počas vyšetrovania, že „*nikdo v prvním patře výstřel neslyšel, ačkoli byli dveře na chodbu otevřené; zato Sproot dole v přípravně výstřel slyšel zřetelně*“ (s. 216): tento rozpor sa vysvetlí tým, že výstrel bol vystrelený pri otvorení kozubu, ktorého komín viedol dole do prijímacej izby, kde bol ďalší kozub. Takto sa zvedol zvuk výstrelu komínom ako cez zvukovod. „*Revolver vystřelil vlastně ve zdi, a tím se rána skoro úplně utlumila,*“ (s. 254). (Tieto rozpory sú v detektívke vždy takými malými záhadami, ďalšími morfémmi tajomstva, ktoré sa takto kumulujú, zauzľujú zápletku ešte väčšmi, a takýmto spôsobom vyvolávajú *nárast tajomstva* ako celku.) Kumuláciou morfém tajomstva sa zápleтка komplikuje – a majstrovským ťahom detektívneho autora v segmente riešenia je, ak riešiaci motív „jedným ťahom“ vysvetlí *simultánne* viacero morfém tajomstva (ako šachová „vidlička“, keď jedna figúra ohrozí jedným ťahom zároveň viacero súperových figúr) – tak ako vysvetľujúci motív strieľajúce-

ho mechanizmu revolvera, zabudovaného v kozube, zároveň rozbíja Adino alibi, rieši zdanlivú „nemožnosť“, aby Ada spáchala vraždu; vysvetľuje, prečo bolo výstrel počuť dole v prípravni, a nie na poschodí; vysvetľuje Rexov neutrálny výraz tváre v čase smrti: Rex si neuvedomil (v predsmrtnom záblesku poznania), čo sa stalo (nevidel pred sebou vraha, smrtiaci sejf ho zabil úplne nečakane).

Riešenie je teda do značnej miery *technické*. Grif „smrtiaceho kozuba“ neskôr John Dicks Carr kánonizoval v *Troch rakvách* (*The Three Coffins*, 1935) ako jeden z variantov (č. 3) zločinu v zamknutej miestnosti (por. Carr, 1979, s. 648) – u Van Dina môže ešte aj neskoršieho čitateľa zmiasť fakt, že motív mechanického zariadenia, ktoré zabíja, v tomto prípade sa *neviaže* s motívom zamknutej miestnosti (nekladie sa ako problém, ako sa vrah dostal do miestnosti a ako z nej mohol uniknúť). Do miestnosti totiž *mohol* vojsť hocikto z prítomných v dome (a nakoniec – paradoxne – zabíja práve ten, ktorý v dome prítomný *nebol*). Takže tu nachádzame motív paradoxného prevrátenia (ktoré detektívka počas svojho vývinu tak rada používa), onej *transfigurácie*, o ktorej hovorí Robert Champigny: v tomto prípade nie je vrahom ten, kto nemá alibi, ale práve naopak, je ním *jediná* osoba, ktorá alibi má (detektív teda musí rozbiť toto jej „nepriestrelné alibi“).

Z hľadiska tejto individuálnej detektívky je zaujímavé to, že jej zápletká je zámerne skonštruovaná takým spôsobom, aby stopy a indicie, zozbierané pri jednotlivých vraždách, nepoukazovali nejakým určitým smerom: Vance počas riešenia prípadu ani príliš neformuluje hypotézy, kto mohol spáchať vraždu, neobviňuje jednotlivých zainteresovaných, iba formuluje niektoré rozpory vo faktoch (ako napríklad ten so svetlom v izbách). Nikto nemá alibi. Riešenie je v tom (ako väčšinou v klasickej detektívke-probléme), že práve ten, kto vraždy spáchať *nemohol*, je vrahom: „*Človek je tým, čím nie je: je vrahom práve vtedy, keď všetko poukazuje na to, že ním nie je,*“ (Lasić, 1976, s. 76). Ba dokonca aj vtedy, keď je už Ada odhalená a chytená, čitateľ i Vancovi spolupracovníci nechápavo krúčia hlavou: ešte stále zostáva problémom, ako mohla spáchať vraždu Rexa a sama sa postreliť do chrbta.

Samozrejme, kritický čitateľ pobadá, že vo vyšetrovaní dochádza k viacerým absurdnostiam: napríklad, k prehliadke (údajne zamknutej a nepoužívanej) knižnice, tejto trinástej komnaty vraha, dochádza v pozoruhodne neskorej fáze vyšetrovania (na s. 164!) – a to pritom polícia v dome hľadá revolver, z ktorého sa strieľalo! V tej knižnici by si mohol Vance trochu skôr prečítať manuál Adinho samozranenia, ako aj zistiť, že tieto knihy študuje vrah, že táto knižnica nie je až taká nepoužívaná... No to by sa detektívny román zredukoval na poviedku a prišli by sme o pár mŕtvov. Možno Raymond Chandler nemal na mysli len snobizmus Phila Vanca, keď ho nazval pravdepodobne najväčším oslom spomedzi hrdinov klasických detektívok. Práve takejto kritike – absurdností vo vyšetrovaní – podrobil „drsno-školový“ Chandler detektívku klasickej školy **A. A. Milnea** *Tajomstvo Červeného domu* (*The Red House Mystery*, 1922) vo svojej polemickej eseji *Jednoduché umenie vraždy* (*The Simple Art of Murder*, 1944): napríklad sa nepreverila totožnosť mŕtvoly, nie sú predvolaní svedkovia istého okru-



hu – prosto z toho dôvodu, že „*celý příběh by se tím zhroutil*“ (Chandler, 1976, s. 13). Jednoducho, pokladajme „oslovstvo“ niektorých klasických detektívov za retardačný prostriedok – tak sujetu, ako aj detektíva...

Tým, že vraha akčne *prichytia* pri pokuse spáchať ďalší zločin (je to jeden z *typov* detektívneho riešenia – iný je zasa, keď detektív v riešiacej scéne dokáže prostredníctvom *úsudku*, kto je vrahom), je Vancovi umožnené, aby vinu Ade prakticky nemusel dokazovať, len aby vysvetlil jej zdanlivo nemožnú realizáciu vrážd. Zaujímavé však pre nás je v tomto riešení to, o čom už bola reč: že priam inštruktívne ukazuje, ako vzniká pomocou *preskupenia* motívov do ich správnej súvislosti. Vance totiž pred záverom spíše očíslovaný zoznam významných faktov pri vyšetovaní – a napokon podá aj ich preskupené, *usporiadané* poradie, z ktorého „*vyplynulo, kdo je vrah*“ (s. 239). Segment odhalenia vraha je teda akčný, *ad oculos*, a vysvetlenie riešenia (úsudok) nasleduje dodatočne.

Teoreticky vraždy *mohol* spáchať aj sluha Sproot, aj Sibella, aj Mannheimová, aj slúžka, ba dokonca aj Von Blon (vtedy by nainscenované stopy v snehu boli skutočné), pretože nikto z nich nemal na čas vrážd alibi (a predtým, než boli zavraždení, spadali do okruhu podozrivých aj Chester, Rex a pani Greenová). Avšak ak by vraždil ktokoľvek z nich, nebolo by potrebné *zapálené svetlo* v izbách (to bolo preto, aby sa Ada mohla postreliť) a tento fakt sa spájal s faktom, že Ada ležala pred zrkadlom (čo bolo spolu so zažatým svetlom napokon indexom samopostrelenia), a s faktom, že Rex ležal pred kozubom (susediacim s kozubom v *Adinej* izbe) a na tvári nemal výraz prekvapenia ani hrôzy. Hypotéza – že Ada je vrahyňa a Rex bol zabitý pomocou „smrtiaceho sejfu“ – vysvetľuje *všetky* tieto fakty (morfémy tajomstva) *zároveň*.

Vo Van Dinovom románe máme teda niečo ako „holistický“ spôsob riešenia – nie prostredníctvom série previazaných úsudkov (kde záver jedného úsudku sa stáva premisou nasledujúceho až po záver konečný: „vrahom je X“), prostredníctvom ktorých detektív *vyvodí* a v lepšom prípade aj *dokáže* identitu vraha (tak to býva v tých najlepších prípadoch u Elleryho Queeny), ale tu *jedna* nastolená hypotéza vysvetlí *všetky* morfémy tajomstva, a preto je správna (Vance hovorí, že hľadá vo všetkých indiciách, stopách, záhadných činoch istý *jednotiaci vzor*): verifikuje ju napokon motív prichytenia vraha pri čine, pri poslednom pokuse o vraždu – avšak prichytený je vďaka tomu, že ho detektív *už* odhalil svojim úsudkom a *predpokladal*, na ktorom mieste sa o ďalšiu vraždu pokúsi: vrah už bol *lokalizovaný* v možnom svete detektívovej hypotézy, ktorý sa prekrýva s fikčným svetom zápletky [Van Dine tu teda dodržiava svoje vlastné 5. pravidlo, že „*páchateľ musí byť nájdený logickými dedukciami – a nie náhodou*“ (Škvorecký, 1990, s. 56)]. Máme tu teda analogický „holistický“ typ riešenia ako v Doyleovej poviedke *Dobrodružstvo Krvavej bučiny*, ktorú som analyzoval vyššie. Riešenie je, ako už o tom bola reč, transfiguráciou, „preobrazením“, premiestnením – pričom na tento konkrétny prípad možno aplikovať Champignyho tvrdenie, že „*prekvapujúce riešenia sa dosahovali prostredníctvom konjunkcie zdanlivo inkom-*



*patibilných funkcií: vraha a obeť, vraha a detektíva, vraha a detektívovho spoločníka*“ (Champigny, 1977, s. 109) – tu máme ten prvý prípad. Preskupenie znakov v riešení je v takýchto prípadoch *prevrátením* znakov zo zauzlenia (záhady) – zdanlivá obeť, proti ktorej smeroval vražedný útok (Ada), je v skutočnosti vrahom podobne ako v detektívke **Agathy Christie** *Nebezpečenstvo v dome pri útese* (*Peril at End House*), kde sa údajná vražda z omylu (má byť zavraždená mladá dáma, ale omylom je zabitý jej bratranec) zmení na cielenú vraždu: mladá dáma zavraždila svojho bratranca a inscenovala proti sebe vražedné útoky. Azda najinštruktívnejšou a veľmi jednoduchou ukážkou tejto transfigurácie, doslovného *prevrátenia*, je – v jednej detektívke Agathy Christie – motív zrkadlového odrazu: postava vidí z postele iniciály na župane vraha, avšak neuvedomí si, že ich vidí prevrátené v zrkadle. Hercule Poirot teda musí v riešení obe písmená transfigurovať, prevrátiť, aby dospel k iniciálam skutočného vraha.

K frapantnej transfigurácii dochádza, ak sa napríklad v riešení ukáže, že bola falošne určená totožnosť obeť, ako trebárs v *Záhade americkej pištole* (*The American Gun Mystery*, 1933) **Elleryho Queena** (inak, je to dosť frekventovaný postup v riešení klasickej detektívky) – potom, samozrejme, všetky dovtedajšie inferencie vychádzali z nesprávnej premisy a riešenie je doslova *prevrátením* všetkých dovtedajších hypotéz. Analogický prípad nastáva, ak je falošne určený motív vraždy – napríklad v *Záhade Egyptského križa* (*The Egyptian Cross Mystery*, 1932) tiež od Elleryho Queena – to, čo sa *javí* ako rituálna pomsta, keď vrah pribíja svoje bezhlavé obeť na križ, je *maskovaním* racionálne motivovanej a naplánovanej vraždy pre dedičstvo. Ten, kto bol predpokladaným neznámym vrahom, bol sám usmrtený ako prvý. Oba spomenuté queenovské prípady majú teda ako *spoločný invariant* nastolenie nesprávnej premisy, východiska vyšetrovania. A tu máme záverečné *obrátenie*, transfiguráciu: všetky rituálne prvky (telo obeť pribité na totemový kôl, krvou napísané T atď.) „*byly rozsety po scéně zločinu jen proto, aby zakryly fakt, že byla odseknuta hlava. Nejvýznamnější část těla byla odstraněna, a tím i možnost zjištění totožnosti*“ (Queen, 1997, s. 357) – toto bola *pravá príčina*, prečo boli zavraždeným odseknuté hlavy. Motív odseknutia hlavy bol teda opäť (fabulačne) *homonymný*, pričom jeho zjavná a falošná príčina mala utvoriť dojem rituálneho vraždiaceho šialenca [podobne ako vo *Vraždách podľa abecedy* Agathy Christie, kde abecedná séria mien zavraždených *maskuje* jedinú vraždu osoby, o ktorú išlo, a takto „*stvorí vraždiaceho šialenca*“ (Christie, 1965, s. 223)].

Takže *zmysel* týchto „motívov T“ je v mätení a maskovaní – ako analyzuje takýto postup Slavoj Žižek v jednom holmesovskom pastiši Adriana Conana Doylea a J. D. Carra – jediný zmysel takéhoto maskovacieho motívu „*spočíva v tom, aby si iní mysleli, že má zmysel*“ (Žižek, 2003, s. 90). Detektív musí „dať do zátvorky“ *zjavný* absurdný význam takýchto stôp (ibidem, s. 89) a spýtať sa, *cui bono*: kto má finančný prospech zo smrti danej osoby – bez ohľadu na to, že jej mŕtvola bola pribitá na totemový kôl a obklopená rituálnymi znakmi? Podobný zmysel – spomeňme si – mal vo *Vyvráždení rodiny Greenovcov* motív svietiaceho svetla vo všetkých izbách, kde došlo k vraždám, keď predsa svetlo bolo potrebné len v jednej z nich.

Na druhej strane – detektív sa vždy musí *rozhodnúť*: či ide o „maskováciu stopu“, alebo má zdanlivo absurdná stopa nejaký *zmysel* pre riešenie prípadu? V uvedenom príklade detektívky Ivana Marka *Vrah prichází pozdě* nebolo vrahovo odstraňovanie zelenej škvrny maskovacím ťahom (a pritom mohlo byť – mohol to urobiť len preto, aby si nad tým polícia lámala hlavu, aby odviezol pozornosť iným smerom), ale bolo vysvetliteľné pomocou abdukcie – a poukazovalo na totožnosť vraha. Rozdiel medzi oboma prípadmi je ten, že v Queenovom „T“ a v „abecedných vraždách“ Christie išlo o nainscenované, falošné stopy, strategicky vyprodukované páchatel'om *len* na to, aby zmiatol vyšetrovanie (a na vyššej úrovni literárnej komunikácie, aby text zmiatol projektovaného modelového čitateľa), kým v Markovom prípade išlo o skutočnú, neintencionálnu stopu, ktorú vrah *nevedomky, nechcene* zanechal ako šifru svojej totožnosti. *Rozhodnúť* medzi týmito dvoma typmi stôp – o aký typ v danom konkrétnom prípade ide – môže len detektív, ktorý nastolí celkovú hypotézu a v rámci nej sa ukáže *zmysel* (intencionálny, nainscenovaný *versus* neintencionálny, ukazujúci správnym smerom) daného indexu, danej stopy.

Tieto podivné, desivé, absurdné stopy – kým nie sú vysvetlené v segmente riešenia – indikujú, ako hovorí Jordan Chimet, skrytý život vecí, ich odvrátenú temnú stránku, ktorú do nich infiltruje práve zločin (por. Chimet, 1984, s. 33). Práve takto je produkovaná *hrôza* v detektívnom žánri: „*Všetchno žije současně ve dvou různých hypostazích v těže struktuře. Předmět se představuje jednak ve své obvyklé, známé a všemi akceptované podobě a jednak v podobě změněné, nadměrné a obdařené zneklidňujícím posláním, které ji vyjímá z její řady a vkládá do řady cizí, vzdálené,*“ (ibidem, s. 39). Všedná vec sa stáva usvedčujúcou stopou – a naopak, podivná, desivá vec je racionálne vysvetlená a zbavená akýchkoľvek zvyškov hrôzy: totižto aj tá najdesivejšia záhada v detektívke (na rozdiel od hororu a fantastiky) je v poslednej inštancii založená na ne-záhade. A neodhaľuje to žiadny postštrukturalistický literárny vedec, ale samotný fikčný detektív – Chestertonov otec Brown: „*Každý inteligentní přestupek se však v poslední instanci zakládá na jediném velice prostém faktu – na faktu, který sám osobě není záhadný. Jeho zastřením dochází k mystifikaci a odvrácení lidského myšlení opačným směrem...*“ (ibidem, s. 49). Záhadný rituál u Elleryho Queena, ako aj šialenstvo abecedného vraha sú *maskovacími znakmi* racionálneho zločinu pre majetok. Vraždy páchané – v zjavnom pláne – *podľa* infantilných detských riekaniak ako v *Desiatich malých černoškoch* (*Ten Little Niggers*, 1939) Agathy Christie či v *Kráľovskom vraždení* (*The Bishop Murder Case*, 1929) S. S. Van Dinea [detské riekanky boli v detektívkach obľúbené hlavne v 30. rokoch 20. storočia (por. Champigny, 1977, s. 112)] nie sú nikdy páchané *kvôli* týmto detským riekankám, ale séria riekaniak sa, takpovediac, *paralelne* „pripína“ na sériu vrážd, tvoriac takto maskujúcu stopu. Maskovacie stopy (tvoriac podivný/desivý, pretože nepochopiteľný „zjavný plán“) zahaľujú pravdu zločinu, ktorá sa týmto *presúva* do skrytého plánu. Samotný „skrytý plán“ však nijakú záhadu neskrýva: naopak, záhada je mu imputovaná, dodaná, aby ho zahalila, to ona mu dodáva odór tajomna a šialenstva.

Uvedme teraz ukážku Vancovho číslovaného zoznamu, ktorý je vlastne zoskupením významných motívov (stôp), ako sa objavovali v sujetovej následnosti (toto číslovanie nie je totožné s mojím – takže odtiaľ budeme pracovať s Vancovým číslovaním). Ich záverečné Vancovo *preskupenie*, *transfigurácia* nám inštruktívne ukáže, ako sa k sebe (pozdĺž línie významových súvislostí) priradujú motívy, *distribúované* sujetovo od seba *odľahlo*, *vzdialene*, a teda, ako sú inkriminované odľahlé motívy *skryto korelované* – napríklad body 24, 78 (ich číselné indexy sú indikátorom ich vzájomnej odľahlosti v priebehu sujetu). Práve takúto vzdialenú distribúciu významovo spätých motívov – stôp spomínala už Marie J. Rodellová v práci *Mystery Fiction* (1943) ako jednu zo stratégií „maskovania“ významu stôp a zavádzania čitateľa. „*Vzáťahy medzi dvomi dátami môžu byť ukryté prostredníctvom vzdialenosti*,“ (Champigny, 1977, s. 60). A „*čím je väčšia syntagmatická dištancia medzi informáciami, tým zručnejšie sa zdá rozprávanie*“ (Barthes, 1999, s. 57).

„24. Rex v pokoji vedľa Ady říká, že výstřel (ktorým bola postrelená Ada) neslyšel,“ (s. 214).

„78. Ada vypovídá, že se jí Rex svěřil, že slyšel z jejího pokoje výstřel a že slyšel i jiné věci, které se bojí říci. Ada rovněž žádá, aby Markham Rexe vyslechl,“ (s. 217).

Tieto dva body sa vo vzájomnom vzťahu spochybňujú – a z hľadiska riešenia (holistickej hypotézy) ich vzťah preukazuje falošnosť Adinej výpovede.

Alebo body v usporiadaní 44, 92 a 9:

„44. Při pomýšlení, že by někdo chtěl Adě ublížit, kuchařka projevuje citové vzrušení /.../,“ (s. 215).

„92. Během Adina výslechu paní Mannheimová naznačuje, že Ada možná tehdy viděla v hale ji,“ (s. 218).

„9. Minulost Tobiasa Greena je poněkud záhadná, a kdysi kolovaly mnohé pověsti o jistých temných transakcích, které prováděl v dalekých krajích,“ (s. 213).

Bod 92 čítaný cez prizmu bodu 44 *znamená* spochybnenie výpovede Mannheimovej (taký je jeho *zmysel*), a to, že pani Mannheimová vtedy nemusela byť v hale, ale chráni Adu, keď sa tá ocitla v úzkych (pretože sa dokázalo, že *nemohla* vidieť v hale ochrnutú pani Greenovú). Bod 9 sa s bodom 92 viaže prostredníctvom postavy pani Mannheimovej, ktorá patrí do temnej minulosti Tobiasa Greena, a v konjunkcii s bodom 44 potom tento motív temnej minulosti zasahuje i Adu: temná minulosť Tobiasa, Mannheimová ako jej súčasť, Ada adoptovaná Tobiasom, vzťah Mannheimovej k Ade – výsledkom konjunkcie týchto motívov je: Ada ako súčasť temnej Tobiasovej minulosti. Z konjunkcie týchto bodov síce logicky nevyplýva skrytá skutočnosť, že Ada je Mannheimovej dcérou a že ju Tobias Green práve preto adoptoval (a teda musí byť Mannheimovej, resp. jej manželovi – otcovi Ady – niečo dlžný), ale tieto body vo svojej konjunkcii túto skrytú skutočnosť *indikujú*, *naznačujú* – a to práve vtedy, ak sa na ne uplatní už spomenutá holistická hypotéza (že Ada je vrahom). Z hľadiska dobového kódu vedenia o dedičnosti (ako som ho stručne načrtol) potom Mannheimovo otcov-

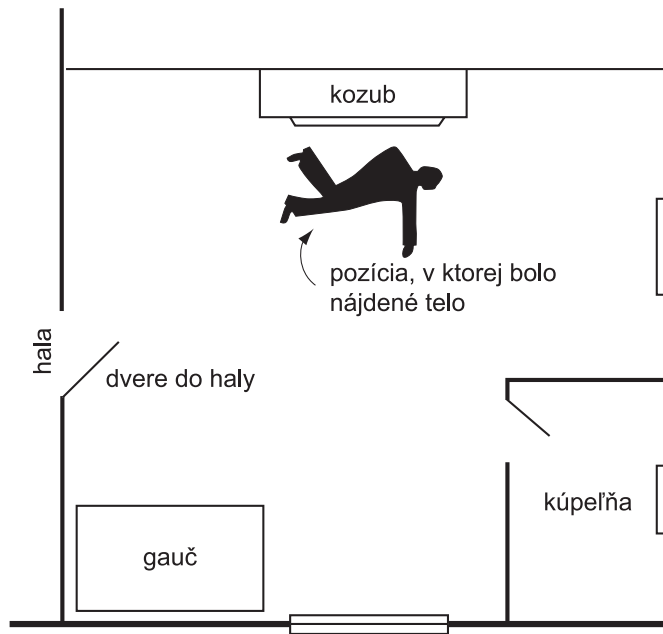
stvo deleguje na postavu Ady *vrodené* zločinecké sklony (takto sa konštituuje jedna z motivácií vrážd). Ďalšou dostatočnou motiváciou Adiných vrážd sa ukazuje rodinné dedičstvo a v prípade Sibelly aj jej vzťah s Von Blonom, do ktorého sa Ada (ako vyplýva z náznakov v texte) zamilovala.

Na tomto mieste sa dostávame k ďalšej kategórii stôp a dôkazov v detektívke: podobne ako je chronotop detektívky striktné mechanistický (Croftsov inšpektor French zostavuje tabuľky časových údajov a hľadá sekundy, cez ktoré by mohol preklízuť vrah, čo má zdanlivo alibi – každá sekunda musí byť, takpovediac, „obsadená“ istou činnosťou, a istá činnosť *vždy* zaberá istý *verifikovateľný minimálny* počet sekúnd), ako je tento chronotop usporiadaný v súradnicovej sústave (vzdialenosť parapetu od okna, možnosť vidieť z okna istým smerom, osvetlenie alebo šero a pod.), tak je striktné mechanistická aj psychológia (kód psychológie postáv). Takýto psychologický typ postavy nemohol spáchať taký typ vraždy; krutosť postavy voči zvieratú indikuje jej surovosť voči ľuďom či zvrhlosť, sadizmus (por. Škvorecký, 1990, s. 120) a pod. Preto môžu mať tzv. psychologické inferencie v detektívke rovnakú „tvrdosť“ ako trebárs materiálne dôkazy. Správne píše Jan Cigánek: „*Obsah důkazového úsudku čerpá v detektivce z logiky i psychologie,*“ (Cigánek, 1962, s. 305). Ak postava omdlela, keď sa pichla ihlou do prsta a vytekla jej z neho kvapka krvi (a pravosť tohto omdlenia zároveň *overil* miestny lekár, ktorý sa akurát zhodou okolností nachádzal v miestnosti a ktorý nemá prečo klamať), *nemôže* mať na svedomí krvavé jatky v knižnici sira Charlesa. [Pars pro toto: „*Neboť kdo surově ubil sedmého kocoura? (...) mohla to udělat buď oběť, nebo vrah. Ovšem Eufémie (oběť – pozn. T. H.) to udělat nemohla, protože kocoura někdo zabil v koupelně, a Eufémie byla ochrnutá. Ale kdyby vrahem byla Sára, byla by mohla takto surově zabít kocoura ona, která měla tak ráda kočky? Nepředstavitelné,*“ (Queen, 1967, s. 351).]

I keď Van Dine vo svojom treťom pravidle na písanie detektívok vykázal lásku za dvere tohto ctihodného žánru – ako vidíme na postave Ady, aj v ľadovo chladnom svede Van Dinovej detektívky je láska ešte možná: ak totiž spolutvorí *motiv činu*. **Agatha Christie** využila čisto „psychologickú dedukciu“ v románe *Karty na stole* (*Cards on the Table*, 1936), kde v prípade *úplne* absentujú materiálne stopy. Počas partie bridžu je vo vedľajšej miestnosti zavraždená obeť bodnutím noža. Štyria hráči sú zároveň štyrmi podozrivými. Hercule Poirot analyzuje *spôsob hry* jednotlivých hráčov, pričom ten mu napovedá, ktorý z nich mohol vraždu spáchať: vraždíme rovnako ako hráme karty – vrah odvážne blufuje a riskuje rovnako pri vražde, ako aj pri kartovej hre (por. Christie, 2002, s. 211). Psychologický rukopis odkazuje k páchatel'ovi, „autorovi“ rovnako pri kartovej hre, ako aj pri vražde, pričom oba rukopisy sú navzájom homologické.

Pri zápise bridžového skóre si Poirot všimne jeden záväzok na veľký slem: vysloví hypotézu, že takto chcel vrah upútať pozornosť ostatných na hru a že teda práve počas tejto partie vraždil. Zároveň si zistí, ktorý z podozrivých bol počas tejto partie tichým hráčom. Poirot si tiež dá od jednotlivých podozrivých opísať miestnosť, v ktorej hrali

– a všimne si, že postava, ktorá bola veľmi vnímavá na detaily pri opise izby (z čoho vyplýva jej všímavosť detailov všeobecne), si nepamätala takmer nič z priebehu bridžovej hry: z tohto významuplného *rozporu* Poirot vyvodzuje, že sa ten večer v duchu zaoberala niečím iným (vraždou). Jednu osobu, ktorá mala príležitosť spáchať vraždu, Poirot vylučuje, pretože by – podľa psychologického portréту – nedokázala spáchať zločin vyžadujúci si okamžitú improvizáciu (por. Christie, 2002, s. 210): pri kartovej hre totiž neimprovizovala ani trochu. Vidíme teda, že v detektívke tzv. psychologické indície *vedú* k jednoznačným záverom rovnako isto ako materiálne stopy.



Plánik Rexovej spálne

## 4. Stopovať stopy, dešifrovať znaky

„... som pokladal za dokázané, že žltá izba bola matematicky uzavretá...“

Gaston Leroux: *Tajomstvo žltej izby*

Pozícia týchto motívov (a smer ich ukazovania) je pozíciou detektívnych *stôp*, ktoré – ako píše Miroslav Petříček – „*nikdy nejsou dané, a tím méně očividné, nýbrž vyplývají (a tedy se ukazují) jako stopy teprve z určitého předpokladu (řešení)*“ (Petříček, 2000, s. 86). Je to zdanlivo paradoxné „prevrátenie“ (transfigurácia!) bežného presvedčenia čitateľa detektívok: že stopy by mali detektíva viesť k páchatel'ovi, byť indexmi jeho identity, spôsobu realizácie zločinu a pod., že zo stôp by malo „vyplýnuť“ riešenie. Nie, naopak: riešenie nevyplýva zo stôp, ale je ich predpokladom (a nielen z toho dôvodu, že spisovateľ konštruuje detektívnu zápletku „odzadu“, od jej rozuzlenia) – riešenie je *hypotézou*, ktorú musí detektív nastoliť, aby sa mu vôbec stopy ukázali ako stopy (znaky s určitým významom), aby sa situovali v horizonte zmysluplnej viditeľnosti, v horizonte javiteľnosti (na príklade Poeových detektívnych poviedok to ukazujem v príslušnej kapitole. Už Poeov Dupin hovorí: „*Treba vedieť, čo treba pozorovať,*“ (Poe, 1959, s. 28, zvr. T. H.). Práve hypotéza riešenia, rozuzľujúci príbeh, konštituuje *pole viditeľnosti*, pole samotnej fenomenality, v ktorom sa *vôbec* stopy môžu stať viditeľnými, až v ňom sa vôbec môžu zjaviť. „*Stopa sama osebe nič neznamená. Relevantnou sa stáva až v okamihu, keď začne hrať úlohu v detektívovom rozprávaní, ktoré ukáže jej súvislosť s celou sériou ďalších, predtým navzájom nesúvisiacich znakov. Tie začnú spolu tvoriť príbeh, v ktorom stopa dostane zmysel,*“ (Radford, 2004, s. 86).

Detektív – mladučký osemnásťročný investigatívny reportér Rouletabille – v *Tajomstve žltej izby* (*Le Mystere de la chambre jaune*, 1907) **Gastona Lerouxa** pokladá za chybu, ak sa stopy, ktoré sa dávajú detektívovi prostredníctvom zmyslov, pokladajú za dôkaz: to, čo sa k nám dostáva prostredníctvom zmyslového vnímania, nie je dôkazom. *Evidencia*, ktorú nám poskytujú naše *telesné zmysly*, musí byť len slúžkou rozumu (por. Wells, 1976, s. 191). Až rozumová úvaha určí (*sémantický*) zmysel tejto „nahliadanej“ evidencie. „*Najskôr treba uvažovať. A potom si všimnúť, či sa viditeľné stopy hodia do kruhu vašich úvah,*“ vraví Rouletabille (Leroux, 1972, s. 271). Toto Rouletabillovo „podriadenie pozorovania dedukcii“ (Caillois, 1967, s. 177), túto *zmenu* v nahliadaní na stopy v rámci žánru pokladá Roger Caillois za „rozhodujúcu



revolúciu v policajnom románe“ (ibidem), pretože Rouletabille rieši záhadu žltej izby „proti materiálnym indíciám“ (ibidem) – napriek nim a v opozícii oproti nim. Detektív by nikdy nemal byť fenomenológom – vie, že k podstate vecí na mieste činu nedospeje prostredníctvom čistého, bezpredpokladového zrenia, ale *iba* rozumovým úsudkom: detektív je racionalista (s nesmierne rozľahlým empirickým zázemím, encyklopédiou). Gilles Deleuze veľmi presne rozlišuje tieto dve „školy pravdy“ rovnako vo filozofii, ako aj v detektívke: francúzsku (Descartes, ale aj Gaston Leroux a jeho Rouletabille) a anglickú (Hobbes, rovnako ako aj Conan Doyle so svojím „génium indukcie“, „interpretom znakov“ Sherlockom Holmesom): „*Existovali dve školy pravdy: francouzská (Descartes), kde pravda je vecí jistého základního intelektuálního nazření, z něhož je třeba vše ostatní přísně dedukovat, a anglická (Hobbes), podle které se pravda vždy indukuje z něčeho jiného, je interpretována na základě smyslových indexů. Detektivní román ve svém vlastním vývoji reprodukoval tuto dualitu a ilustroval ji svými slavnými díly,*“ (Deleuze, 2010, s. 94).

V tejto klasickej „záhade zamknutej miestnosti“ (spojenie „žltá izba“ sa stalo priam synonymom tohto typu záhad) detektív Rouletabille dokazuje, že sú to práve *viditeľné stopy* (zmyslové indexy), ktoré zvädzajú pátranie na scestie. Interpretovaním týchto znakov polícia dospieva k nesprávnym záverom. Zo stôp prítomnosti vraha v zamknutej miestnosti i na tele obete (stopy po škrtení) totiž polícia usudzuje, že sa v nej vrah nachádzal. Ale – Rouletabille dokazuje – vrah *nemohol* nijakým spôsobom uniknúť zo zamknutej žltej izby! Záhada zamknutej miestnosti sa takto javí *nemožnou* – a práve toto je dedičstvo, ktoré si detektívne záhady so sebou nesú zo žánru fantastiky: najlepšie je, „(...) *ak sa bude (záhada) javiť ako výzva voči prírodným zákonom, pravdepodobnosti a zdravému rozumu (...) Odhaliť vinníka je v podstate menej dôležité, než transformovať nemožné na možné, nevysvetliteľné na vysvetlené, nadprirodzené na prirodzené*“ (Caillois, 1967, s. 181).

Fikčný svet detektívneho žánru je rovnako ako fikčný svet fantastiky svetom, v ktorom platia prírodné zákonitosti a ich porušenie je *škandálom* proti prírode a zdravému rozumu (je to fikčný svet, homologický s naším kultúrnym referenčným svetom, ktorý je svetom „odčarovaným“). Fantastika tento škandál ponecháva ako *možný* v rámci záverečného váhania, kým detektívka tento škandál napokon transformuje do prirodzeného rádu, vysvetlí ho empiricky (podrobne o tom píšem v kapitole *Zrod detektívky z duchov fantastiky*). V konštrukcii detektívnych záhad nachádzame dva *inverzné* štrukturálne typy ako hraničné póly: prvý typ – tzv. záhada zamknutej miestnosti je štrukturálne nemožnou záhadou – (zdanlivo) *nikto* nemohol mať príležitosť dostať sa do zamknutej miestnosti alebo z nej uniknúť. Inverzný štrukturálny typ neprodukuje zdanlivo nemožnú záhadu (s odôrom nadprirodzeného): slovami titulu jednej detektívky Georgetty Heyerovej – *Nikto nemá alibi*. Príležitosť spáchať vraždu mal *každý* z podozrivých [tak je to napríklad v *Skúške neviny (Ordeal by Innocence, 1958)* Agathy Christie]. Detektív teda musí hľadať „dodatočné“ indície a dôkazy, ktoré by u jedného z podozrivých možností (spáchať vraždu) transformovali na *nutnosť*.

Čo vyplýva z dokázanej skutočnosti, že vrah nemohol uniknúť zo zamknutej izby? Rouletabillov dôsledok je naozaj šokujúci a ide, ako to dobre pomenoval Caillois, naozaj *proti* materiálnym stopám: „*Vrah vôbec nebol v žltej izbe!*“ (Leroux, 1971, s. 271). Polícia sa mylne domnievala, že tam bol – vďaka stopám. Avšak materiálne stopy vrahovej prítomnosti boli pravé, nefalšované: ako sa teraz dostať z tejto apórie? Rouletabillo to robí nastolením brilantnej abdukcie: „*Ale mohol tam byť predtým!*“ (ibidem). Výkon rozumu teda zavádza medzi materiálne stopy (ukazujúce na vraha) a záhadu zamknutej miestnosti (vrah z nej nemohol uniknúť) rozpätie, *časový posun* – rozloženie „drámy“ do „*dvoch fáz*“ (s. 275). *Iba* prostredníctvom takejto hypotézy vysvetlí *obe* série indícií, situovaných navzájom vo vylučovacom vzťahu (dokázaná prítomnosť vraha v izbe *aj* jeho neprítomnosť po vniknutí svedkov do izby). Vrah *najprv* napadol slečnu Stangersonovú v žltej izbe, škrtil ju, ale nezabil. Snažil sa ju udrieť baraňou kosťou, avšak to sa mu nepodarilo, keď ho obeť postrelila (odtiaľ krvavá stopa vrahovej ruky na stene).

Stopu po omračujúcom údere do sluchy potom policajné vyšetrovanie mylne spojilo s vrahovou zbraňou, baraňou kosťou, ležiacou na mieste činu (čo je falošná kauzálna späťnosť motívov). Po vrahovom odchode, keď si neskôr slečna Stangersonová ľahla v zamknutej izbe a zaspala, zopakoval sa jej v nočnej more pokus o vraždu. Odtiaľ jej výkriky, výstrel pištole, keď pištoľ spadla na zem, a odtiaľ pochádzalo aj zranenie po tupom údere na sluche, keď sa sama udrela o mramorový nočný stolík vedľa postele. Záhada vyplývala z toho, že sama obeť s vrahom, takpovediac, „spolupracovala“, že slečna Stangersonová z osobných dôvodov kryla toho, kto sa ju pokúsil zavraždiť: toto je predpoklad, ktorý je nevyhnutný na vyššie nastolenú abdukciu. Keďže k vražednému pokusu došlo už skôr a slečna Stangersonová nikomu nič neoznámila, *mušela* páchatel'a kryť.

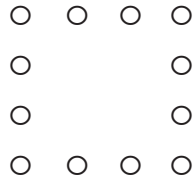
Takže v riešení dochádza k viacnásobnej transfigurácii: vrah sa v inkriminovanom čase (keď bolo počuť z izby výkriky obete, výstrel a tupé buchnutie) nenachádzal v zamknutej izbe, obeť spolupracovala s vrahom a vrahom je detektív (slávny policajný detektív Frédéric Larsan, ktorý je v skutočnosti známym medzinárodne hľadaným zločincom, čo sa votrel k polícii).

Rouletabillovo uvažovanie presne nachádza *trhlinu* v časových údajoch, keď *mušela* byť pokus o vraždu spáchaný, pretože *len* počas tohto časového intervalu sa obeť nachádzala sama: bolo to v momente, keď sa jej otec počas cesty do laboratória na chvíľu zarozprával s hájnikom. Týmto údajom (na textovom mieste, kam boli v sujetovej štruktúre distribuované) však čitateľ nevenuje príliš veľa pozornosti (najpravdepodobnejšie mu uniknú), pretože pán Stangerson sa vracia do laboratória a nachádza tam svoju dcéru, ako už pracuje. Takže *sa zdá*, že daný rozhovor otca s hájnikom bol ešte *pred* pokusom o vraždu. Avšak slečna Stangersonová pracujúca v laboratóriu je práve *po* vražednom útoku, ktorý prežila a ktorý sa usiluje sama zatajiť!

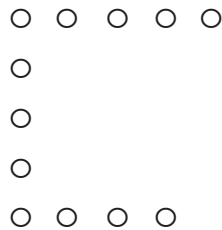
Takýto *typ riešenia* pomocou abdukcie radikálne spochybni jednu z premís (ukáže, že je to falošná premisa) – premisu, ktorú sugeruje samo zadanie záhady. Text su-

geroval, že sa za zamknutými dvermi žltej izby odohral vražedný pokus práve vtedy, keď svedkovia počuli výkriky, buchot a výstrel. Po vyrazení dverí v izbe nebol žiadny vrah, avšak materiálne stopy dokazovali jeho predchádzajúcu prítomnosť. Rouletabille sa však nepýta, ako mohol vrah zmiznúť, vypariť sa vo vzduchu, ale berie za premisu *jediný dokázaný*, očividný fakt: vrah v danej chvíli *nebol* v izbe. Z toho potom vyplýva, že indexy vraždy (výkriky, buchot, výstrel) musela spôsobiť sama obeť (samozrejme, za predpokladu, že svedkovia hovorili pravdu). A skutočné stopy vraha musel páchatel' zanechať už skôr. Riešenie teda ide ako keby proti jednej z premís zadania, musí *vyskočiť zo systému* (por. Hofstadter, 1993, s. 107 – 108) zadania záhady.

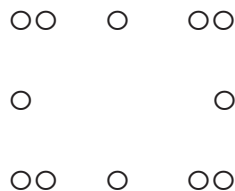
Je to analogický typ riešenia ako pri istom type rébusov: napríklad, nakreslené zadanie zobrazuje dvanásť mincí usporiadaných tak, že spolu tvoria štyri strany jedného štvorca. Na každej strane sa nachádzajú štyri mince, pričom „rohové“ mince, samozrejme, vždy patria dvom stranám zároveň (por. Kordemskij, 1967, s. 46):



Úlohou je rozložiť mince tak, aby ich bolo na každej strane štvorca päť. To je, pravdaže, zdanlivo nemožné – tých mincí na to nikdy nie je dosť: ak už na jednej strane zoradíte za sebou päť mincí, nikdy už nezobrazíte z dvanástich mincí štvorec – napríklad:



V tejto fáze nám zásoba mincí došla. Riešenie rébusu postupuje takým spôsobom, že do všetkých rohov štvorca umiestni vertikálne na seba dve mince alebo do dvoch protiahlych rohov umiestni na seba po tri mince (por. Kordemskij, 1967, s. 350) – dve mince tesne vedľa seba na diagrame naznačujú ich polohu na sebe:



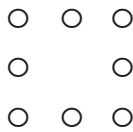
Zadanie predsa nikde nezakazuje položiť mince na seba (podobne ako v *Žltej izbe* nikde nebola zakázaná premisa, že vrah sa počas onoho rozruchu nenachádzal v izbe).

Prečo tvárou v tvár takýmto rébusom vždy aspoň na istú chvíľu (a väčšinou na poriadne dlhú) „zblbneme“? Pretože v samom zadani – v tomto prípade v zobrazení štvorca s „dĺžkou“ strany štyri mince – sa skrýva chyták: keďže toto zadanie (por. prvý obrázok) zavádzajúco sugeruje, že mince musia byť usporiadané následne v radoch za sebou v dvojrozmernej ploche – samo zadanie sugeruje plošnú geometriu ako možný svet, v ktorom sa „odohráva“ táto úloha (a teda v ktorom sa musí odohrávať aj jej riešenie). Táto sugescia je falošná (veď minca predsa nie je geometrický bod bez rozmeru), pretože dodáva úlohe akoby implicitnú premisu, implicitné obmedzenie, ktoré však nejestvuje: to si tam dodávame vlastne len my, hľadiac na zadanie rébusu a vyvodzujúc z neho *nevedome* inferenciu plošnosti (ktorá je nesprávna). Samo zadanie rébusu (tak ako dáta *Tajomstva žltej izby*) núti modelového čitateľa/riešiteľa prijať implicitný nereflektovaný predpoklad, ktorý je nesprávny.

Úspešný riešiteľ teda doslova *vyskakuje* z dvojrozmerného systému do tretieho rozmeru: tento rébus má riešenie iba v trojrozmernom fyzikálnom možnom svete. Slovné zadanie „pomáha“ modelovému riešiteľovi pri formulovaní falošnej inferencie aj odkazom na kultúrnu encyklopédiu, a to prostredníctvom termínu *štvorec*, ktorého význam je situovaný v možnom svete plošnej, dvojrozmernej geometrie. Mince totiž *nemôžu* byť „rozložené do štvorca so štyrmi mincami na každej strane“ (por. Kordemskij, 1967, s. 46), ako to tvrdí zadanie, mince *nemôžu* byť rozložené do štvorca v geometrickom zmysle, keďže *strana* štvorca (čiže úsečka, ktorá ju tvorí) nemá hrúbku, kým minca áno. *Slovné zadanie rébusu* teda kontaminuje *dva* rétorické registre (a teda je nevyhnutne figuratívne): jazyk geometrie referujúci na ideálne jenorozmerné a dvojrozmerné objekty („*strana*“, „*štvorec*“) a prirodzený jazyk referujúci na trojrozmerné fyzikálne objekty („*mince*“), a tým sa – spolu s *ikonickou časťou zadania* – podieľa na zavádzaní modelového riešiteľa. Ten sa potom usiluje v rámci takejto „nečistej“ plošnej geometrie utvoriť „štvorec“ s „dĺžkou“ strany päť mincí, zatiaľ čo má vytvoriť *priestorové teleso*, ktorého základňa pripomína štvorec, v reálnom fyzikálnom svete. To znamená – opäť a po koľkýkrát už! – aplikovanie homonymického princípu: „rozložiť mince tak, aby ich bolo na každej strane štvorca 5“ (Kordemskij, *ibidem*), neznamená urobiť z mincí štvorec (keďže to je nemožné), ale položiť mince na strany *ideálneho* – pomyselného alebo narysovaného – štvorca. Drahý Lestrade, nehľadajte slečnu Rachel! Rache znamená po nemecky pomstu...

Zároveň je postup riešenia paradoxným *protipohybom* k zadaniu: zadanie sugeruje rozšíriť „plošný“ počet mincí zo štyri na päť – kým v riešení na to, aby bolo o jednu mincu na jednej „strane“ viac (päť namiesto štyroch), treba „plošný“ počet *pozícií* mincí na jednej strane, *naopak*, zredukovať (zo štyroch na tri). Keďže sa mince, položené na seba, prekrývajú, tak z hľadiska plošnej geometrie (povedzme, že sa na mince dívame z vtáčej perspektívy) päť mincí na jednej strane paradoxne „vyzerá“ ako tri.

(Toto je presný model *zдания* v detektívke: z istej orientovanej (obmedzenej) pozície nazerania *sa zdá*, že na nižšie uvedenej schéme je osem mincí. *Pod* rožnými mincami sa situuje *tajomstvo*: ďalšie mince. Totožné je maskované *práve* totožným. Horné mince toto tajomstvo *skrývajú* a zároveň *maskujú*, že ho skrývajú. Mince sú predsa *zjavné*, vidím ich. Takto sa maskuje poeovský „ukradnutý list“. Vo *Výkriku do noci* od **Anny Katherine Greenovej** detektív *obrátí* obraz visiaci na stene a na druhej strane plátna sa zjaví namalovaný iný obraz, ktorý je indíciou.) Aby riešiteľ dosiahol väčší počet mincí o jednu na jednej strane, musí ich počet plošne – paradoxne – o jednu pozíciu na strane zredukovať (takže znovu *transfigurácia*). Zhora ten „štvorec mincí“ vyzerá takto:



Táto rétorická analýza slovného aj ikonického zadania rébusu flagrantne ukazuje, že „stopy“ sú v rébuse a rovnako tak aj v detektívnom románe čitateľovi dané *len* prostredníctvom rétorického postupu opisu a rozprávania, sú – v rámci literárneho diela detektívky – *jazykového charakteru* (por. Champigny, 1977, s. 130) – a tu je miesto na strategickú činnosť *aktu písania*: i keď stopy majú byť opísané „adekvátne“ (Rodell, 1952, s. 50 – 51), uplatňujú sa pri ich opise „triky jazyka“ (por. Champigny, 1977, s. 130). Revzin píše, že v detektívke „*takmer každá výpoveď a taktiež aj také nejazykové údaje, ako usvedčujúce dôkazy, sú mnohoznačné*“ (Revzin, 1991, s. 135). A dodajme, aj oné „nejazykové údaje“ (na tematickej úrovni – ako napr. epické motívy – udalosti či indície) sú v rámci literárneho diela konštituované výkonmi jazykových operácií, takže podliehajú ich pôsobeniu (homonymnosť epického motívu je homologická lexikálnej homonymii).

Na stopy musí detektív pozerat' (čítať ich ako znaky, resp. zmysluplné texty) z pozície konštruktéra tejto zápletky, záhady: z pozície autora, z pozície vraha. (Vraha už odhalil vo svojej filozofickej detektívke Miroslav Petříček: je ním, verte-neverte, autor.) Už „nahliadnutá“ stopa zasa môže byť *homonymná*, môže poukazovať viacerými smermi (v závislosti od toho, aká hypotéza sa na ňu priloží ako dešifrovačím kľúčom). Marie J. Rodellová vo svojom „manuáli“ na písanie detektívok tvrdí, že „*dobrá stopa (clue) je teda tá, ktorá v skutočnosti ukazuje správnym smerom, ale ktorá spočiatku, zdá sa, ukazuje nesprávnym smerom, znamená niečo iné než v skutočnosti, alebo sa zdá, že neukazuje vôbec nikam*“ (Rodell, 1943; 1952, s. 49).

V našom hlavnom príklade – vo **Van Dinovej** detektívke *Vývraždenie rodiny Greenovcov* – stopy „zapálené svetlo v izbách počas vražd“, „otvorené okno v Adinej izbe počas vražedného pokusu“, „poloha Ady pred zrkadlom“, „poloha Rexa pred kozubom“, „Rex nemal na tvári výraz údivu a hrôzy“ sa stávajú zmysluplnými stopami *len* v rámci „holistickej“ ekonómie riešenia, len vo svojich vzájomných vzťahoch. Stopa,

že Rex ležal pred kozubom a že nemal prekvapený výraz, je *významná* (čiže: vôbec sa stáva stopou) len preto, lebo je situovaná vo vzťahu k iným stopám: že Ada ležala pred zrkadlom, že v jej izbe bolo počas vražedného útoku zažaté svetlo, otvorené okno a vonku bolo nasnežené. Ich významnosť vysvitne prostredníctvom *kontrafaktickej argumentácie*: ak by nebolo otvorené okno a zároveň by nebolo nasnežené, Ada by sa nemohla zbaviť revolvera, ergo, padla by teória, že sa postrelila sama. Potom by však nebola vrahom, a nemohla by si teda zaistiť alibi na polícii počas Rexovej vraždy, ergo, nezavraždila by Rexa pomocou smrtiaceho strieľajúceho kozuba-sejfu. Ak by teda čo len *jediná* z týchto stôp chýbala (napr. okno by nebolo otvorené alebo svetlo by nebolo zažaté), stopy by navzájom na seba neodkazovali v rámci celku riešenia, *toto* riešenie by už nebolo možné: bolo by len falošnou hypotézou, ktorá by nevysvetlila *jednu* zo stôp, tá stopa by jej odporovala (a to znamená – ako som už o tom hovoril – hypotéza by nevysvetlila *všetky* stopy zároveň).

Stopy sa teda konštituuju *vzťahovo*, navzájom sa „istia“ – detektívna stopa sa stáva stopou len vďaka vzťahu k iným stopám v *kontexte* „celku významnosti“ vzájomného poukazovania stôp – v rámci *horizontu* riešenia. Ako to formuloval Žižek, *scéna zločinu* má „z definície“ „štruktúru jazyka“ (Žižek, 2003, s. 92), vzťahovú a diferencnú – takže aj *neprítomnosť* stopy môže signifikovať, *znamenat'* (ako ono slávne „ničnerobenie“ psa v Doylovom *Striebornom lysákovi*). Zároveň je scéna zločinu *poľom rétorických operácií*, ako je už zrejmé z našich predchádzajúcich príkladov – scénou homonymických presunov, ako aj „prenesení“ významu (napr. v *Alumíniovej dýke*). Riešenie dodáva (na fenomenálnej úrovni často nezmyselným a absurdným, prípadne zavádzajúcim) stopám ich *zmysel* – intenciu, *na čo* poukazujú; a skutočnosť, *ktorú* dokazujú.

Po ďalší príklad na vzájomnú *vzťahnosť stôp* sa obráťme opäť na klasiku: na poviedku sira **Arthura Conana Doylea** *Škvrnitá páska* (*The Speckled Band*, 1892), ktorú sám Doyle umiestnil na prvé miesto vo svojej Top 12 svojich najlepších poviedok. Neskôr ju aj sám zdramatizoval pre divadelnú scénu, kde sa s úspechom uvádzala. Pre literárnohistorickú úplnosť ešte podotknem, že všetky tri Doylove poviedky, ktoré v tejto časti podrobnejšie interpretujem, sú z raného obdobia, ktoré si odborníci cenia väčšmi než poviedky so „zmrŕvychvstalým“ Holmesom (a, naopak, poviedka *Dobrodružstvo v prázdnom dome*, o ktorej som sa tiež zmieňoval, je z druhého obdobia).

Zadanie záhady je takéto: V zamknutej miestnosti zomrie v noci sestra Holmesovej klientky Julia, pričom jej posledné vydesené slová sú: „*To bola páska! Tá škvrnitá páska!*“ (Doyle, 1957, s. 251). Nezistila sa žiadna vonkajšia príčina smrti. Indície, rozosiäte v toku textu, ktoré na seba navzájom poukazujú, sú zhruba tieto: v noci bolo viackrát počuť slabé pískanie; v inkriminovanú noc bolo počuť akoby padnutie železného predmetu; nevlastný otec sestier Royslott má záľubu v indických zvieratách; posledné slová umierajúcej „škvrnitá páska“; v izbe zavraždenej sa nachádzajú: ventilátor s malým otvorom do izby očíma, nefunkčný povraz od zvonca priviazaný k ventilátoru, posteľ je skobami pribitá k podlahe; v očímovej izbe sa nachádzajú:



miska s mliekom pred železným trezorom a korbáč na psa na konci zaviazaný do slučky. Dôležité indície pre riešenie prípadu sú často „zamaskované“, zmienené len tak mimochodom (por. Šklovskij, 1948, s. 125). *Všetky* tieto indície zároveň vysvetľuje Holmesova abdukcia, že otčím zavraždil svoju nevlastnú dcéru prostredníctvom indického jedovatého hada, zmije bahennej.

Doyla k použitiu hada ako „vražednej zbrane“ inšpiroval článok v časopise *Cassell's Saturday Journal* zo 14. februára 1891, v ktorom jeden kapitán rozprával dobrodružstvo zo západnej Afriky, ako sa do izby odrazu vyvalil z ventilátora hrozitánsky had (por. Green, 1998, s. 361). Holmesova hypotéza vysvetľuje každú z týchto stôp: do izby dcéry sa had dostal cez ventilačný otvor; po nefunkčnom povraze zvonca sa dostal na posteľ; keďže posteľ bola priskrutkovaná k podlahe, musela byť vždy situovaná pod povrazom; pískaním privolával otčím hada naspäť; miska s mliekom bola pre hada; zvuk padnutia železa bolo v skutočnosti zaklapnutie trezora, v ktorom Roylott schovával hada. [Misku s mliekom a pískanie vysvetľuje Holmes odkazom na kultúrnu encyklopédiu – svojimi znalosťami o správaní hadov, a v tejto chvíli vôbec nie je dôležité, že „hady snad ešte více než jejich absolutní hluchota trápí představa, že budou nuceni pít mléko“ (Fido, 2005, s. 71).]

Vidíme, ako sú stopy situované v sieti vzájomných vzťahov, ako sa navzájom „istia“: z ventilátora sa had môže šplhať len za predpokladu, že je k nemu priviazaný povraz, a k obeti na posteli sa dostane len za predpokladu, že sa posteľ nepremiestni (preto je priskrutkovaná k podlahe). Jedna indícia si vyžaduje druhú indíciu, druhá zasa tretiu. Význam týchto indícií pre riešenie prípadu je práve v ich vzájomnom vzťahu: „(Dáma) vždy musela byť v tej istej polohe k ventilátoru a k povrazu,“ (Doyle, 1957, s. 262). Tieto indície sú ďalej posilňované ďalšími stopami, nejasne (skryto) indikujúcimi hada: miska s mliekom, pískanie, korbáč so slučkou, Roylottova záľuba v indicických zvieratách, *homonymné* pomenovanie hada „škvrnitá páska“, keďže umierajúca uvidela hada len nejasne vo svetle zápalky.

Viktor Šklovskij upozorňoval na časté využívanie homonymie u Conana Doylea ako maskovacieho postupu (por. Šklovskij, 1948, s. 127), pričom tento princíp treba rozšíriť z lexikálnej úrovne aj na úroveň motivickú: „(...) základní otázkou je, tak říkajíc, možnost spustit z jednoho bodu dvě kolmice na jednu linii. Spisovatel hledá případ, v němž dvě nesouhlasné věci se v jednom znaku shodují. Ani v detektivních povídkách není ovšem tímto shodným znakem vždy slovo,“ (ibidem, s. 128). Zo sémantického hľadiska ide v zásade o to, aby došlo k *prieniku* sémantických polí dvoch semém v nejakom, zväčša málo exponovanom príznaku, aby obe semémy mali nejakú spoločnú „vlastnosť porovnávacieho základu“. Enigmatická „škvrnitá páska“ má s hadom spoločný tvar a vlastnosť škvrnitosti (toto sú vlastnosti porovnávacieho základu). Diametrálne sa však obe semémy diferencujú na osi sémantickej opozície životnosti/neživotnosti, preto takáto homonymná nominácia v detektívke skrýva práve toľko, koľko „odhaľuje“. Takéto dvojité kódovanie (homonymický princíp) je „rozpäté“ na celý detektívny text – Stephen Knight hovorí o „podvojnjej štruktúre“ detektívky (por.

Knight, 1980, s. 126). Konania i reči postáv sú ambiguitné a zatemňujú svoj pravý význam (tvoriac plán skrytého bytia), vysúvajú na prvý plán význam falošný (javenie sa, predstierajúce bytie, ktoré v skutočnosti nejestvuje).

Holmes pri riešení vychádza z predpokladu, že *to*, čo zabilo Juliu, muselo sa do zamknutej miestnosti dostať *zvonku* a rovnako cestou ju aj opustiť: izba predsa nebola hermeticky uzavretá a *jediným* „priechodom“ do Juliinej izby bol práve malý otvor ventilátora z Roylottovej izby. Je teda možné, ako na to upozorňuje R. L. Green, dávať túto poviedku do súvislosti s Poeovými *Vraždami v ulici Morgue* (por. Green, 1998, s. 361), a to – nazdávam sa – v tom ohľade, že miestnosť je v oboch prípadoch fyzicky neprístupná pre *ľudského* páchatel'a (z čoho čitateľ nesprávne odvodzuje falošné riešenie, že bola neprístupná *absolútne*), ale pre *istý* druh zvieraťa je táto bariéra prekonateľná. To, čo Holmesovi umožní formulovať riešenie, sú práve zdanlivo *absurdné*, čudné detaily, ktoré akosi „nepasujú“ do celku scény izby (*javia sa* ako absurdné, pretože ich pravá motivácia – ich pravý *zmysel* pre spáchaný zločin – je skrytá): novo namontovaný *nefunkčný* povraz od zvonca; ventilátor vedúci do vedľajšej izby – pričom „logické“ by bolo, aby smeroval von na čerstvý vzduch; posteľ priskrutkovaná k podlahe. Každý z týchto absurdných detailov je oným „*odstávajúcim elementom, ktorý nepasuje do rámca, aký utvára povrch obrazu*“ (Žizek, 2003, s. 86). Pretože „*scéna zločinu (...) je falošný obraz skomponovaný vrahom so zámerom vymazať stopy spáchaného činu*“ (ibidem), vrah Roylott nainscenoval zdanlivo normálnu izbu obete a Holmes musí „dať do zátvorky“ celkový (konvenčne, kultúrnymi kódmi vopred skonštituovaný) zmysel tejto scény („izba“) a skoncentrovať sa na „odstávajúce“, nepasujúce detaily, ktoré „domáčku“ scénu izby podrobujú „odcudzujúcemu efektu“ (por. Žizek, ibidem): musí potiahnuť za povraz zvonca, aby zistil, že nefunguje, ba že dokonca ani nie je pripojený na zvonček, ale priviazaný o ventilátor. Musí sa s lupou zohnúť k nohám postele, aby zistil, že sú fixované k podlahe. „*Detektív, berúc si za východisko stopy tohto druhu, demaskuje fantazmatickú jednotu scény zločinu, ako ju narežiroval páchatel'. Detektív vníma scénu ako brikoláž heterogénnych elementov, kde vzťah medzi inscenáciou plánovanou vrahom a ‚skutočnými udalosťami‘ striktné zodpovedá vzťahu medzi zjavným obsahom sna a skrytou snovou myšlienkou alebo medzi usporiadaním rébusu, daným k náhľadu, a jeho riešením,*“ (ibidem, s. 86 – 87). „Významový materiál“ je teda do scény zločinu „vpísaný podvojne“ (ibidem), čo je realizáciou homonymického princípu.

Riešenie zároveň sťažuje aj ďalšia séria indícií, votkaná do motivickej štruktúry textu – tých indícií, ktoré „*jsou vypočtena na to, aby umožnila řešení falešná*“ (Šklovskij, 1948, s. 125): prvky tejto *série falošných indícií* sú striedavo distribuované s prvkami zo série „pravých“ indícií: tak indíciou riešenia je poznámka, že Roylott má záľubu v zbieraní indických zvierat (po jeho záhrade sa veselo špacírujú leopard a pavián), kým falošnou indíciou je motív, že sa priateli s kočovnou tulpou Cigánov, ktorej dovoľuje stanovať na svojom pozemku. Seméma „škvritá páska“ je vďaka tomuto *susednému*, príbľnému motívu tupy Cigánov *simultánne* zakódovaná v *dvoch* režimoch

homonymie: na úrovni epickej, ako už o tom bola reč, je homonymná s hadom (je zaň zamenená na osi podobnosti) – a táto epická homonymia vedie k správne mu riešeniu. Zároveň je však homonymná aj na lexikálnej úrovni, kde v angličtine spojenie „the speckled band“ znamená rovnako „škvrnitú pásku“, ako aj „škvrnitú, strakatú bandu“, pričom druhý význam ukazuje na „bandu“ čiže „tlupu“ (gang) Cigánov, a „škvrnitosť“ sa dáva do súvislosti so šatkami Cigánok. Tento *smer* riešenia (že páchatel'a treba hľadať v bande Cigánov) je falošný. Formuluje ho sám Holmes – podľa Šklovského (1948, s. 130) zrejme preto, lebo v tomto prípade nemá protihráča v oficiálnom štátnom detektívovi, ktorý inak nesie „funkciu“ formulovať falošné riešenia.

Detektív teda musí *izolovať* sériu pravých indícií od falošných (a obe série sú navzájom popreplietané) takým gestom, že nastolí hypotézu, ktorá simultánne *vysvetlí* všetky „pravé“ indície a falošné *vylúči* ako irelevantné, ako nepatriace do *celku* záhady (ku ktorej boli len *náhodne* juxtaťponované). Úplne exaktne tento princíp izolovania, „vylúpnutia“ *podstatných* indícií z mäťúceho *kontextu* celej záhady formuloval sám Doyle prostredníctvom svojho Sherlocka Holmesa: „*V detektívnom umení je nesmierne dôležité, aby človek vedel v množstve faktov rozlíšiť, ktoré sú náhodné a ktoré podstatné,*“ (Doyle, 1958, s. 212, zvýr. T. H.). Tak napríklad v *Maklérovom tajomníkovi* (*The Stockbroker's Clerk*, 1893) v rámci celého nakopenia bizarných udalostí (Holmesov klient Pycroft dostane výhodnejšiu ponuku na zamestnanie v inom meste, podpíše zmluvu; nenastúpi do firmy, kam mal pôvodne nastúpiť, a to bez toho, aby to tejto firme oznámil; v inom meste ho čaká brat zástupcu „novej“ firmy, o ktorom sa ukáže, že je to zamaskovaný predchádzajúci zástupca, atď.) sú podstatné fakty, že sa isté osoby dostali k Pycroftovmu podpisu, že ho odstránili z miesta jeho práce, kde ho (vďaka napodobneniu Pycroftovho podpisu) mohli nahradiť svojím komplicom a spáchať tam lúpež. Tieto „podstatné fakty“ sú teda *zamaskované* v rámci falošného kontextu. Aj pre mnohé doylovské poviedky platí to, čo píše Umberto Eco o borgesovsko-casaresovských detektívnych poviedkach Bustosa Domecqa: „*Ale proč jsem si měl všimnout právě téhle podrobnosti, a ne těch ostatních? Proč se don Isidro zastavil u téhle události nebo zprávy a ostatní považoval za irrelevantní?*“ (Eco, 2002, s. 214).

*Homonymná* výpoveď môže nadobudnúť svoj *falošný význam* vďaka *lokálnemu* kontextu: tak napríklad, keď v detektívke **Agathy Christie** *Päť malých prasiatok* (*Five Little Pigs*, 1943) neskôr zavraždený maliar hovorí svojej manželke „*Všetchno je rozhodnuto – sám se postarám, aby si zbalila*“ (Christie, 1969, s. 198), falošný význam tejto výpovede sa týka dcéry, ktorá má odísť do internátu (dcéra je falošným, zdanlivým referentom tejto výpovede). V skutočnosti sa však táto výpoveď týka práve milenky, s ktorou sa chce maliar rozísť, čo práve touto výpoveďou sľubuje manželke. Motív nastávajúceho odchodu dcéry na internát v syntagmatickom okolí tejto výpovede maliara vytvára *falošný kontext*, produkujúci nepravý význam tejto výpovede. Hercule Poirot odhaľuje tento význam ako falošný vďaka jeho *skrytej* absurdnosti: o odchode dcéry už bolo medzi manželmi rozhodnuté, preto maliar nemá prečo kategoricky duplikovať manželke, že „sa postará o to“, aby si dcéra zbalila kufre

(Poirot takto usúvzt'ažňuje dva vzdialene distribuované fakty, motívy). Táto výpoveď sa potom *musí* týkať niekoho iného (niekto iný je jej referentom) – a jedinou ženskou osobou, ktorá prichádza do úvahy, je maliarova milenka. Takýmto spôsobom Poirot získava kľúčovú indíciu – motív vraždy maliara. Lokálny kontext je teda falošný – naopak, pravý význam homonymná výpoveď nadobúda až v zasadení do kontextu *celku* (opäť: do celkovej hypotézy riešenia): „*Takto je ‚kontextom‘ na úrovni literárneho semiotického systému celý text,*“ (Revzin, 1991, s. 135). Falošnosť lokálneho kontextu je indikovaná prostredníctvom absurdnosti maliarovej výpovede, prostredníctvom maliarovej – povedané s Eco – odchýlky od všeobecne záväzných modelov správania: „*Detektív rozlišuje v správaní podozrivých to, čo je inšpirované záväznými prototypmi, od toho, čo sa od týchto prototypov vzdialilo. Následne odlišuje zdanlivé odchýlky od skutočných, to znamená, likviduje falošné stopy,*“ (Eco, 1994a, s. 288).

Podobne je v „staroegyptskej“ detektívke Agathy Christie *Nakoniec pride smrť* homonymná výpoveď vydesenej matky v rámci retrospektívy, keď jedno dieťa bije svojho súrodenca: „Je to nebezpečné!“. Jej „zjavný“ význam (je nebezpečné mlátiť svojho súrodenca, pretože mu môžeš ublížiť) *prekrýva* význam „skrytý“ a pravý: *tohto* súrodenca radšej nechaj na pokoji, pretože je pomstychtivý a zákerný, mohol by ťa zavraždiť. Matka pozná psychiku svojho dieťaťa. Vo *Vražde v Orient expresse* (*Murder on the Orient express*, 1934) je krásnym príkladom na homonymiu monogram – písmeno „H“ na vreckovke, ktoré funguje v dvoch abecedných kódoch: latinky (ako H; a tento význam je falošný) a azbuky (ako „N“ – a tento význam je pravý).

V tých najlepších detektívnych „kusoch“ je dokonca falošné riešenie – ako to vynikajúco ukazuje Slavoj Žižek – *štruktúrnou nevyhnutnosťou* na správne riešenie (por. Žižek, 2003, s. 87): v procedúre detektíva „*nesprávne riešenia nie sú v jej rámci ničím čisto vonkajším (...) nie sú to nejaké vonkajšie prekážky, ktoré treba odstrániť, aby dospel k pravde; naopak – iba prostredníctvom nich môže detektív k tejto pravde dospieť*“ (Žižek, 2003, s. 88). Vrah strategicky inscenuje pascu pre detektíva: a detektív musí – na vyššej strategickej úrovni – prečítať túto vrahovu stratégiu, rozdvojiť sa: imaginárne umiestniť samého seba do pozície klamaného („modelového čitateľa“, naprojektovaného vrahovou stratégiou), aby odhalil páchatel'ov zámer, a takto ho zároveň – v skutočnosti – odhalil (presne to robí Dupin v *Odcudzenom liste*, keď na základe vyšetrovania polície, ktorá padá do pasce páchatel'a ako páchatel'om naprojektovaný modelový čitateľ, formuluje svoje riešenie). Tak ako vo *Vraždách podľa abecedy* polícia padá do vrahovej pasce – a nastoľuje falošné riešenie šíaleného páchatel'a, vraždiaceho obeť podľa ich mien v abecednom poradí, kým Hercule Poirot „ako čitateľ série abecedných vrážd konštruje modelového autora (vraha): číta abecednú sériu ako vrahovu (a Agathy Christie) stratégiu na zavedenie polície (a čitateľa /.../) a interpretuje pravú motiváciu vrážd“ (Horváth, 2002, s. 312). „*Detektív však (...) nedospieva k pravde, vylučujúc falošné zdanie: on ho zohľadňuje (...) Pravda sa nesiťtuje ‚mimo‘ oblasti klamstva, ale tkvie v ‚intencii‘, v intersubjektívnej funkcii tohto klamstva samotného,*“ (Žižek, 2003, s. 91) – v zdani, aké má intencionálne vyvolať

u recipienta (vyšetrovateľa). Práve *vrahova pasca* na detektíva sa stáva detektívovou *pascou na vraha*: obracia sa (opäť v rámci transfigurácie) proti nemu samému, pretože práve táto pasca – keď na ňu detektív príde – usvedčuje páchatel'a, ktorý ju skonštruoval: keďže ju skonštruoval, práve preto k nemu jeho pasca odkazuje; sú v nej vždy skryté isté nevedomé „zvyšky“, „prerieknutia“, ktoré sú vrahovou neintencionálnou signatúrou. (Vrah kope jamu druhému, detektívovi, a tak je jasné, že to on sám sa stane tým druhým a detektív zasa prvým.)

Spomenuté dve hierarchicky usporiadané strategické úrovne detektívovho uvažovania sú homologické dvom strategickým čitateľským úrovniam, dvom typom čitateľa – sémantického a kritického, ako ich vymedzuje Umberto Eco: „(...) *detektívka vyka- zuje rafinovanou naratívni strategii, aby produkovala naivního modelového čtenáře, který bude ochotně padat do pastí vypravěče (bude cítit strach nebo podezírat nevin- ného), ale zároveň bude chtít produkovat rovněž kritického modelového čtenáře, jenž si bude schopen vychutnat při druhém čtení brilantní naratívni strategii, která navrhla čtenáře první, naivní roviny,*“ (Eco, 2004, s. 64). Práve *naivný* čitateľ a jeho padanie do nastrožených pascí realizujú pri prvom čítaní detektívky *adekvátny* spôsob čítania, aj keby týmto čitateľom mal byť bolonský profesor semiotiky.

Tieto dve strategické úrovne detektívovho vyšetrovania, inscenácia miesta činu ako pasce na detektíva a „odstávajúci“ detail, v nej skrytý, ktorý sa stane páchatel'ovi osudným – všetky tieto solidárne sémantické pohyby možno veľmi dobre demonštrovať predovšetkým na detektívkach **Elleryho Queena**, ktoré bývajú často na takomto princípe priamo vystavané. Za príklad si vezmeme poviedku *Dobrodružstvo hodín so sklenenou kopulou* (1933, *The Adventure of the Glass-Domed Clock*). Detektíva Elleryho Queena privolajú k prípadu, ktorého miesto činu vyzerá ako nainscenované šialencom: Martina Orra našli s rozdrvenou lebkou v jeho obchode s kuriozitami. Ešte predtým, ako zomrel, smrteľne zranený sa s nadľudským úsilím doplazil k skrinke s drahokamami a polodrahokamami, päťou rozbil sklo, vzal jeden ametyst, potom sa doplazil k hodinám, ktoré mali nad ciferníkom sklenú kopulu, a zhodil ich na zem. K vražde došlo potom, ako od Orra odišla päťica jeho kamarátov po partičke pokru, pričom vrátiť sa a spáchať vraždu mohol ktorýkoľvek z nich.

Ellery Queen *najprv* – na prvej, nižšej strategickú úrovni – dešifruje zdanlivo šialené, záhadné správanie sa zomierajúceho ako „predsmrtný odkaz“ (častý topos v detektívke: ono christieovské *Prečo nepožiadali Evansa?*): šifru, akou chcel zavraždený označiť totožnosť svojho vraha, keďže nemal po ruke pero a papier. Ellery teda musí rozlúštiť túto šifru: aký význam majú tieto elementy textovej správy (hodiny a ametyst)? Najprv Ellery vylučuje možnosť, že by hodiny mohli *znamenat'* „čas všeobecne“ – Orr sa totiž preplazil vedľa množstva bližších hodín, ale *vybral si* tieto ťažšie dostupné (táto motivácia – hypotéza síce nie je jednoznačná, ale veľmi vysoko pravdepodobná). Obrátením sa na kultúrnu encyklopédiu Ellery dešifruje tieto „hodiny“ ako odkaz – pozdĺž osi podobnosti (čiže ako skrytý ikon) – na burzový telegraf. (A opäť je to jeden príklad, ako sa zjednoznačňuje vzťah medzi znakmi v detektívke). Význam



druhej stopy, „význam tohto ametystu“ (Queen, 2003, s. 91) *opäť* nie je všeobecný (rovnako ako v prípade kopulovitých hodín), pretože Orr si mohol vybrať ktorýkoľvek prístupnejší drahý kameň, aby ním *všeobecne* označil vraha „klenotníka“. „(...) *hodiny se skleněnou kopulí měly zúžit okruh podezřelých na dvě osoby* (dvoch ľudí profesijne spojených s burzou, pozn. T. H.) *a ametyst měl poté označit jednu z nich,*“ (s. 91).

Obe textové jednotky tejto správy teda utvárajú istý syntaktický celok, „vetu“: označujú vo vzájomnej *kombinácii*, pričom hodiny sú prvým členom (vymedzujú širší okruh podozrivých) a ametyst potom tento okruh zužuje (čiže aj „*slovosled*“ tejto vety je záväzný – to je ono queenovské „*správne usporiadanie*“, o ktorom sme už hovorili). V tejto chvíli sa dá zároveň vidieť, ako je detektívovo dešifrovanie významu semém – vďaka sieti vzťahov, v ktorej sa situujú, a vďaka odkazom na kultúrne kódy – v zásade literárnovednou interpretáciou, „hermeneutikou“ textu (stôp): od celku (hypotézy celku) k detailom a od detailov k celku (pri súčinnosti kultúrnych kódov). Mimochodom, bol to Dennis Porter, ktorý povýšil naše ctihodné povolanie, keď ho prirovnal k práci detektíva: literárny vedec pristupuje k textu ako k telu zavraždeného a hľadanie riešenia záhady, ako aj významu napr. románu sú interpretačnými činnosťami (por. Porter, 1981, s. 226). Aj Vladimir Nabokov sa vo svojich *Prednáškach o literatúre* prirovnával k detektívi, stopujúcemu tajomstvá literárnych štruktúr.

„*Ďalšie možné významy*“ (s. 92) ametystu hľadá Ellery v jazyku konvenčných symbolov (čiže opäť v kultúrnej encyklopédii) – ametystu kódovaného ako „mesačný kameň“ (to je od autorskej dvojice „Elleryho Queena“ akiste aj drobný úklon smerom ku klasikovi Wilkiemu Collinsovi), pričom ten označuje mesiac február, v ktorom slávil narodeniny jeden z dvoch zostávajúcich podozrivých – pán Pike. Aké je však prekvapenie, keď sa po všeobecnom rozruchu zmieta v drviacom zovretí seržanta Velliého novinár Leo Gurney! (Takto prekvapujúco sa v *jedinom* akčnom motíve odhaľuje diferenciacia medzi falošným a pravým riešením, medzi ktorými sa rozprestiera len *minimálny* časový a sujetový preryv.)

Všetky tieto významy ukazujúce na osobu vraha, ktoré tak rafinovane dešifroval *detektív* Ellery Queen, boli totiž (len o niečo menej rafinovane) nainscenované vrahom (čiže *autorom* Ellerym Queenom) – detektív sa teda na nižšej úrovni zámerne situoval do pozície „modelového čitateľa“ textu nainscenovaných vrahových stôp. To znamená, že text inscenoval aj *falošný smer* svojho čítania, svojej interpretácie – pascu, ktorú vrah nastražil na detektíva a modelový autor na modelového čitateľa. Text núti čitateľa vykonať nesprávne úsudky – a to takým spôsobom, že tieto úsudky formuluje sám detektív. Tým, že ich vyslovuje veľký detektív Ellery Queen, sú zaštitené jeho autoritou – a sú zároveň dostatočne rafinované na to, aby ich čitateľ pokladal za pravé riešenie.

To, že údajný „predsmrtný odkaz“ obete nainscenoval vrah, detektív dešifruje z tejto inscenovanej scény *samotnej*, z jedného detailu – stopy, ktorá od nej „odstáva“, ktorá do nej nepasuje – pretože je *v rozpore* s predchádzajúcimi indíciami [ved’ „stopa je stopou“, ako píše Miroslav Petříček, „*protože je rozporem a je jakožto rozpor identifi-*



*fikována*“ (Petříček, 2000, s. 232)]. Z indícií predtým v texte poviedky zmienených (Orrovho blahoprajného veršíku k Pikovým narodeninám) totiž vyplýva: zavraždený Orr *nevedel*, že Pikeove narodeniny pripadajú na priestupný 29. február a myslel si, že sa Pike narodil až 1. marca, keďže vtedy ich Pike oslavoval, ak bol nepriestupný rok. Orr teda nemohol ametystom, „februárovým“ kameňom, ukazovať na Pika.

Ametyst potom musel do ruky zavraždeného podhodiť sám vrah, aby falošne obvinil nevinnú osobu. Ellery Queen má teraz k dispozícii *podstatnú vlastnosť*, identifikujúcu vraha: vrahom je ten, kto vedel, že sa Pike narodil 29. februára: „*A jelikož byl Gurney jediným, kdo věděl, že Pike má narozeniny v únoru, musel být Gurney osobou, která vybrala ze skříňky amethyst (...) Prostě? Jako dětské počty!*“ (s. 95), provokuje nás, watsonovcov s otvorenými ústami, veľký detektív. Scéna miesta činu teda obsahuje *dve významové série*: vedomý, *intencionálny* význam, ktorý naprojetoval vrah pre detektíva, a význam *nevedomý*, *nezámerný*, ktorý si vrah neuvedomuje, a práve ten ho usvedčí (pretože vrah „vloží“ do textu scény zločinu informáciu, o ktorej si neuvedomuje, že ňou disponuje *iba* on sám – znalosť Pikovho dátumu narodenia). Vrah sa usvedčuje *práve* textom falošných stôp, ktorý sám nainscenoval – a keby ním nechcel manipulovať vyšetrovanie, azda by ani nebol odhalený. Ako zvykol vravievať monsieur Poirot, vrah skôr či neskôr – z prehnaného sebavedomia – spraví chybu, ktorou sa prezradí. V tomto prípade celé nainscenené miesto činu krypticky komunikuje *nadbytočnú* informáciu (znalosť Pikovho dátumu narodenia), ktorou sa táto scéna stáva – keďže ju mal údajne nainscenovať zavraždený – *nemožnou*. Vrah totiž do scény zločinu vkladá *priliš* veľké množstvo informácií.

Pri takomto type konštrukcie zápletky v detektívke – keď vrah zavraždí osobu X a stopy nasmeruje falošne na osobu nevinného Y – dochádza štruktúralne k trom možným situáciám, realizovaným vo vývinových variačných transformáciách žánru: buď je Y falošne obvinený len preto, aby sa vrah sám vyhol podozreniu z vraždy X, alebo – naopak – je Y práve tou zacielenou obeťou, ktorú chce vrah *sprostredkovanne* zavraždiť (tým, že spácha justičnú vraždu) a úbohý zavraždený X sa v tejto intrige ocitol len ako prostriedok, nástroj. Detektív má potom sťaženú úlohu, keďže vrahovi chýba motív k vražde X. Tretia možnosť je menej rafinovaná – vrah chce zabiť dve muchy jednou vraždou.

Z formálneho hľadiska podobný postup ako v analyzovanej poviedke využíva Ellery Queen aj v románe *Záhada siamských dvojčiat* (*The Siamese Twins Mystery*, 1933; český preklad in: Queen, 1999). Ak je zavraždený nájdený s pretrhnutou polovicou karty dolníka (česky „kluka“) v pravej ruke, ktorá má ukazovať na vraha (chlapcov dvojčatá), a bol zároveň pravák, tak tento útržok musel do jeho ruky nainscenovať vrah. Ellery Queen totiž dokazuje (dost' dubióznou argumentáciou, odkazujúcou na „praktické“ vedenie), že pravák by roztrhol kartu pravou rukou; polovicu, ktorú by chcel zahodiť, by pokrkvál tiež pravou rukou; a druhá polovica, ktorú by si chcel ponechať, by zostala v ľavej ruke. „Nepasujúci“ detail, útržok karty v *nesprávnej* ruke, potom indikuje, že scéna zločinu je *nainscenená*, falošná – že stopy nie sú indexmi

priebehu zločinu, ale sú výsledkom maskovacej procedúry vraha. Neodhaľujú zločin, ale maskujú ho – a práve týmto aktom maskovania ho, paradoxne, neintencionálne denuncujú. Tento detail sa totiž ďalej v zapojení so súvisiacimi motívmi ukazuje pre vraha jedným z usvedčujúcich (to už nebudem analyzovať, postup je analogický ako v rozoberanej poviedke).

Teraz všeobecnejšie k čítaniu stôp zo semiotického hľadiska. „*Při rozpoznávání stop (clues) člověk izoluje jisté objekty (...), které někdo zanechal na místě, kde něco dělal, takže díky jejich konkrétní přítomnosti lze usuzovat dřívější přítomnost daného činitele,*“ (Eco, 2004a, s. 253). Zo stôp „je *abdukovaná* možná prítomnosť kauzálneho činiteľa“ (ibidem, s. 254), ktorý je všeobecný (ako „obsah“ stopy) a ostatné (čiže pripísanie stopy *konkrétnemu* činiteľovi) je záležitosťou ďalšieho úsudku (ibidem): „*I když vím, že jen jeden konkrétní muž z úzkého kruhu přátel zavražděné osoby má umělé zuby, nemohu nahlížet na objekt zanechaný na místě zločinu jako na znak odkazující k ‚osobě x‘. Objekt prostě znamená ‚osobu bez zubů‘ a zbytek je opět záležitostí úsudku,*“ (ibidem, s. 254 – 255). Práve z toho dôvodu, aby takýto *úsudok* identifikácie bol možný, detektívka *vymedzuje* okruh podozrivých: vrahom je *iba* niektorá z osôb X, Y alebo Z a *zároveň* vrah je bezzubá osoba. Bezzubou osobou spomedzi vymedzeného okruhu podozrivých je len Y, teda Y je vrahom.

Stopy sú skôr textami, ktoré treba dešifrovať, než konvenčne ustáleným znakom, ktorý by bol založený na kódovanom vzťahu medzi znakom a významom: „*Ve skutečnosti jsou stopy málokdy kódovány a jejich interpretace je často spíše záležitostí složitěho úsudku než rozpoznáním znakové funkce, což dělá z detektivek mnohem zajímavější záležitost než například z odhalení zápalu plíc,*“ (Eco, 2004a, s. 254). Korelácia medzi označujúcim a jeho pravým zmyslom v rafinovanej detektívke väčšinou nebýva daná (je len *možnou* koreláciou), ale detektív túto koreláciu musí nastoliť, a to v rámci holistickej hypotézy riešenia (ako v príklade Markovej detektívky: roztrená zelená škvrna na stene *znamená, signifikuje*, že vrah bol farbosllepý – znamená to však *len* v rámci štruktúry tejto *konkrétnej* záhady).

Aby sme ukázali zložitosť úsudkov a typov znakov (podľa peirceovskej terminológie), ktoré vstupujú do hry pri interpretovaní stopy, odvolajme sa na príklad, ktorý podáva Charles Sanders Peirce vo svojich *Prolegomenách k apológii pragmatizmu*: ide o románovú situáciu, keď Robinson Crusoe nachádza na opustenom ostrove stopu ľudského chodidla v piesku. „*Ako ikon táto stopa ‚participuje na vlastnostiach svojho predmetu‘, ale je zároveň indexom, ‚že na ostrove musí byť živá bytosť‘; ako symbol napokon súčasne vyvolala u Robinsona ‚ideu človeka‘,*“ (Bense, 1980, s. 129 – 130). Jeden konkrétny znak (token) – stopa ľudského chodidla na ostrove – teda *zároveň* kumuluje tri všeobecné typy znakov (funguje v troch rozličných režimoch signifikácie) a je takýmto spôsobom „predmetnou referenciou“ (odkazom na istý fakt, resp. jeho reprezentáciou – podľa typu znaku: či je ikonom, indexom, alebo symbolom). Pre úplný opis tohto znaku treba zohľadniť nielen jeho vzťah referovania-na, ale aj jeho

vzťah k médiu „komunikátu“ (správy) a k jeho interpretátorovi, Robinsonovi (ibidem, s. 130). Zmyslová kvalita, vlastnosť média správy (piesku) – sypkosť – funguje ako qualisignum; a zasa „možnosť, aby piesok nadobudol tvar prostredníctvom tlaku chodidla“ ako sensisignum; konvenčný výraz „stopa chodidla“ ako legisignum (ibidem). Pre Robinsona ako interpretátora sú rematickým kontextom stopy iných živých bytostí ako porovnávací materiál (ibidem). Na základe tejto stopy (situovanej v sieti všetkých opísaných semiozických vzťahov) vykonáva Robinson úsudok: „*Je to odtlačok ľudského chodidla, a teda sa na tomto mieste nachádzal nejaký človek,*“ – ten je dicenticou interpretáciou stopy (ibidem).

Z uvedených príkladov interpretácie stôp v detektívkach vyplynulo, že stopa nado-  
búda zmysel vo vzťahu k ostatným stopám čiže: vo vzťahu ku *kontextu*, do ktorého je zasadená. Z tohto hľadiska treba povedať, že v Peirceovom (a Bensovom) príklade význam stopy chodidla ako indexu, že „na ostrove musí byť živá (ľudská) bytosť“, je konštituovaný *kontextom* tejto stopy – *ľudoprázdny* ostrovom (resp. interpretátorovým, Robinsonovým vedením, že ostrov, na ktorom objavil stopu chodidla, bol *doteraz* ľudoprázdny). Ak čitateľ znakov nájde stopu ľudského chodidla odtlačenú v piesku pláže preľudneného letoviska Rimini (čiže v *inom kontexte*), jej indexálny význam bude iný („je to stopa jedného z dovolenkujúcich“). I keď, samozrejme, znamená aj to, že na pláži v Rimini musela byť (aspoň jedna) ľudská bytosť – úsudok, že na pláži v Rimini sa nachádza(la) iná ľudská bytosť, by bol banálny a vôbec ho netreba vykonať na základe stopy v piesku: stačí sa obzrieť okolo seba. Zmysel z hľadiska riešenia prípadu môže nadobúdať i qualisignum, zmyslová kvalita média správy: qualisignum je len potenciálnym nositeľom signifikácie, je „*znakom samo od seba, ešte nereferujúcim na žiadny predmet*“ (Bense, 1980, s. 190), je „*možnosťou stať sa médiom správy*“ (ibidem, s. 190). V uvedenom príklade Van Dinovej detektívky to bola vlastnosť snehu, ktorý napadal v istom časovom intervale: jeho sypkosť a zároveň pravidlá jeho výskytu (sneh začína a prestáva padať). Táto vlastnosť (situovaná vo všeobecnej encyklopédii) umožnila detektívovi úsudok, zhruba v ktorom čase museli byť stopy v snehu urobené (až potom, ako prestalo snežiť, pretože inak by boli zapadli snehom). Tieto významy typu qualisignum bývajú v detektívkach veľmi časté: odtiaľ tie časté meteorologické otázky, „*kedy začalo pršať*“. V ktorom čase musel páchatel zanechať stopu v rozmočenom blate, ak vieme, že začalo pršať až po jedenástej večer?

Stopa, samozrejme, ako už o tom bola reč, môže byť sfaľovaná (por. Eco, 2004a, s. 252) a potom je jej *zmysel* iný než zjavný – na prvej strategickej úrovni mátie vyšetovanie, na vyššej zasa ukazuje na zastierajúcu aktivitu vraha: napríklad v súčasnej detektívke **Freda Vargasa** *Muž naruby* (*L'homme á l'envers*, 1999, český preklad: Garamond 2006) sú stopy po tesákoch obrovského psa na hrdlách oviec a ľudských obetí nie indexom zabíjajúceho psa (či – v „nadprirodzenom“ sémantickom ťahu textu – vlkodlaka), ale vytvára, falzifikuje ich ľudský vrah pomocou čeľuste z lebky zvierat'a. (A trochu tu zaznieva aj intertextuálna ozvena onoho slávneho výroku Dr. Mortimera: „*Pán Holmes, to boli stopy po obrovskom psovi.*“)

Pokúsím sa tu len *ad hoc* zaviesť (ešte jedno) rozlíšenie medzi „významom“ a „zmyslom“ – tentoraz detektívnej indicie, prípadne stopy: význam má stopa aj vtedy, ak je falošná, nainscenovaná vrahom – ako mal napríklad ametyst poukazovať na osobu falošne obvineného (takto stopa tiež signifikuje); pravý *zmysel* však nadobúda táto stopa až v kontexte celku riešenia, keď prechádza *cez* falošný význam, pričom ho detektív berie do úvahy (falošný význam stopy je akýmsi *médiom* pre jej pravý zmysel), a takýmto spôsobom stopa ukazuje na pravého vraha: *len* táto postava (pravý vrah Leo Gurney) mohla tejto stope, ametystu, udeliť takýto význam (že *znamená* Pika). Stopa nadobúda v detektívke mnoho významov (je polysémantická a homonymná) v závislosti od hypotéz, do ktorých je zapojená, ktoré ju vysvetľujú. Správna hypotéza, vysvetľujúca *všetky* stopy, udeľuje tej-ktorej stope zasa jej *zmysel*: vyberie jeden spomedzi konkurujúcich významov ako správny. A zároveň – v tomto prípade Elleryho Queena – je falošný význam stopy predpokladom jej pravého zmyslu (takéto utvorenie falošného významu ukazuje na pravého páchatel'a).

Stopy v detektívke zároveň musia byť zmysluplné z hľadiska riešenia, musia naň odkazovať, viesť k nemu (v rámci spätného pohybu, keď ich riešenie vysvetlí). Inak by mohlo dôjsť k takej situácii v detektívke, akú paroduje **John Dickson Carr** prostredníctvom svojho detektíva Bencolina. Dôsledne sa pritom vysmieva z bizarných stôp, aké sám pri konštrukcii svojich zápletiiek využíva: obeť sedela v kresle, oblečená do masky domina a všetky hodiny v dome boli obrátené ciferníkom k stene. Dôležitou indíciou je, že vo vrecku obeť našli čajovú lyžičku. Autor vám naznačí, že „*žiadna indicie nebyla vyrobena schválně, jen k zmatení stopy, nemá ani být připomínkou špatných činů oběti z minula (...)* Jedna každá indicie je neoddelitelnou součástí vzorce, nutného k realizaci zločinu“ (Carr, 1997, s. 78). Detektív odhalí vraha – z jedného prostého dôvodu: na golieri obeť sa našli jeho odtlačky prstov. Odhalený vrah sa zastrelí. „*Takže vy se nikdy nedovíte, co měla znamenat maska na mrtvém, co obrácené hodiny, ani co jste si měli odvodit z přítomnosti čajové lžičky v kapse mrtvolky. Strana 375 – konec. Co uděláte? Zaškrtíte autora, zlynčujete vydavatele, zastřelíte knihkupce? Ale na co si stěžujete? Vždyť vraha přece znáte, ne?*“ (ibidem, s. 79). Carrov Bencolin napriek značnej burlesknosti a hyperbolizácii implicitne odhaľuje niektoré štrukturálne vlastnosti tohto žánru: každý motív (stopa) musí striktnie pracovať v ekonómii záverečného riešenia. K riešeniu nemôže dôjsť náhodne (čo je 6. Knoxovo pravidlo) a proti indíciám, resp. bez toho, aby sa *všetky* indicie vysvetlili prostredníctvom riešenia. A implicitne ukazuje aj *rozdiel*, ktorý je síce skrytý, ale je nesmierne závažný: rozdiel medzi *odhalením* vraha a *riešením* (v zásade ide o dve fázy narácie, o dve naratívne funkcie, ktoré sa fakultatívne môžu spojiť – ak napríklad detektív na záver svojho odvodzovania odhalí vrahovu totožnosť). V Carrovom burlesknom príklade je vrah síce odhalený, ale riešenie záhady (odpoveď na otázku, čo *znamenajú* tajomné stopy), nie je podané. Detektívka musí oba segmenty *sklíbiť*: k odhaleniu páchatel'ovej totožnosti musí viesť *práve* riešenie.

„*Daná stopa, je-li interpretována jako otisk a jako vektor, je korelována ani ne tak s kódovou jednotkou (kočka, kůň, králík, gestapák atd.) jako s diskurzem (před třemi*

dny prešiel tímto smerom kúň). Výraz tedy již není znakem, ale spíše textem,“ (Eco, 2004a, s. 252). Demonstrujme to, vrátiac sa k predchádzajúcemu príkladu poviedky Elleryho Queena. Tam – na nižšej strategickej úrovni (vrahovej inscenácie scény miesta činu) – výrazy „rozbité hodiny so sklenou kupolou“ a „ametyst“ neboli korelované s nejakými jednotkami vopred daného kódu, ale k tomu, čo znamenajú, musel detektív dospieť úsudkom dešifrácie. Každá z týchto jednotiek neoznačovala sama, ale v kontexte s druhou jednotkou (ako som to už formuloval, tvorili spolu „vetu“). Každý výraz zároveň signifikoval na základe *iného* princípu označovania (z hľadiska typológie znakov): hodiny sa so svojim označovaným („burzovým telegrafom“) korelovali ako ikon, ametyst so svojim označovaným („mesačný kameň“, ktorý ďalej označuje „február“) zasa ako symbol. Detektív musel *rozhodnúť*, v akom režime signifikácie signifikuje tá-ktorá stopa – a urobil to tak, že nastolil *hypotézu* (predpoklad) o *možnom význame* týchto stôp. Položil si otázku: čo majú označovať? (Tak ako pri dešifracii šifrovaného textu si kryptoanalytik kladie ako prvú otázku: *čo* asi má daný šifrovaný text hovoriť?) Odpoveď: totožnosť vraha.

Takže významy „burzový telegraf“ a „február“ ešte nie sú úplnou rovinou konečného zmyslu, pretože tieto označované (burzový telegraf a február) sa ďalej samy stávajú označujúcimi (v procese akoby práve sa začínajúcej barthesovskej „mytologizácie“) a označujú *človeka*, ktorý pracuje na burze a narodil sa vo februári. Zároveň z kontextu – ktorý je na tejto prvej úrovni taký, že tieto stopy urobil zavraždený – má vyplývať, že tieto stopy označujú vraha. Takže „rozbité kupolovité hodiny“ a „ametyst“ boli textom, ktorý bol (prostredníctvom takejto zložitej viacnásobnej signifikácie) korelovaný s *diskurzom* „*vrahom je človek, spojený s burzou a narodený vo februári*“. Tento diskurz – výpoveď, ktorý bol *významom* týchto stôp, nebol „kódovanou jednotkou“, ktorú by tieto stopy označovali na základe nejakého preexistujúceho kódu (systému vzájomných korelácií stôp a ich významov), ale detektív k nemu musel dospieť na základe zložitých inferencií. (Preexistujúcim kódom bol len „astrologický“ systém symbolickej signifikácie kameňov so svojou koreláciou interpretantov „ametyst“ – „mesačný kameň“ – „február“, ale detektív si zapojenie tohto kódu do mechanizmu svojho usudzovania musel *zvoliť* pomocou predchádzajúcej inferencie, že ametyst má pravdepodobne špecifikovať totožnosť vraha. Musel si tiež pomocou úsudku *najprv* zvoliť, v akom režime signifikácie – v jednom prípade ikonickej, v druhom zasa symbolickej – tá-ktorá stopa signifikuje.)

Toto všetko však bola, ako už vieme, konfigurácia korelácií *ad hoc*, ktorú ustanovil vrah, inscenujúc miesto činu a chtiac zaviesť detektíva na falošnú stopu. Na vyššej strategickej úrovni – detektívovho odhalenia pravdy – tieto stopy pre detektíva signifikovali takýto diskurz: „*Vrah nainscenoval údajný posmrtný odkaz zavraždeného, ktorý mal označiť nepravého páchatela, a takúto inscenáciu stôp mohol vytvoriť jedine Leo Gurney, pretože ten jediný vedel, kedy sa skutočne narodil falošne obvinený Pike*.“ Tento *text stôp* signifikoval teda pre detektíva niečo *iné* než intenciu, akú doň vložil jeho odosielateľ, vrah. Vrahov text hovoril niečo *mimo* vrahovej intencie – tak ako ru-



kopis, ktorý prezradí pisateľa anonymného listu, či ako nevedomý „chybný úkon“, „prerieknutie sa“, ktorým sa vrah prezradí. A vrah sa naozaj pri inscenácii stôp *preriekol*, pretože nimi „riekol“ *príliš veľa* – to, čo vedel *jedine* on sám. Takýmto spôsobom *nevedome* do textu stôp vpísal svoju signatúru. Ako teda vidieť, sieť stôp miesta činu signifikuje viacnásobne, vo viacerých režimoch – pričom základné režimy sú dva: falošný (nainscenovaný vrahom) a pravý (odhalený detektívom).

Prečo takáto dômyselná a v tomto prípade aj nadbytočná práca („nadpráca“) zločince pri strategickom produkovani scény zločinu? Zločinec už pri projektovaní detektíva ako „modelového čitateľa“ svojich stôp počíta s veľmi rafinovaným čitateľom – a *práve* takýto rafinovaný „čitateľ“ má padnúť do jeho pasce! Veľmi zaujímavovo to vysvetľuje – práve na príklade queenovských detektívok – rumunský esejista Jordan Chimet: „*Zločinecký plán je nutne zosnován jako záhada nejen kvůli evidentní motivaci umožňující pachateli dostat se do úkrytu a zmást stopy na své dráze, ale taky proto, že myšlení v záhadách je mu vlastní, že nemůže myslet jinak,*“ (Chimet, 1984, s. 55, zvr. T. H.). Akoby – dodávam – toto „myslenie v záhadách“ išlo ruka v ruku so zločincovou morálnou zvrhlosťou (pokrivený rozum rovnako ako pokrivená morálka), akoby bolo jedným z produktov jeho „sofistiky“ (ktorej prvým krokom je premisa, že „ja môžem zavraždiť inú ľudskú bytosť, pretože tak chcem“, a druhým – tentoraz už skutočne sofistickým – že „dokázať možno hocičo hocičím, pravda nejestvuje“). Detektívovi je toto myslenie v záhadách prístupné – na jednej úrovni sa s vrahom stotožňuje – a zároveň ho dokáže *presiahnuť*, chytiť páchatel’a „za slovo“ práve tam, kde je najsilnejší: v rébuse, v záhade. „*Detektiv může sledovat zločince v bludišti noci, protože mluví tímž jazykem jako on, nechte pouze výraz nalezený na cestě, ale přesahuje ho, a ztotožňuje se s elementem duchovní povahy, který ho vyvolal,*“ (ibidem, s. 55).

V zásade sa dá konštruovať „vývinový“ *pohyb materiálnych stôp v detektívnom žánri* (ako jedna z paralelných sérií vývinových transformácií žánru) k ich čoraz väčšej rafinovanosti, viacnásobnej zakódovanosti (ako sme to videli u Elleryho Queena). V Gaboriauovom *Pánovi Lecoquovi* (1869) materiálne stopy ešte prehovárali jasnou rečou indexov, boli *pravé* (zanechal ich *neintencionálne* páchatel’) a poukazovali na *totožnosť* páchatel’a (jeho výšku, vek, čiapku so šiltom, ktorou zhrnul sneh) – individualizovali ho – ako i na úkony, aké na mieste činu vykonal (por. podrobnejšiu analýzu v Horvách, 2002, s. 321). Zlom – už sme ho ukázali – prináša Lerouxovo *Tajomstvo žltej izby*. U Elleryho Queena už stopa nesie väčšinou skrytý význam, radikálne sa odlišujúci od zjavného. Ak sú materiálne stopy vo *vzájomnom rozpore*, môžu byť súčasťou dvoch navzájom sa križujúcich sérií, ktoré spolu nesúvisia, ako v Carrových *Štyroch falošných zbraniach* (*The Four False Weapons*, 1937): „*Máme před sebou historii dvou zločinů – loupeže a vraždy – které se udály zcela nezávisle na sobě a přece jeden druhému posloužily k zmatení stop,*“ (Carr, 1997, s. 179). Takto je do scény zločinu, nainscenovanej vrahom, vpísaná *náhoda*, ktorá ju radikálne mení: náhoda môže byť detektívovi pomôcť, alebo, naopak, zmiast’ vyšetovanie. Kým náhoda – ako to vyplýva z formulovaných žánrových pravidiel – nesmie byť súčasťou bloku riešenia



(k odhaleniu vraha musí dôjsť prostredníctvom logických úsudkov, nie náhodným objavom), tak keď je zasa v rámci bloku vyšetrovania vpísaná do scény zločinu, musí sa, napokon, integrovať do záverečného vysvetlenia – takáto náhoda je, takpovediac, „pohltená“ logickou zákonitosťou riešenia.

Ono citované prekrížovanie dvoch sérií (zločinov) sa dokonca v klasickej detektívke pokladá za nie celkom žiaduce – Roger Caillois to vysvetľuje sklonom rozumu k jednote: čitateľ sa cíti sklamaný, ak sa medzi udalosťami, ktoré, ako sa zdalo, mali súvislosť, napokon preukáže ich vzájomná nezávislosť (takto postupuje moderný triler *Dumasov klub* Artura Pérez-Reverta a na tomto organizačnom princípe programovo založil Stanisław Lem svoj román *Nádcha*) – a naopak, čitateľ detektívok sa cíti príjemne vtedy, keď sa preukáže spojitosť medzi zdanlivo nesúvisiacimi udalosťami (Caillois, 1967, s. 176). Možno táto nespokojnosť vychádza aj z toho, že do „laboratórne čistého“ súboja medzi detektívom a páchatelom vstupuje istý element *zvonku*, avšak na druhej strane hra autor – čitateľ zostáva neporušená: detektív náhodu integruje do svojho vysvetlenia a táto náhoda je internou súčasťou *zadania* záhady.

V analyzovanej poviedke **Elleryho Queena** *Dobrodružstvo hodín so sklenenou kopolou* bol falošný smer riešenia explicitne formulovaný textom (sám detektív, aby mohol nastoliť správne riešenie, musel prejsť cez mediátor falošného riešenia). Detektívka však nemusí vždy takto *explicitne* sformulovať falošné riešenia: často si vystačí čitateľ aj sám (samozrejme, nie až tak úplne sám: ale spolu s kódom žánrových detektívnych toposov a typov riešení čiže spolu so svojím kódovaným žánrovým horizontom očakávaní, na ktorého základe formuluje svoje inferencie a hypotézy). Ponúknem jeden svoj osobný „protokol lektúry“ – opäť pôjde o queenovskú poviedku, tentoraz to bude *Záhada siedmich čiernych mačiek* (1940) – v ktorom budem hrať dosť nelichotivú úlohu watsonovského čitateľa. Je to čertovská záhada, až zostane človeku rozum stáť – slečna Curleighová sprostredkúva rozprávaním Ellerymu Queenovi, že v jednom byte žijú dve staré sestry: ochrnutá Eufémia a Sára, ktorá sa o ňu stará. Keď Eufémia ešte nebola ochrnutá, bývala sama, a keď ochrnula, prisťahovala sa k nej Sára. Sára má čierneho kocúra so zelenými očami, kým Eufémia mačky neznáša. A prvá absurdita: Eufémia si odrazu začne každý týždeň kupovať od slečny Curleighovej, ktorá má obchod s domácimi miláčikmi, rovnakú mačku, akú má jej sestra Sára. Takto kúpila už šesť čiernych mačiek. Kupovala ich takým spôsobom, že slečna Curleighová vždy prišla k ochrnutej Eufémii do bytu, pričom Eufémia jej prikáže, aby prišla vždy v určitú hodinu, keď Sára nie je doma: „ (...) pretože jsem při té příležitosti nikdy Sáru neviděla, domyslela jsem si, že chce ty kocoury před sestrou utajit,“ (Queen, 1967, s. 333). Keď detektív Ellery búcha na dvere tohto záhadného bytu, počuje, že za dverami niekto je. Otvorí si správcovským kľúčom a byt nachádza prázdny, okno k požiarnemu rebríku je otvorené (tadiaľ musel ten, koho bolo počuť, utiecť), Eufémiina posteľ má rozpárané matrace (to indikuje, že v byte niekto niečo hľadal) a v kúpeľni vo vani je brutálne ubitý kocúr s roztrieštenou lebkou. Z Eufémiiných príborov sú zotreté jej vlastné odtlačky prstov. Na scéne sa odrazu zjaví synovec Eufémie – prišiel

vd'aka jej listu, v ktorom sa mu s'ťažovala, že má obavy o svoj život. Hovorí, že lakomá Eufémia má skryté peniaze, kým Sára nemá nič a je odkázaná na Eufémiu. Mŕtve mačky našli v pivnici v spaľovacej peci, vlastne len ich lebky.

Teraz prišiel rad na mňa, detektíva. Eufémiinu kúpu podobných mačiek som poľahky vysvetlil tým, že čierneho kocúra potrebovala nahradiť iným, podobným. „Spotrebu“ týchto kocúrov som vysvetľoval hypotézou (abdukciou), že na nich jedna zo starých dám testuje jed, pretože sa chystá niekoho otráviť (zapojil som do interpretácie jeden intertextuálny scenár, topos detektívneho žánru, vyskytujúci sa v ňom azda od Doylovho *Dobrodružstva so sussexským vampírom*). A ako som vysvetlil zmiznutie ochrnutej Eufémie z jej postele? Tu som, ako verný čitateľ Agathy Christie, ponúkol naozaj brilantnú hypotézu, veď uznajte: z textových indícií, že keď slečna Curleigheová navštevovala Eufémiu, tak ju nikdy nevidela *spolu* so Sárrou, som nastolil takúto hypotézu: ochrnutá Eufémia nejestvuje! Respektíve: Eufémia a Sára sú jednou osobou – keď hrá úlohu ochrnutej, tak je Eufémiou, keď chodí, tak sa prezlieka za Sárrou (na tomto mieste svojej hypotézy som zapojil žánrový intertextuálny scenár zámieny osôb, resp. stotožnenia dvoch postáv). To preto mohla Eufémia/Sára utiecť po požiarom schodisku, keď sa do jej bytu dobýjal Ellery Queen. Žiadna ochrnutá totiž nikdy nejestvovala. Preto zotrela odtlačky svojich prstov zo svojich príborov, pretože mala falošnú identitu. Fingovala aj vlámanie do svojho vlastného bytu. (Ale koho sa to chystá otráviť? Nevedel som dať odpoveď na túto otázku, a to bola slabina mojej hypotézy – nevysvetľovala *všetko*. Azda sa to dozviem, keď budem čítať ďalej, myslel som si dôverčivo.) Moja druhá vyšetrovacía verzia znela: boli naozaj dve sestry, ale Eufémia nebola ochrnutá, len to predstierala. Objednávala si vždy *rovnakého* kocúra (na ktorom testovala jed) preto, aby Sára nezistila, že milovaná sestra jej otráвила domáceho miláčika. O zmiznutí oboch sestier však táto hypotéza nemohla povedať nič: utiekli spolu? Alebo jedna zavraždila druhú a prehľadala byt? Ako potom jedna stará pani odstrániť telo druhej starej panej? Azda ho len nezniesla po požiarom schodisku...

Musel teda prísť veľký detektív Ellery Queen, ktorý podal správne a oveľa logickejšie riešenie. Naozaj existovali dve sestry a Eufémia bola naozaj ochrnutá. Mačky som pomerne správne spájal s jedom, len som sa sám stal obeťou nám už dobre známej transfigurácie: na mačkách nebol skúšaný jed za účelom testovania, ale, naopak, mačky slúžili Eufémii ako *ochutnávači* jedla, aby ju ochránili pred otravou. Eufémiu sa totiž ktosi pokúšal otráviť a lebky mačiek v spaľovacej peci svedčili o tom, že jej podozrenie bolo oprávnené. Upodozrievala Sárrou, a preto si pozývala slečnu Curleigheovú v Sárrenej neprítomnosti (takáto bola *pravá motivácia* Sárrenej neprítomnosti – a nie taká, že Eufémia a Sára sú jednou osobou). Ale Sára nebola vrahom (keďže mala rada mačky, nemohla brutálne zabiť mačku v kúpeľni, a nemohla to urobiť ani Eufémia, keďže bola ochrnutá). Vrahom je totiž Harry Potter. Nie, to nežartujem ja, takto si zažartovali samotné literárne dejiny – tak sa totiž volá správca domu, ktorého kľúčom Ellery otvoril dvere do bytu. Jedine on mal totiž stály prístup k Eufémii, ako aj do pivníc, kam mohol odstrániť telá Eufémie i Sárry. Jed jej napokon nepodal prostrednic-

tvom jedla (keďže ho Eufémia dávala ochutnávať vzápätí dochnúcim mačkám), ale na príbore (takto sa vysvetľuje indícia, prečo boli z príboru zotreté odtlačky prstov: boli tam totiž aj Potterove odtlačky).

Riešenie Elleryho Queena je dokonale *holistické*, na rozdiel od mojich hypotéz, ktoré boli čiastkové, a preto nesprávne. Ale tvrdím, že moje hypotézy, falošné riešenia, boli *vpísané* do naratívnej hry Queenovej poviedky (do jej textu v zapojení so žánrovými – generatívnymi i čitateľskými – kódmi). Tvrdím, že mali istú oprávnenosť – a to *práve* ako falošné riešenia, i keď neboli explicitne formulované „watsonovskou“ figúrou v texte. Tvrdím, že keď dve postavy, bývajúce v spoločnej domácnosti, iná postava *nikdy* nevidí spolu, tak text v rámci žánrového kódu detektívnych toposov a typov riešení *pudí* modelového čitateľa, aby prijal hypotézu, že *môže ísť* o jednu postavu. A skúsený modelový autor to zároveň veľmi dobre vie a s takýmto ťahom čitateľa vopred strategicky počíta.

Topos, intertextový scenár, ktorý som záhade textu „nasadil“ ako zápasnícky hmat (interpretačnú páku), aby mi tá o to lepšie vykĺzla, je azda najfrapantnejšie (a možnože po prvý raz) použitý v Doylevej poviedke *Prípád totožnosti* (*A Case of Identity*, 1891), kde v záverečnej transfigurácii Holmes odhalí, že viktoriánskej slečne veľmi úspešne dvoril v prezlečení jej nenávidený otčím, aby ju odpútal od potenciálnych ženíchov a takto si zabezpečil jej financie: „(...) *usvedčujúcou bola skutočnosť, že tí dvaja mužskí sa nikdy nezišli, ale že jeden prišiel iba vtedy, keď druhého nebolo,*“ (Doyle, 1957, s. 165).



## 5. Transformácie v médiách Z abecedy do obrázkov

Detektívka – rovnako ako aj horor – patria medzi „žánre, ktoré prekračujú rámce jednotlivých oblastí umenia“ (Carroll, 2004, s. 25; por. tiež s. 31). Neviazanosť žánru detektívky na jediné médium vyplýva zo štruktúrnych vlastností tohto žánru: z toho, že ide o žáner epický, dejovo-úvahový, dramatizovaný hojnými dialógmi (Agatha Christie prepracovala niektoré svoje úspešné prózy aj do podoby drám, ako *Desať malých černoškov*, *Pasca na myši* (podľa poviedky *Tri slepé myšky*), *Smrť na Nile* – a filmové či televízne adaptácie, „medzisemiotické preklady“ jej textov sú vždy tak trochu konverzačkami, sú založené predovšetkým na dialógoch) a že jeho *dominantou* je kompozičná štruktúra v prepojení s rébusom, do nej votkaným.

Takže základným *differentia specifica* tohto žánru je jeho *naratívna štruktúra* (jej špecifický typ, ktorého model sme sa pokúsili vypracovať), ktorá – ako vieme z naratologických výskumov – je *nezávislá* od média, v ktorom sa realizuje (por. Chatman, 1978, s. 20): od média, ktoré usporadúva. Žáner detektívky sa môže realizovať rovnako v médiu literatúry (román, novela, poviedka – zaujímavá by mohla byť i veršovaná lyricko-epická detektívna skladba: samozrejme, žartujem), ako aj v médiu filmu či komiksu. Jednotlivé udalosti, vyrozprávané tým-ktorým médiom (vtelené doň), možno preložiť na *abstraktné* naratívne propozície (abstrahované sú podľa kritéria ich funkčnosti v rámci celku naratívnej štruktúry). Tak napríklad komiksové obrázky-okienka („vinety“) možno „preložiť do lingvistických terminov“ (Groensteen, 2005, s. 164) čiže previesť komiksový strip na „jeho jazykový ekvivalent“ (ibidem, s. 162), „preložiť sled vypovedateľných do sledu výpovedí“ (ibidem). Takto napríklad z média komiksu abstrahujeme jeho naratívnu štruktúru a pri hľadaní prepojenia jednotlivých naratívnych výpovedí – ich zauzlenia, komplikácie, rozuzlenia atď. – abstrahujeme jeho príbeh (nezávislý od média svojej transmisie). V zásade to isté platí aj pre médium literárneho textu, keď napríklad z románu abstrahujeme jeho príbeh – bez ohľadu na jazykové manifestácie, ktoré sú jeho „nosičom“ (a ktoré sú predsa zo štylistického hľadiska relevantné pre celok literárnej štruktúry) a „prekladáme“ celý epický román do synopsisy jeho deja. V tomto prípade síce bádateľ nerobí preklad z jedného znakového média do iného (ako je to v uvedenom prípade prekladu z ikonicko-verbálneho média komiksu do média prirodzeného jazyka), ale takisto ide o *preklad* z jedného kódu

(z kódu literárneho diskurzu) do druhého (do kódu „vedeckého“ jazyka – ak budeme k literárnej vede až takí veľkorysí...).

Hoci sa detektívka môže realizovať v rôznych médiách, z historického hľadiska – ako píše monografistka kriminálneho filmu Alicja Helmanová – „*tento žáner pochádza bezprostredne z literatúry, ktorú (vo svojej filmovej realizácii – pozn. T. H.) usilovne kopíroval a kopíruje: anglický detektívny román, dobrodružné romány na pokračovanie, vychádzajúce na stránkach veľkých denníkov, lacnú brakovú literatúru, francúzsku „psychologickú“ kriminálku, americký čierny román*“ (Helman, 1972, s. 7). Jaroslav Boček konštatuje, že film pridal k detektívke len veľmi málo, pretože ju len „*adaptoval pro audiovizuální vyjádření*“ (Boček, 1968, s. 95). Je to podmienené – opäť – veľmi striktnou formulovou kódovanosťou tohto žánru. Istú transformáciu vidí Alicja Helmanová vo filme americkej školy prelomu 40. a 50. rokov: „*Dovtedajším zásadám rozprávania starostlivo skonštruovaného príbehu sa protipostavila voľná kompozícia filmu, istý druh suity scén s hrozným obsahom, nasýtených erotizmom, podivnej [suity scén], kde dej vyplýval iba z konania hrdinov (...), racionálne vysvetlenie zločinu ustupuje iracionálnym motiváciám,*“ (Helman, 1972, s. 23).

V rámci filmových detektívok, ak ide o detektívky klasickej anglickej školy (napríklad už spomínané adaptácie detektívok Agathy Christie – a komiksovú adaptáciu *Záhady modrého vlaku* Agathy Christie urobil Marc Piskic), ťažisko filmovej narácie spadá na pásmo dialógov. „Triky jazyka“, ktoré čitateľa zavádzajú v literárnych opisoch, teraz musia byť *preložené* na triky vnímania: vo filmovej narácii túto funkciu často plnia vizualizované výpovede svedkov (technikou subjektívnej kamery), keď sa postava chybne *domnieva*, že videla to a to, kým v skutočnosti to bolo niečo úplne iné... Napríklad, vidí (a divák tiež) inú postavu len zozadu – ale v skutočnosti to je vrah, preoblečený za niekoho iného a pod. V adaptáciách americkej drsnej školy, v tzv. *filme noir*, už má väčšiu úlohu akcia, konanie postáv (bitky, naháňačky, strelba, erotika).

V prípade média komiksu pri detektívnom žánri hrá rozhodujúcu úlohu, či v konkrétnom komikse detektívnu zápletku „nesie“ skôr obrazová, alebo, naopak, verbálna zložka (ako dialógy v bublinách či rámcujúce verbálne rozprávanie – ako je to v Gaimanovom a McKeanovom komikse *Vraždy a husle*, ktorý možno prečítať aj ako komiksovo ilustrovanú poviedku). Obe zložky môžu spolupracovať, striedať svoju dominanciu, alebo sa aj sváriť. Napríklad v sci-fi detektívnom komikse *Skinwalker* (De Filippis – Weir – Hurtt – Dela Cruz) o putovaní identity zabijaka, ktorý sa prezlieka do kože svojich obetí, meniac takto svoju telesnú totožnosť, je ťažisko dejovej narácie v dialógoch (tie naráciu sprostredkujú – obrázky v okienkach tvoria len komunikačné pozadie na informáciu („čin“, nález fotografie). Nádherná drsnoškolová detektívka (komiksový „noir“) *Blacksad* (Guarnido – Canales) so zvieracími postavami, s čiernym panterom ako drsným detektívom v hlavnej úlohe, v príbehu *Národ ľadu* (2005; český preklad in: Crew2, č. 14 a č. 15) striktno dodržiava lasicovskú schému lineárno-spätnej kompozície: detektív, potkávajúci sa pri svojej púti vyšetrovania o mŕtvolu,

v závere odhaľuje príbeh tiahnuci sa hlboko do minulosti, tvoriaci „predpríbeh“ (motiváciu zločinu) na vyšetrovanie.

V zásade schému klasickej detektívky dodržiava úvodný príbeh série **Billa Willinghama** *Mýty: legendy v exile (A Wolf in the Fold, 2002; česky Praha: Netopejr 2008)*. Rozprávkové bytosti museli emigrovať z rozprávkového sveta, ktorého sa zmocnil temný vládca (zrejme Satan), do tohto nášho sveta a prispôbiť sa jeho fungovaniu. Na začiatku to vyzerá tak, že niekto krvavým spôsobom zavraždil Šípkovú Ruženku. Drсноškoolový detektív Vlk vďaka svojmu čuchu vie, že to množstvo krvi, ktorou je postriekaná Ruženkina izba (s cynickým nápisom „*Nežila šťastne až do smrti*“), patrí naozaj Ruženke – je teda vylúčené, aby prežila. Jej telo sa však nenájde.

Riešenie je striktné detektívne logické a v rámci fair play, na komiks až výnimočne: detektív na konci zorganizuje riešiacu „scénu v salóne“ (tak ako Hercule Poirot), kde zhromaždí všetky zainteresované osoby a predloží riešenie: Ruženka za asistencie svojho pomocníka svoju vraždu predstierala (a jej motivácia na takéto konanie je veľmi presvedčivá – jednoducho, potrebovala utiecť pred vážnou hrozbou). Detektív Vlk striktné logicky dokáže podľa rozporov na mieste činu, že toto miesto činu bolo nainscenované: napríklad, z populníka, ktorý údajne spadol na zem, vôbec nebolo odbité, atď. Všetky tieto indicie mal čitateľ k dispozícii v danej fáze narácie (v sekvencii obhliadky miesta činu) v ikonickej podobe – a v sekvencii riešiacej scény sú tieto vinety z predchádzajúcich fáz narácie privolávané, ikonicky citované (v inej farebnej tonácii). Willingham tu používa postup, aký často využíva filmové spracovanie klasickej detektívky (napr. Agathy Christie). Táto komiksová „fantasy detektívka“ má aj svoj detektívny grif: záhada, že na mieste činu bolo také množstvo krvi Ruženky, ktoré indikovalo, že musela zomrieť na smrť vykrvácaním, a predsa prežila, vysvetlí sa takým spôsobom, že Ruženka počas dlhšieho obdobia „darovala“ krv a uschovávala si ju v mrazničke v krvných konzervách (preto bol na mrazničke zámok). Jednoducho, všetky detaily komiksového rozprávania do seba dokonale „detektívne“ zapadajú.

Ďalší príbeh tejto série *Hodina šermu* (česky in: Crew2, č. 22/ 2008) je žánrovo irednickou odvolávkou na triler: hádajte, kto len môže mať na svedomí sériové vraždy trpaslíkov...

V rámci superhrdinského žánru majú k schéme detektívneho vyšetrovania najbližšie komiksy o „temnom rytierovi“ Batmanovi, bdejúcom nad spravodlivosťou v zlovestnom nočnom veľkomeste Gotham City. Batman má aj svojho večného „Moriartyho“ v zloduchovi Jokerovi. V temnom príbehu **Jepha Loeba** a **Tima Salea** *Batman. Dlhý Halloween* Batman pátra po Kalendárovom vrahovi, podozrenie sa presúva z osoby na osobu, je tu aj segment falošného riešenia – a v závere je Kalendárový vrah nečakane odhalený (trilerovým spôsobom) ako spolupráca dvoch osôb (z toho jednej úplne nepredpokladanej). A odhalený je čitateľovi, nie hrdinovi Batmanovi. Pri takýchto komiksových sériách, ktoré podliehajú viacnásobným autorským transformáciám, si však treba uvedomiť, že ak hovoríme názov komiksu (zväčša totožný s menom su-



perhrdinu ako Superman, Spiderman, Captain America atď.), nehovoríme tým vlastne ešte skoro nič: vopred určená je vlastne len východisková konfigurácia postáv, schopnosti superhrdinu, prípadne všeobecný typ príbehu – a všetko ostatné závisí od autorskej (scenáristickej a výtvarnej) konkrétnej realizácie. Batman Jeffa Loeba a Tima Salea je iný ako druhí Batmanovia, a podobne aj psychedelický Batman Granta Morrisona a Dava McKeana, a to isté platí aj o Spidermanovi scenáristickej hviezdy Michaela Straczynského. Napríklad, Straczynského Spiderman nie je mutant, ktorý získal pavúčie superschopnosti po uštipnutí pavúkom, nemení sa na pavúčieho muža, ale do kostýmu pavúčieho muža sa prezlieka.

Transformáciou detektívky drsnej školy a amerického filmu *noir* do média komiksu sú grafické romány **Franka Millera** zo série *Sin City* (komiksoví fanúšikovia tento žáner označujú prosto ako „noir“). Ich naratívna schéma má najbližšie k románom Mickeyho Spillana o drsnom detektívovi zabijakovi (ktorý však zabíja len zloduchov) Mikovi Hammerovi (mimochodom, sám Spillane písal aj scenáre ku komiksom, a dokonca si aj sám zahral vo filme svoju postavu – Mika Hammera). Meniaceho sa hrdinu týchto príbehov (raz je to bývalý policajt, ale väčšinou to býva len osamelý a nadmieru drsný chlapík s konskou dávkou sentimentu) na začiatku zasiahne vražda blízkej osoby, zväčša ženy, s ktorou strávil (prvú a poslednú) noc. Tento iniciálny motív generuje následný naratívny blok hrdinového pátrania (napríklad, po masovom zabijakovi žien), popretkávaného násilím, a záverečnej pomsty, hoci aj za cenu vlastného života (v príbehu *Drsné zbohom*). V príbehu *Ten žlutej parchant* zavedie hrdinu Hartigana pátranie (periodicky prerušované čiže výtvarne zatemňované Hartiganovými infarktmi) na tie najvyššie priečky spoločenského rebríčka, podobne ako nekompromisného súkromného detektíva drsnej školy – hrdina v závere vie, že sa mu bude chcieť jeho vysokopostavený nepriateľ na život a na smrť pomstiť a že to môže urobiť len prostredníctvom dievčaťa Nancy, ktoré Hartigan ochraňuje (pretože inak tohto drsného chlapa, ktorý stratil všetko na svete, už nemožno zasiahnuť). Spácha preto samovraždu: „*Starý chlap umre, mladá žena bude žiť. Férovej obchod. Miluju ťe, Nancy.*“ Komiksový strip je vždy rámcovaný drsným ja-rozprávaním hrdinu (tak ako v románoch drsnej školy a často aj v jej filmových adaptáciách), ktoré niekedy dokonca nesie aj príbehovú funkciu. Žáner „noir“ je popri takejto príbehovej matici stylisticky spolutvorený čiernobiela farbou kresby (v odkaze na čiernobiely americký film *noir*) – moduláciou hry tieňov, kontinuálnou temnotou černe (dej sa často odohráva v noci, niekedy napríklad pretínanej bielymi vločkami snehu), černe, v ktorej sa plodia a z ktorej vyžarujú hrozivé biele tváre a postavy pomstiteľa a gangstrov; čerň zatemnenej miestnosti býva perforovaná slnkom, vnikajúcim cez pohyblivé žalúzie...

Transferom detektívneho žánru, strihnutého hororovým trilerom, do média japonského komiksu je napríklad manga *Goth*, ktorej autormi sú **Otsuichi** a **Kendi Oiwa**. Itsuki Kamiyama a jeho spolužiačka Yoru Morino majú ako hobby vyšetřovanie záhadných vražd, navyše, Itsuki, pre ktorého je Yoru zrejme fatálne dievča, túži aj zabiť Yoru. A tak na svojej škole odhalia lupiča rúk v patologickom učiteľovi, ktorý svojim

dievčenským obetiam odsekáva ruky, ako aj rituálneho sériového vraha žien; v príbehu *Dvojčatá* je zasa hlavnou hrdinkou zločinu Yoru a vynára sa otázka, ktoré z dvoch dvojčiat prežilo: či Yoru nie je náhodou svojou sestrou – dvojičkou...

Niektorí detektívni autori sa svojou tvorbou pohybujú viacerými médiami paralelne – napríklad literatúry, filmu i komiksu. Detektívnym autorom, ktorý v súčasnosti píše drsnoškolové čiže dnes už vlastne historické detektívne romány (založené na skutočných „kauzách“), prepojené postavou súkromného očka Nata Hellera, je **Max Allan Collins**, ktorý funguje aj ako komiksový (i filmový) scenárista a na svojom konte má okrem iného gangsterský komiks z caponovskej zlatej éry *Cesta do pekiel* (*Road to Perdition*, 1998, kresba Richard Piers Rayner), podľa ktorého bol nakrútený aj rovnomený film s Tomom Hanksom a Paulom Newmanom v hlavných úlohách.

Určite veľmi zaujímavú hru (aj) so žánrom kriminálky typu pátrania po neznámom páchatel'ovi predstavuje komiksový debut **Alana Moora** a **Davida Lloyd**a *V ako vendeta* (*V for Vendetta*, 1983). (Nerád by som toto dielo redukoval len na túto dimenziu – zameriavam sa na ňu len pre momentálnu perspektívu svojho výskumu.) Narácia je multifokálne vedená z viacerých perspektív: z perspektívy maskovaného „kladného“ teroristu, rozkladajúceho svojimi atentátmi mašinériu totalitného štátu; ďalej z perspektívy hrdinky, ktorú terorista zachráni a podrobí ju mučivej „brainwashingovej“ iniciácii ako vystrihnutej z Orwella (komiks vyšiel len rok pred „orwellovským“ dátumom 1984); ako aj z perspektívy predstaviteľ'ov totalitného štátu – vyšetrovateľ'ov a hlavy štátu: práve v týchto segmentoch nadobúda príbeh charakter pátrania – vyšetrovatelia sa snažia určiť, čo spája zavraždených, kladú si otázku identity maskovaného teroristu (vďaka totožnosti obetí sa vynára možnosť, že neznámy terorista bol väzňom istého koncentračného tábora) a pod. Terorista je tajomstvom rovnako pre perspektívu vyšetrovateľ'ov, rovnako pre perspektívu hrdinky, ako aj pre perspektívu čitateľa. Keďže sa čitateľ usiluje odhaliť tajomstvo – skrytú identitu páchatel'a – čiastočne (chvíľami, v istých segmentoch narácie) sa identifikuje s perspektívou vyšetrovateľ'ov. Lenže táto perspektíva je záporná – vyšetrovatelia sú predstaviteľ'mi fašistického štátu... Vyšetrovatelia sú na strane zla, kým neznámy páchatel' stojí na strane „správnej veci“ (takto je *prevrátená* konvenčná etika detektívky), za ktorú však bojuje brutálnym krviprelieváním (čiže takto je *prevrátená* etika zároveň problematizovaná). A to všetko s permanentným melancholickým úsmevom na tvári – ten úsmev patrí jeho maske (ktorá je však v komikse *rovnako* nakreslená ako ostatné tváre). Možno však vyšetrovateľ'a, plniaceho si svoju povinnosť a snažiaceho sa odhaliť páchatel'a atentátov a krviprelievania, ak je tento vyšetrovateľ' občanom fašistického štátu, pokladať za *osobne* zlého? A má terorista v záujme „dobrej veci“ právo zabíjať radových policajtov, i keď sú príslušníkmi polície totalitného štátu? Zároveň, keď narácia sleduje líniu teroristu ako hrdinu, čitateľ sa identifikuje s jeho pozíciou a kladie si otázku, či sa vraždiacemu hrdinovi podarí jeho „kladný čin“ – atentát – a či sa mu podarí uniknúť. Tajomstvo hrdinovej identity ponecháva komiks nevyriešené – po teroristovej smrti hrdinka napokon odmieta sňať masku z jeho tváre (toto zamietnutie je ikonicky naratované virtuál-

nymi vinetami, v ktorých sa zjavujú *možné* – všedné, nič nehovoriace – tváre, možné identity hrdinu). Hrdinka si napokon nasadzuje rovnakú masku a pokračuje v diele teroristu, v boji za slobodu: terorista prežíva nie ako osoba, ale ako funkcia – funkcia boja proti totalitnému štátu. Osobná identita, nastolená komiksom ako tajomstvo, síce aktivizuje našu ľudskú zvedavosť, ale z hľadiska nadosobného poslania, ktoré postava za daných okolností nesie, je nedôležitá.

Alan Moore, najslávnejší súčasný komiksový scenárista (na druhej priečke za ním stojí zrejme spisovateľ Neil Gaiman), je aj scenáristom monumentálnej komiksovej verzie príbehu Jacka Rozparovača *Z pekla* (*From Hell*, 1991 – 1998; kresba Eddie Campbell). Ide o kriminálny príbeh, kde sa o identite páchatel'a čitateľ dozvedá zhruba v štvrtine knihy a ďalšia narácia je často vedená práve z perspektívy páchatel'a. *Z pekla* ponúka jednu z verzií možnej identity Jacka Rozparovača (pričom ju v záverečnom epilógu problematizuje). Vychádza z „teórie sprisahania“, ktorého nitky vedú až na najvyššie miesta viktoriánskej monarchie. To, čo je dôležitejšie, je však skôr paralelná, mystická motivácia vrážd, páchaných na takých miestach, aby naplnili magický obrazec, vďaka ktorému sa Jack Rozparovač vo svojich mystických videniach dostáva cez časový tunel na zlomky sekúnd do 20. storočia (autor sa inšpiroval jedným z listov Jacka Rozparovača, v ktorom sa označil za tvorca nasledujúceho storočia). Komiks sprevádzajú v dodatku rozsiahle (písané) anotácie k jednotlivým kapitolám, ktoré sú v zásade literatúrou faktu: poskytujú prehľad o doterajšej literatúre o Jackovi Rozparovačovi, zvažujú jednotlivé hypotézy tohto dodnes nevyriešeného prípadu a upozorňujú, ktoré segmenty a výpovede postáv sú „faktické“ a ktoré hypotetické.

## Literatúra

ALEWYN, Richard: Anatomie des Detektivromans. In: VOGT, J. (Hrsg.): *Der Kriminalroman*, zv. II., München : Wilhelm Fink Verlag 1971.

ALTICK, Richard: *Victorian Studies in Scarlet*. New York : W. W. Norton & Company, Inc. 1970.

ARISTOTELES: *Poetika*. Praha : Gryf 1993.

ASIMOV, Isaac: *Já, Asimov*. Praha : Český spisovatel/Arcadia 1996.

BALZAC, Honoré de: *Temný prípad*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1958.

BARTHES, Roland: *S/Z*. Warszawa : Wydawnictwo KR 1999.

BARTHES, Roland: Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In: *Znak, struktura, vyprávění* (Sest. Kyloušek, P.). Brno : Host 2002.

BARTNICKI, Roman, ks: *Evangelie w analizie strukturalno-semiotycznej*. Warszawa: Akademia teologii Katolickiej 1992.

BARTOSZYŃSKI, Kazimierz: *Teoria i interpretacja*. Warszawa : PWN 1985.

BENSE, Max: *Świat przez pryzmat znaku*. Warszawa : PIW 1980.

- BERKELEY, Anthony: *Případ otrávené bonboniéry*. Praha : Mladá fronta 1966.
- BIELIK-ROBSON, Agata: *Duch powierzechni*. Kraków : Universitas 2004.
- BOČEK, Jaroslav: *Kapitoly o filmu*. Praha : Orbis 1968.
- BOILEAU–NARCEJAC: *Der Detektivroman*. Neuwied und Berlin : Luchterhand 1967.
- BUCHLOH, Paul G. – BECKER, Jens P.: *Der Detektivroman*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978.
- CAILLOIS, Roger: *Odpowiedzialność i styl*. Warszawa : PIW 1967.
- CARR, John Dickson: *The Men Who Explained Miracles*. Victoria : Penguin Books 1966.
- CARR, John Dickson: *3x Záhady starého Londýna*. Praha : Odeon 1979.
- CARR, John Dickson: *Čtyři falešné zbraně*. Praha : BRÁNA 1997.
- CARTER DICKSON: *Štvrtý host*. Bratislava : Bibliotheka (bez vročenia).
- CARROLL, Noel: *Filozofia hororu*. Gdańsk : Słowo/obraz terytoria 2004.
- CAWELTI, John G.: *Adventure, Mystery, and Romance*. Chicago and London : The University of Chicago Press 1976.
- CIGÁNEK, Jan: *Umění detektivky*. Praha : Státní nakladatelství dětské knihy 1962.
- COLLINS, Max Allan – RAYNER, Richard Piers: *Cesta do pekel*. Praha : Comics Centrum 2006.
- ČAPEK, Karel: *Marsyas*. Praha : Fr. Borový 1941.
- DANIEL, Glyn: *Vraždy v Cambridgi*. Praha : Mladá fronta 1980.
- DELEUZE, Gilles: *Pusté ostrovy a jiné texty*. Praha : Herrmann & synové 2010.
- DERRIDA, Jacques: Ta dziwna instytucja zwana literaturą. In: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz. Gdańsk : Słowo/obraz terytoria 2000, s. 17 – 73.
- DOLEŽEL, Lubomír: *Heterocosmica*. Praha : Karolinum 2003.
- DOMECQ, Honorio Bustos: *Šest problémů pro dona Isidra Parodiho*. Praha : Odeon 1968.
- DOYLE, Arthur Conan: *Pes baskervillský (Výber z noviel)*. Bratislava : Slovenský spisovateľ 1957.
- DOYLE, Arthur Conan: *Poklad z Agry (Výber z noviel)*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1958.
- EBERHARTOVÁ, Mignon: *Kým chorý spal*. Bratislava : Smena 1968.
- ECO, Umberto: *Lector in fabula*. Warszawa : PIW 1994.
- ECO, Umberto: *Dzieło otwarte*. Warszawa : Czytelnik 1994a.
- ECO, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*. Praha : Nakladatelství Svoboda 1995.
- ECO, Umberto: *O zrcadlech a jiné eseje*. Praha : Mladá fronta 2002.
- ECO, Umberto: *Meze interpretace*. Praha : Nakladatelství Karolinum 2004.
- ECO, Umberto: 2004a, *Teorie sémiotiky*. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně 2004.
- ELVESTAD, Sven: *Tajnost' 3 izieb*. Nakladateľstvo detektívnych a dobrodružných románov, Bratislava 1926.
- EUSTACE, Robert – JEPSON, Edgar: Čajový lístek. In: *Jedenadvacet detektívů*. Praha : Odeon 1967.

- VAN EYSSELSTEIJN, B.: *Romance v F-dur*. Plzákovo nakladatelství v Praze 1946.
- FIDO, Martin: *Svět Sherlocka Holmesa*. Brno : JOTA 2005.
- FISH, Stanley: *Interpretacja, retoryka, polityka*. Kraków : Universitas 2002.
- FÖLDEVÁRI, Kornel: *O detektívke*. Levice : Koloman Kertész Bagala 2009.
- GAHÉR, František: *Stoická sémantika a logika*. Bratislava : STIMUL 2000.
- GŁOWIŃSKI, Michał: Literárny druh a problémy historickej poetiky. In: *Slovo, význam, dielo. Antológia poľskej literárnej vedy*. Bratislava : Slovenský spisovateľ 1972.
- GOMBROWICZ, Witold: *Bakakaj*. Kraków : Wydawnictwo Literackie 1987.
- GROSSVOGEL, David: *Mystery & Its Fictions: From Oedipus to Agatha Christie*. Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press 1979.
- GREEN, Richard Lancelyn: Explanatory Notes. In: DOYLE, A. C.: *The Adventures of Sherlock Holmes*. New York : Oxford University Press 1998.
- GREIMAS, Algirdas Julien: *Maupassant*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company 1988.
- GROENSTEEN, Thierry: *Stavba komiksu*. Brno : Host 2005.
- HAGEN, O. A.: *Who Done It? A Guide to Detective, Mystery and Suspense Fiction*. New York & London : R. R. Bowker Company 1969.
- HELMAN, Alicja: *Filmly kryminalne*. Warszawa : Wydawnictwa artystyczne i filmowe 1972.
- HOFSTADTER, Douglas: Gödel, Escher, Bach. In: *Světová literatura*, XXXVIII, 1993, 1, s. 89 – 136.
- HORVÁTH, Tomáš: Cherchez la femme, nejlepší fatale. In: *RAK*, 5, 2000, 4, s. 24 – 30.
- HORVÁTH, Tomáš: *Rétorika histórie*. Bratislava : VEDA 2002.
- HORVÁTH, Tomáš: Gombrowiczova kozmogónia a semiológia. In: GOMBROWICZ, Witold: *Kozmos*. Bratislava : Slovart 2006.
- HUDYMAČ, Martin: *Naratívna gramatika klasickej detektívky* (v rukopise).
- HVIŠČ, Jozef: *Epické literárne druhy v slovenskom a poľskom romantizme*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied 1971.
- CHAMPIGNY, Robert: *What will have Happened*. Bloomington : Indiana University Press 1977.
- CHANDLER, Raymond: *Poslední útočiště*. Praha : Odeon 1976.
- CHATMAN, Seymour: *Story and Discourse*. Cornell University Press 1978.
- CHESTERTON, Gilbert Keith: Preface. In: MASTERMAN, Walter C.: *The Wrong Letter*. London : Methuen & Co. LTD. 1934 /1926/.
- CHESTERTON, Gilbert Keith: *Vybrané essaye*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha 1945.
- CHIMET, Jordan: *Hrdinové, fantomy, myši*. Praha : Vyšehrad 1984.
- CHRISTIE, Agatha: *Vraždy podľa abecedy*. Bratislava : Smena 1965.
- CHRISTIE, Agatha: *Vražda Rogera Ackroyda* a SAYERSOVÁ, Dorothy: *Vražda potrebuje reklamu*. Bratislava : Tatran 1967.
- CHRISTIE, Agatha.: *Pět malých prasátek*. Praha : Mladá fronta 1969.
- CHRISTIE, Agatha: *Můj životopis*. Bratislava : Smena 1986.

- CHRISTIE, Agatha: *Zlatá brána otevřená*. Praha : ZERAS 1994a.
- CHRISTIE, Agatha: *Vražda v Orient expresu*. Praha : Knižní klub 1994.
- CHRISTIE, Agatha: *Vražda na faře*. Praha : Knižní klub 1998.
- CHRISTIE, Agatha: *Karty na stole*. Praha : Knižní klub 2002.
- JAKOBSON, Roman: *Poetická funkce*. Jinočany : H&H 1995.
- JAPRISOT, Sébastien: *Zločin v exprese*. Bratislava : Pravda 1989.
- JARZĘBSKI, Jerzy: *Gra w Gombrowicza*. Warszawa : PIW 1982.
- JENNY, Laurent: Strategia formy. In: *Pamiętnik Literacki*, LXXIX, 1988, z. 1, s. 265 – 295.
- KNIGHT, Stephen: *Form and Ideology in Crime Fiction*. Bloomington : Indiana University Press 1980.
- KORDEMSKIJ, B. A.: *Hry, hlavolamy, triky*. Bratislava : Obzor 1967.
- KRASZEWSKI, Zdzisław: *Metodologia filozofii*. Warszawa : PWN 1972.
- LAPLANCHE, Jean – PONTALIS, J.-B.: *Psychoanalytický slovník*. Bratislava : VEDA 1996.
- LASIĆ, Stanko: *Poetyka powieści kryminalnej*. Warszawa : PIW 1976.
- LEM, Stanisław.: *Filozofia przypadku*, zv. II. Kraków : Wydawnictwo Literackie 1988.
- LEM, Stanisław: *Summa technologiae*. Praha : Magnet-Press 1995.
- LEROUX, Gaston: *Tajomstvo žltej izby*. Bratislava : Smena 1971.
- LOCKE, John: *Esej o lidském rozumu*. Praha : Svoboda, 1984.
- LOMBROSO, Cesare: *Geniusz i obłąkanie*. Warszawa : PWN 1987.
- LUDVÍKOVSKÝ, Jaroslav.: *Řecký román dobrodružný*. Praha : Universita Karlova 1925.
- MIKO, František: *Od epiky k lyrike*. Bratislava : Tatran 1973.
- MASON, A. E. W.: *Tajemství šípu*. Praha : ČIN 1948.
- MARK, Ivan: *Vrah přichází pozdě*. Praha : Nakladatelství B. Stýblo 1948.
- MARKIEWICZ, Henryk: *Teorie powieści za granicą*. Warszawa : PWN 1995.
- McHALE, Brian: *Postmodernist Fiction*. London and New York : Routledge 1993.
- MOORE, Alan – LLOYD, David: *V jako Vendeta*. Brno : BB/art a CREW 2005.
- MOORE, Alan – CAMPBELL, Eddie: *Z pekla*. Brno : BB/art 2003.
- MURCH, Alma: *The Development of the Detective Novel*. London : Peter Owen 1968.
- NORMAN, Andrew: *Agatha Christie. Dokončený portrét*. Praha – Litomyšl : Paseka 2009.
- NÜNNING, Ansgar (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host 2006.
- NYCZ, Ryszard: *Tekstowy świat*. Warszawa : Instytut Badań Literackich 1995.
- PETŘÍČEK, Miroslav: *Majestát zákona*. Praha : Herrmann & synové 2000.
- POE, Edgar Allan: *Tajomstvo Márie Rogetovej*. Bratislava : Mladé letá 1959.
- PORTER, Dennis: *The Pursuit of Crime*. New Haven and London : Yale University Press 1981.
- PROPP, Vladimir: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany : H&H 1999.
- PRŮŠEK, Jaroslav: *O čínském písemnictví a vzdělanosti*. Praha : Vydavatelstvo Družstevní práce 1947.



- QUEEN, Ellery: *Záhada sedmi černých koček*. In: *Jedenadvacet detektivů*. Praha : Odeon 1967.
- QUEEN, Ellery: *Tři případy a Ellery Queen*. Český Těšín : Oddych 1997.
- QUEEN, Ellery: *Tři případy Ellery Queena a Jima Laytona*. Český Těšín : Oddych 1999.
- QUEEN, Ellery: Dobrodružství hodin se skleněnou kopulí. In: *Jedenadvacet detektivů* (napriek totožnému názvu ide o inú antológiu než o odeonovskú z roku 1967). Ostrava : Domino 2003.
- RADFORD, Gary P.: *Eco*. Bratislava : Vydavateľstvo PT 2004.
- RÁDL, Emanuel: *Moderní věda*. Praha : Čin 1926.
- REVZIN, I. I.: K semiotičeskému analizu detektivov. In: *Tartusko-moskiewska szkoła semiotyki*. Kraków : Uniwersytet Jagielloński 1991.
- RICARDO, Fr.: *Kranioskopie*. Kr. Vinohrady : Sfinx 1921.
- RICOEUR, Paul: *Čas a vyprávění I*. Praha : OIKOYMENH 2000.
- RODELL, Marion J.: *Mystery Fiction*. New York : Hermitage House 1952.
- RONEN, Ruth: *Možné světy v teorii literatury*. Brno : Host 2006.
- SIEWIERSKI, Jerzy: *Powieść kryminalna*. Kraków : Krajowa Agencja Wydawnicza 1979.
- SOBCHACKOVÁ, Vivien: Filmové žánry. Mýtus, rituál a sociodrama. In: *Sborník filmové teorie I. Angloamerické studie*. Praha : Český filmový ústav 1991, s. 139 – 149.
- STACPOOLE, H., de Vere: *Tajemný zločin*. Praha : Nakladatel Jaroslav Salivar 1929.
- STROGOVIČ, M. S.: *Logika*. Bratislava : Štátne nakladateľstvo 1951.
- SUERBAUM, Ulrich: Der gefesselte Detektivroman. In: VOGT, J. (hrsg.): *Der Kriminalroman*, zv. II. München : Wilhelm Fink Verlag 1971.
- SYMONS, Julian: *Bloody Murder*. London : Faber and Faber 1972.
- ŠEJNOHA, Josef: *Systém kriminalistického vzdělání a vědeckého poznání člověka*. Praha: Nakladatel Fr. Kodým (bez vročenia; dve Šejnohove práce, tiež spracované v tomto rozsiahlom kompendiu, vyšli v r. 1930 [Kriminální psychologie] a 1932 [Kriminální taktika]).
- ŠČEGLOV, Jurij: *K postrojeniju strukturnoj modeli novell o Šerloke Cholmse*. In: *Simpozjum po strukturnom izučeníju znakovych sistem*. Moskva : 1962.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor: *Theorie prózy*. Praha : Melantrich 1948.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor: *Tetiva*. Bratislava : Slovenský spisovateľ 1973.
- ŠKVORECKÝ, Josef: *Nápady čtenáře detektivek*. Praha : Nezávislé tiskové centrum 1990.
- TARSKI, Alfred: O pojmu logického vyplývání. In: *Teorie modelů a modelování*. Praha : Nakladatelství Svoboda 1967.
- TARSKI, Alfred: *Úvod do logiky a metodologie deduktivních věd*. Praha : Academia 1969.
- TISCHNER, Józef: *Filozofia dramatu*. Paris : Éditions du Dialogue 1990.
- TODOROV, Tzvetan: *The Fantastic*. New York : Cornell University Press 1995.
- TODOROV, Tzvetan: Poetika. In: *Česká literatura*, 19, 1971.
- TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy*. Praha : Triáda, 2000.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris: *Teória literatúry*. Bratislava : Smena 1971.
- USPENSKIJ, Boris A.: Historie a sémiotika. In: *Exotika*. Výbor z prací Tartuské školy. Brno : Host 2003.

VAN DINE, S. S.: Introduction. In: *The World's Great Detective Stories*, ed. S. S. Van Dine. New York : Blue Ribbon Books 1931.

VAN DINE, S. S.: *Vyvráždění rodiny Greenů*. Praha : Odeon 1969.

VAN DINE, S. S.: *Vražda Alvina Bensona*. Praha : Naše vojsko 1995.

WELLS, Carolyn: *The Technique of the Mystery Story*. Springfield : Mass. Publishers 1976.

WHITE, F. M.: *Rudá orchidea*. V Praze: Národní tiskárna a nakladatelství JUDr. Edvard Jan Baštýř a spol., bez vročenia.

WILSON, Edmund: *Szkice*. Warszawa: PIW 1973.

ZAWADOWSKI, Leon: *Lingwistyczna teoria języka*. Warszawa : PWN 1966.

ZICH, Otakar – KOLMAN, Arnošt: *Zajímavá logika*, Praha : Mladá fronta 1965.

ZIOMEK, Jerzy: *Retoryka opisowa*. Wrocław – Warszawa – Kraków : Ossolineum 1990.

ŽIŽEK, Slavoj: *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*. Warszawa : Wydawnictwo KR 2003.

# **II. časť**

## **DEJINY DETEKTÍVNEHO ŽÁNRU**



# 1. Kriminálna genealógia detektívky

## (Pitaval. Vidocq. Literatúra zločinu. Estetika a londýnske vraždy v hmle. Staročínsky detektívny román)

Ak budeme v tejto kapitole práce konštruovať genealógiu detektívky v niektorých iných (chronologicky jej predchádzajúcich) žánroch, treba presne vymedziť limity, v rámci ktorých je takáto konštrukcia možná. *Pozícia*, z ktorej genealogickú líniu nejakeho javu konštruujeme, je retrospektívnym východiskom, ktoré *umožňuje* a zároveň *ohraničuje* pole viditeľnosti, horizont, z ktorého sa nám vynárajú (v našom prípade literárne) fenomény. V zásade pôjde len o to, že v niektorých žánroch (v ich štruktúre), chronologicky predchádzajúcich detektívke, fungujú isté prvky a zložky, ktoré žáner detektívky do seba kooptuje a prehodnotí ich, reštrukturalizuje.

„*Vývoj žánru se děje tak, že některé prvky žánrové struktury se proměňují více, jiné méně,*“ (Janáčková, 1975, s. 18). Tieto transformácie („vývoj“) riadi imanentná *logika žánru*. O tej Michail Bachtin hovorí: „*Aby spisovatel zvládl túto reč, respektíve inakšie povedané – aby sa zaradil do prúdu žánrovej literárnej tradície, nemusí poznať všetky jej ohnivé a vetvy. Žáner má svoju organickú logiku, ktorú je možné v určitej miere pochopiť a tvorivo si ju prisvojiť, využívajúc nepočtené vzory, a dokonca len fragmenty,*“ (Bachtin, 1970, s. 239). Nepôjde teda o nejaký reálny priamy vplyv jedného „spisovateľa“ na druhého prostredníctvom čítania textov, ale o vystopovanie *transformácií literárneho diskurzu*. Model žánru detektívky – keďže je témou našej rozpravy – je v tejto chvíli referenčným textom (samozrejme, abstraktným: invarianantom), z *hl'adiska* ktorého nasvecujeme jeho genealogických predchodcov a „darcov“. Jednotlivé genealogické vetvy teda netreba chápať teleologicky ako „ústiace“ do žánru detektívky (ved', ako nás učil Borges, to až nasledovníci si *vytvárajú* svojich predchodcov), ale ako *zásobáreň* textotvorných postupov (kompozičných, sujetových, tematických), z ktorých detektívny žáner čerpá a ktoré transformuje. Pitaval má celkom iné starosti, než sa stať predchodcom nejakého žánru, o ktorom ešte ani netuší. A tie „nevýčerpané“ prvky a zložky zasa môže exploatovať iný žáner (napríklad, žáner fantastiky 19. storočia exploatuje a transkribuje nielen detektívka, ale aj horor – každý z týchto žánrov, samozrejme, odlišným spôsobom), prípadne sa môžu stať „prepočutými možnosťami“. „*(...) nový umelecký žáner neruší a nevytláča tie už existujúce. A zároveň každý zásadný a dôležitý žáner, ktorý sa v literatúre objaví, ovplyvňuje celú záso-*

bu starších žánrov: nový žáner, takpovediac, obohacuje ich sebauvedomenie, núti ich k hlbšiemu uvedomeniu si vlastných možností a hraníc (...),“ (Bachtin, 1970, s. 409). Aplikujme teraz toto Bachtinovo konštatovanie (vyslovené z perspektívy samotransformácií žánrových štruktúr) aj na perspektívu literárnovedného výskumu: v prípade literárneho vedca novší a v tomto prípade východiskový, „referenčný“ žáner (detektívka) ovplyvňuje jeho pohľad na staršie žánre, keď ich číta ako genealogickú vetvu neskoršieho žánru – to spôsobuje *zápletku*, do ktorej svoje rozprávanie o týchto starších žánroch zauzlil (a ktorej pomenovanie znie: dejiny detektívneho žánru). V inej zápletke (inej perspektíve) by bol význam týchto starších žánrov iný.

Ale oproti tomuto historickému stanovisku ponúkam aj alternatívny spôsob čítania literárneho poľa: tieto transformácie literárneho diskurzu netreba čítať *len* ako transformácie v čase (že neskorší žáner čerpá zo starších žánrov a transformuje ich), ale ako transformácie štrukturálne, bez nejakých časových indexov: žáner detektívky sa odlišuje od kriminálneho žánru „pitavalu“ istými *štruktúrnymi vlastnosťami*. Práve na ne, na tento spôsob čítania, budem klásť najväčší dôraz. V zásade, keď sa hovorí, že nejaký žáner sa vyvinul z nejakého predchádzajúceho žánru, alebo v lepšom prípade – a korektnejšie – že neskorší žáner prehodnocuje a transformuje nejaké zložky štruktúry staršieho žánru, radšej by som tým z opatrnosti myslel to, že literárny vedec nachádza v priebehu svojej analýzy v novšom žánri isté štruktúrne príbuznosti aj odlišnosti s predchádzajúcim žánrom.

Schematicky rozlíšime viacero genealogických vetiev, z ktorých žáner detektívky čerpá a ktoré transformuje: rébusovú literatúru s logickým úsudkom, fantastiku 19. storočia, román s tajomstvom a napokon kriminálny žáner, ktorý bude témou tejto kapitoly.

Jednou vetvou genealogického koreňa vývinu detektívneho žánru budú teda rozprávania o kriminálnych prípadoch a slávnych súdnych procesoch.

**Francois Gayot de Pitaval** (1673 – 1743) skôr, ako sa stal advokátom, pôsobil ako básnik a spisovateľ. Od roku 1734 začal postupne vydávať svoje dielo *Slávne a zaujímavé prípady a rozsudky, ktorými boli rozhodnuté, zobrahané pánom Gayotom de Pitaval, parlamentným advokátom v Paríži*. Vydával ich postupne, po dva zväzky ročne – celá Pitavalova zbierka napokon dosiahla počet sto dvadsiatich prípadov. Jeho dielo sa stretlo s veľkým ohlasom aj v Nemecku, kde sa neskôr, v rokoch 1782 – 1792, chopil jeho redakcie Friedrich Schiller, ktorý k nemu napísal aj predslov (por. Rausch: Doslov, In: P I, s. 361). Schiller sám dodával niektoré pitavalovské rozprávania, pričom mali takúto stavbu: „1. úvodné poznámky, ktoré motivovali rozprávanie, 2. vzťahy medzi osobami, 3. ja-rozprávanie (pochybenie, rozhodnutie pomstiť sa, vražda, vstup do bandy lupičov), 4. duševný obrat (útek, vydanie do rúk spravodlivosti),“ (Honsza, 1978, s. 56 – 57).

Súdne procesy sa v tých časoch ostro sledovali aj vďaka tomu, že obžalobné a obhajobné reči vydávala tlač: Pitaval na túto popularitu nadviazal a z vydaných rečí – ako



z prameňov – hojne čerpal. Avšak usporadúvanie látky – dramaturgia, kompozícia, ako aj komentáre a úvahy, resp. právne analýzy a „dedukcie“ – sú jeho dielom (por. Rausch, In: P I, s. 354). A práve toto usporadúvanie, *dispositio*, Pitavalovo „spisovateľstvo“, bude centrom nášho záujmu. Antonín Rausch hodnotí túto „poetickú“ Pitavalovu ingerenciu takto: „*Pitavalova sbírka slavných kriminálních případů není zdaleka románem, ale není také pouhým výtahem ze soudních spisů. Je to první pokus urovnat a souvisle vyprávět skutečnosti čerpané z protokolů a rozsudků, oceňovat je a hodnotit, a také se zamýšlet nad vlivy, jež na soudní řízení působily, nad činností soudů samotných, ale také nad lidmi, kteří se ocitli před soudy (...)*“, (In: P I, s. 357). Schiller vo svojom predslove kládol dôraz práve na *fabulačné* kvality Pitavalových textov (čiže na jednu úroveň *literárnej* štruktúry), hovoriac, že sa tieto súdne prípady „*zajímavostí děje, složitými zápletkami a rozmanitostí témat povznášejí až na úroveň románu, majíce před ním tu přednost, že jsou pravdivé*“ (cit. podľa Rausch: Doslov, In: P I, s. 362). Schiller formuloval – v predstihu – aj, takpovediac, „detektívne“ kvality Pitavalových textov z hľadiska ich pôsobenia na čitateľa: napínanie čitateľského očakávania a spleť situácií, „*jejichž rozluštění skýtá příjemné zaměstnání kombináčním schopnostem čtenáře*“ (ibidem, s. 362). V ďalšom priebehu „dejín ohlasu“ Pitavala jeho dielo očarilo hlavne romantikov: čerpal z neho Dumas, ako aj E. T. A. Hoffmann, ktorý využil motív z Pitavala vo svojej novele *Slečna zo Scuderi* (ibidem, s. 362). Neskôr sa z vlastného mena autora stalo meno všeobecné, pomenúvajúce *žáner* zbierky „kriminálnych prípadov“: *Nový Pitaval, Viedenský Pitaval, Pražský Pitaval* E. E. Kisch, *Český Pitaval aneb Královraždy* M. Ivanova.

Z hľadiska žánru, ako píše Antonín Rausch, „*u Pitavala se poprvé zločin sám stává vlastním předmětem vyprávění a jeho výslovným účelem, a proto je Pitavalovo dílo pokládáno za počátek kriminální literatury*“ (Rausch: Doslov, In: Pitaval I, s. 358). Zdôraznime – kriminálnej, nie detektívnej. Pre konštituovanie detektívneho žánru má však svoj význam, nejde tu totiž *len* o príbehy o zločine, ktorý sa stal, ako to bolo v kalendároch alebo jarmočných piesňach. Hlavnou témou je totiž *vypátranie páchatela* a jeho usvedčenie prostredníctvom *dôkazov*: práve v tomto mieste do hry vstupuje *právne vedenie*. V priestore literárneho diskurzu sa vynára *udalosť*: nastáva *spojenie* tematiky zločinu a racionálnej úvahy (dokazovania a vyvodzovania), ktorá je na zločin aplikovaná. Toto je zásadný krok v transformáciách kriminálneho literárneho diskurzu, krok, ktorý bude konštituovať detektívny žáner. Táto transformácia literárneho diskurzu je nevyhnutnou, avšak nie dostatočnou podmienkou konštituovania detektívneho žánru.

Je zvláštne, že na rozdiel od „rébusových“ príbehov, ktoré spájajú epické postupy s racionálnou úvahou (*Zadig* sa dostal priam do „proto-detektívneho“ kánonu), Pitaval sa v dejinách detektívky ako „vývinový predpoklad“ žánru nespomína, a to dokonca ani v práci Almy Murchovej *Vývin detektívneho žánru*, ktorá podala naozaj rozsiahlu a obdivuhodnú „preddetektívnu“ genealógiu žánru a je rozhladená okrem anglickej predovšetkým vo francúzskej spisbe. Výnimkou je práca Pavla Gryma *Sherlock Hol-*

*mes a ti druzí* (1988), ako aj Norberta Honszu *Moderná populárna literatúra* (1978), kde si Pitaval našiel zaslúžené „predpokladové“ miesto.

Samozrejme, pozerajúc sa na Pitavala z perspektívy vývinu detektívneho žánru, je potrebné obmedziť sa len na uvedené konštatovanie: „slávne kriminálne prípady“ totiž celkom určite nie sú detektívkou. Kým sa jednou svojou konštitutívnu zložkou (spojením zločinu a úsudku) stanú *vývinovým predpokladom* detektívneho žánru, detektívka sa od nich odlišuje zasa inou svojou konštitutívnu vlastnosťou, rovnako podstatnou – a to na úrovni syntagmatiky naratívnej štruktúry: *typom kompozície*. Pitavalova narácia, na rozdiel od neskoršej lineárno-zvratnej kompozície detektívky (ako aj románu s tajomstvom), je vo väčšine prípadov striktne lineárna (ale upozorníme aj na odchýlky od tejto kompozičnej schémy, ktoré sú v Pitavalových textoch už „nábehom“ k detektívnej kompozícii). Rozdiel teda tkvie, rétoricky povedané, na úrovni *dispositio*, v usporadúvaní látky.

Vezmime si ako príklad Pitavalovu prezentáciu prípadu travičky markízy de Brinvillierovej (so zovšeobecnením, že takúto kompozičnú osnovu dodržiava väčšina Pitavalových prípadov): prvým kompozičným členom je rozprávanie o príprave zločinu páchatel'om, druhým realizácia zločinu, tretím obvinenie, ďalej súdny proces: v Pitavalovom texte vždy zaznie reč obhajoby i reč obžaloby (a práve v tomto syntagmatickom segmente vstupuje do hry právne vedenie a súboj protikladných indícií a dôkazov), potom nasleduje segment rozsudku a záverečný kompozičný člen vždy rozpráva o vykonaní rozsudku. To teda znamená, že „*zločinec však stále stojí v centre príbehov pitavalovskej tradície 19. storočia. Páchatel' je od začiatku známy. Známe však nie sú jeho čin a jeho pozadie*“ (Honsza, 1978, s. 56).

(Tento záverečný segment vykonania aktu spravodlivosti klasická detektívka nepreberie – a naopak, bude veľmi dôležitý pre kód čínskeho detektívneho románu v 18. storočí. Aj detektívove „dedukcie“ odhalenia páchatel'a nebudú musieť mať charakter súdneho dôkazu – právní experti sa vyslovili, že na základe dôkazov, ktorými veľkí detektívi odhaľujú páchatel'ov, by mohol byť len málokto z týchto páchatel'ov odsúdený (por. Škvorecký, 1990, s. 122). Výnimkou budú, samozrejme, dôkazy advokáta Perryho Masona, ktorý mal to šťastie, že jeho autorom bol právnik.)

Lineárna Pitavalova narácia, ako bola modelovaná, negeneruje tajomstvo, ktoré však je pre detektívku konštitutívne. Pitavalov kompozičný poriadok je vo väčšine prípadov striktne *chronologický*, na rozdiel od detektívnej metódy „prevrátenia chronológie“ (Caillois). Pitavalov racionalistický rozprávač (k jeho ingerenciám v rámci dôkazného riadenia a „odčarovania“ nadprirodzeného bude ešte príležitosť sa vrátiť) rozpráva jednak *ex post*, jednak z pozície dosiahnutého, zavŕšeného vedenia. Text dopredu označí páchatel'a, už usvedčeného a právoplatne odsúdeného *pred* časom začatia aktu narácie. Vo chvíli kladenia pera na papier je pátranie už uzavreté a racionalistický rozprávač to nijako nezatajuje a nič nezastiera, nestajomňuje. Pri referovaní súdneho procesu, sporu obhajoby s obžalobou (Pitaval prepisuje súdne reči a podáva aj svoj komentár k nim), rozprávač a implikovaný čitateľ vedia, ktorá strana má pravdu. Aj tam,

kde došlo k justičnému omylu a odsúdený bol nevinný (*Prípád nešťastného Jakuba Le Bruna*), Pitaval neinscenuje postupné odhaľovanie tajomstva, ale v úvode konštatuje, že sa stal justičný omyl a pravým vinníkom je, naopak, XY.

Pozícia rozprávania je teda jednak *ex post*, pozíciou vlastnenia pravdy. Zároveň je aj pozíciou neutralizácie a istej estetizácie zločinu: Pitaval si musí klásť otázku, čo to znamená, rozprávať o desivej zlobe ľudského pokolenia (por. P I, s. 87): „*Nebude sice mé líčení delikátní, ale (dúfam) že se mi přece podaří obraz, jenž jistě bude drásat srdce, ale potěší ducha,*“ (ibidem, s. 87). Akého ducha poteší? Iste ducha racionálneho, ktorý sa dá poučiť o zhubnosti niektorých ľudských vášní a túžob a poteší sa zadosťučinením spravodlivosti, ako aj logickým vedením procesu dokazovania a ukojí svoju zvedavosť čitateľa čiernej kroniky. Estetizáciu zločinu, smrti, krvavého vraždenia zasa spôsobuje sama literarizácia, akt písania, *preklad* surového, krvavého zločinu do média diskurzu, premena krvi v atrament: zločin ako tematický element textu už vyvoláva aj iné reakcie, než len bezprostrednú hrôzu: je to lahodná (pretože oddišťancovaná) hrôza a potešenie ducha, ako som o tom už hovoril. Túto estetizáciu spôsobuje to, že sa zločin stáva zobrazeným, „vykresleným“ elementom umeleckého dieľa, ktoré uberá svojej téme na hrozivosti – ako to Pitaval naznačuje citáciou veršičku „*a štětceťm dovedným umělec lichotivý/ z předmětu děsného vytvoří obraz milý*“ (P I, s. 87). Aj Schiller vo svojom predslove k Pitavalovi kládol dôraz na estetizáciu zločinu, avšak tá nebola produkovaná jeho znakovým sprostredkovaním, literarizáciou, ale esteticky pôsobí zločin samotný (jeho „tvar“): „*Táto kniha je zbierkou zločinov spáchaných tak rôznorodo, ba až majstrovsky, že dielo dosahuje úroveň ktoréhokoľvek románu – a navyše je historicky pravdivé,*“ (Ráth-Végh, 1968, s. 7). Tu sa už blížíme k de Quinceymu.

Vráťme sa k lineárnej kompozičnej štruktúre Pitavalových textov: Pitavalove texty vo väčšine prípadov motivický materiál kompozične neusporadúvajú z hľadiska (perspektívy) *vyšetrovania*, pri ktorom sa treba postupne, vylučovaním nesprávnych možností a prostredníctvom úsudkov z indícií dopátrať pravdy, ale usporadúvajú ho z hľadiska už uzavretého, vyriešeného prípadu: najprv z perspektívy *prípravy* zločinu páchatelom (takže ten musí byť už vopred známy), a potom z perspektívy jeho usvedčenia a potrestania. Pitaval inscenuje aj argumentácie protistrán, „dialogickosť“ jednotlivých verzii prípadu, ibaže *vopred* podáva, ktorá z nich je pravdivá. Tak napríklad v *Slávnom prípade grófa de Saint Geran* Pitaval hovorí o „*pravde, ktorá bola spočiatku úplne nejasná*“ (P II, s. 213), ku ktorej sa bolo treba dopátrať, ale podáva ju hneď na začiatku líčenia prípadu. Detektívka by sa začala až v neskoršom bode sujetu: v tom bode, kde je nastolená pochybnosť, či sa nestal zločin – a priebeh vyšetrovania by sa spätne vrátil k zločinu v procese jeho rekonštruovania. V *Prípade pána d'Anglade a jeho manželky* sa súdny proces vlastne transformoval na spor: potom, ako sa odhalil pravý páchatel, gróf de Montgomery v následnom súdnom procese dokazoval, že jeho (nesprávne) podozrenie d'Anglada bolo – na základe dostupných indícií – *oprávnené*, hoci sa neskôr ukázalo nesprávne (čiže gróf de Montgomery sa háji pred obviňením z krivého obviňenia). Pani d'Anglade zasa dokazuje opak.

Pozícia, z ktorej v texte prehovára Pitaval, a rovnako aj ním citovaní žalobcovia a obhajcovia, je stanoviskom osvietenského racionalizmu, ktoré má svoj dosah aj na súdobé právne vedenie. Obvinenie musí byť do istej miery preukazné a k útrpnému výsluchu sa pristupuje až po dostatku indícií, svedčiacich proti obvinenému. Sám Pitaval výsluch na mučidlách zatracuje, hovorí, že ním nemožno dospieť k pravde – jeho výsledok závisí len od „prahu bolesti“ vyšetrovaného (por. P II, s. 179). Práve fakt, že do kriminálneho textu vstupuje právne vedenie – opisuje sa tu jeho aplikácia na zločin vo forme zbierania indícií, vyvodzovania záverov a dokazovania: tak v reči žalobcu, ako aj v obhajovacej reči – je významný z hľadiska neskoršieho konštituovania detektívneho žánru. Logická úvaha konštituuje rovnaký dôkaz ako napríklad svedectvo: „*Není-li dost písemných a svědeckých důkazů, připouští zákon, aby bylo užito domněnek (...)*“ (P I, s. 113), nepripúšťajúcich pochybnosti (ibidem). V *Prípade markýzy de Gange* Pitaval tam, kde niet materiálnych indícií a priamych dôkazov (svedectvom a priznaním), dokazuje prostredníctvom logickej úvahy, kto stojí v pozadí vražd, kto je ich „objednávateľom“ (keď vykonávatelia sú už známi): ako prvú premisu nastoľuje, že páchatelom musí byť niekto, kto bude mať zo zločinu úžitok (je to odpoveď na otázku: *cui bono? cui prodest?*). Vo fáze argumentácie kladie Pitaval rečnicke otázky: „*Což není jasné, že abbé a rytíř spáchali zločin z popudu markýze? Byli by markýzu zavraždili, kdyby je nebyl markýz pověřil vykonáním té vraždy? Byli by se bezdůvodně vystavili záští a pomště markýzově?*“ (ibidem, s. 113). Dôkaz, že táto vražda bola zadaná jej vykonávateľom od markíza, konštituuje koncept *prirodzenosti*: odkaz na „*obvyklé a prirodzené konanie*“ (ibidem, s. 114). Totiž ak by markízu abbé a rytier zabili bez dohody s markízom, konali by *neprirodzene, neobvykle, šialene* – nemali by motív, vraždili by bez pohnútok. To znamená, že nielen vyšetrovanie zločinu, ale aj páchatel (jeho motivácie) sú riadené *ratiom*. A tento „druh“ rozumu je v Pitavalovom diskurze pripojený, ako sme videli, na koncept *prirodzenosti*. Týmto prepojením sa vyznačuje práve tento *konkrétny* typ racionality – osvietenský, o ktorom Jan Patočka píše: „*(...) krystalizuje nyní mezi rozmanitými pokusy fundamentace stále zřetelněji pojem přírody a přirozenosti jako základ nové antropologie. (...) rozum, a to moderně, nespekulativně a spíše vědecky pojatý rozum, se bere za vlastní prostředek, jak proniknout k samé přirozenosti. Racionalismus je tak v osvícenství jednak všeobecným živným prvkem, jednak v jeho programu pouhým prostředkem k účelu, kterým je příroda a přirozenost,*“ (Patočka, 2004, s. 83 – 84). Prostriedok rozumovej úvahy teda dovoľí v danej situácii dospieť k záveru, aké je „*prirodzené konanie*“ vzhľadom na okolnosti, a táto prirodzenosť je ďalej zapojená do rozumového argumentu a produkuje v súčasnosti s ním pravdu (odhaleného páchatel'a).

Pitaval vrší ďalšie „dosvedčujúce“ indície: práve ich *kvantita* spolu tvorí „*úplne dokonalý dôkaz*“ (P I, s. 117). Do hry vstupujú aj psychologické argumenty v prípade páchatel'a – ako sa správa (ibidem, s. 116), v obhajovanej reči sa zasa argumentuje osobnými vlastnosťami podozrivého (por. P II, s. 243).

Práve v tomto singulárnom prípade sa objaví diskurzívna *udalosť*, a to na vyššej úrovni diskurzu – kompozičnej: oproti prevažnej väčšine Pitavalových prípadov má kom-

pozícia tohto textu sujet, lineárne usporiadanie motívov, nábeh k detektívnej štruktúre: rozprávač Pitaval totiž odhaľuje *skrytého páchatela* (markíza), „objednávateľa“ vraždy, ktorý na začiatku rozprávania nebol známy („oficiálne“ spáchali zločin jeho bratia abbé a rytier). Nejde tu však o vyvrátenie falošného podozrenia, ale o odhalenie *hlbšieho* zákulisia prípadu: fyzicky zločin *naozaj* spáchali abbé a rytier – len objednávateľ vraždy bol dosiaľ skrytý.

Podobne je detektívnym spôsobom kompozície štruktúrovaný prípad *Duch alebo odhalený podvod*: v úvode textu je distribuovaná *falošná fabula* – krivá „žaloba“ Mirabella o tom, ako našiel poklad, ktorý mu označil duch, a ako tento poklad zveril Auquierovi. Po vyrozprávaní tejto falošnej fabuly, falošného svedectva Pitaval uzatvára tento segment slovami: „*Vyprávěl jsem ten případ přesně tak, jak si jej onen venkovan v myšlenkách uspořádal (...) Ale protože se ukázalo, že je to darebácký venkovan, navedený jiným darebákem, je třeba, abychom se na něho podívali i z jiné strany,*“ (P I, s. 133). Pitaval teda sám reflektuje takúto *distribúciu* motívov a celej sekvencie falošného svedectva: tento postup generuje v texte *zdanie*, pravdivý príbeh je *skrytou fabulou*, odlišnou od zjavného príbehu na povrchu (falošného obvinenia). Takáto distribúcia naratívnych segmentov už prevracia chronológiu: na začiatok sujetu totiž distribuuje *neskoršiu* udalosť (intrigu falošného svedka). V ďalšej fáze textu sa Pitaval sústreďuje na vyvracanie obžaloby, napríklad, odkrývaním jej *rozporov* (o dôležitosti *rozporu* pre tento racionalistický diskurz sa ešte zmienim podrobnejšie). Odmietá svedectvá „z počutia“ (ibidem, s. 141) – o tom, čoho „svedok“ vlastne nebol očitým svedkom, ako aj vlastné „domnienky“ svedkov (P I, s. 145): svedok má vypovedať o skutočnostiach (napr. či *videl*, ako X vkročil do dverí, a nie, že si to myslel, keď X-a zrazu nevidel: toto bude práve priestor na neskoršiu prácu Perryho Masona).

Pozíciu osvietenského racionalizmu Pitavalovho diskurzu, ako i právneho vedenia, ním reprezentovaného, dobre vidieť v konfrontácii s tým, čo sa javí ako nadprirodzené. V prípade *Posadnutých mnišok* je údajná posadnutosť diablom demaskovaná *empiricky* ako sprisahanie proti kňazovi Grandierovi. Pitaval nepopiera možnosť posadnutia diablom, odvolávajúc sa na Bibliu ako autoritu, ale *v tomto konkrétnom prípade* je vysvetlenie empirické. „Duch“ je demaskovaný empiricky – nakoniec spadne škra-boška a pred racionalistom stojí odhalený podvodník (por. P I, s. 164). Pitavalov svet je všeobecne svetom, v ktorom sa už zázraky nedejú (zdanlivé čary sú vždy demaskované ako kúzla), svetom síce ešte nie *úplne* „odčarovaným“, ale zázrak jestvuje už len ako možnosť, potvrdená autoritou. Pravdepodobnejšie je však vždy zneužitie tejto možnosti ľudským páchatelom (ibidem, s. 212 – 213). Pitaval adresuje svoj text – práve v súvislosti s otázkou existencie či neexistencie duchov – „*osvietenému čitateľovi*“ (ibidem, s. 160), sám sa vyznáva zo svojej „*neviery v duchov*“ (P I, s. 161). „*Návrat duše mrtvého, jež by rozmlouvala s lidmi, odporuje zákonům přírody. Jakmile duše vešla do oblasti věčnosti, nevrací se více na tento svět (...),*“ (ibidem, s. 165). Primát teda majú *prirodné zákony* (preč sú už „božie súdy“), ktorým je podriadená aj (neempirická!, metafyzická) večnosť – tá je, ako vyplýva z predchádzajúceho citátu,



pre dušu zomrelého nepriepustnou bariérou: už známe empirické zákonitosti sveta sú najsilnejším dôkazom – takto znie „základná právna zásada“: „(...) *kdyby sto svědků potvrdovalo něco, co odporuje přírodě a chápání zdravých smyslů, nebyla by jejich výpověď důkazem,*“ (P I, s. 143). Toto pitavalovské „odčarovanie“ sveta je paralelné s druhou, „empirickou“ vlnou gotického románu, ako ju prezentuje predovšetkým Ann Radcliffová, a hlavne jej román *Záhady Udolpha* (1794). Parafrázujúc známy výrok pani du Deffand z XVIII. storočia, priateľky racionalistov Diderota a Voltaira (por. Wydmuch, 1975, s. 47), Ann Radcliffová sa bojí duchov, v ktorých neverí (všetky zdanlivo nadprirodzené úkazy sú napokon vysvetlené empiricky). Pod termínom „odčarovanie sveta“ chápal Max Weber západné dejiny *racionalizácie* obrazov sveta (por. Habermas, 1999, s. 325), ono „*porozumenie svetu, očistené od magických predstáv*“ (ibidem, s. 341).

Osvietenská pozícia umožňuje právne vedenie, ktoré racionálne skúma a posudzuje okolnosti zločinu, vyhľadáva v nich dôkazy a dovoľuje „*logickou úvahou*“ (P, I, s. 17) dospieť k záverom. Najprv je potrebný „*jasný dôkaz, že zločin sa stal*“ (ibidem, s. 16) – tým je v Le Brunovom prípade *telo zavraždeného*. Nie je to truizmus – Pitaval písal aj o prípadoch, keď bol údajný páchatel odsúdený za vraždu a domnelý zavraždený sa neskôr objavil živý a zdravý. Potom, ak je už spáchanie zločinu nepochybné, obžalovaný môže byť odsúdený len na základe silných *indícií* (ibidem, s. 17). Ukážme si Pitavalovo takmer holmesovské uvažovanie: „*Pohleďme, k čemu nás dovede logická úvaha: kdosi byl nepochybně zavražděn, a je tedy jisté, že existuje vrah. Z toho plyne, že při pátrání je třeba zamířit podezření na toho, proti komu svědčí všechny náznaky a domněnky, neboť když je jasné, že někdo je vrahem, může jím být jedině ten, koho nám označují nejsilnější náznaky a domněnky. V tomto případě bylo použito zvláštního způsobu, jenž měl vést ke zjištění pachatele; řeklo se nejen ‚Je nepochybné, že byla spáchána vražda, a je tedy jisté, že někdo je vrahem,‘ nýbrž na cestě za pravdou byl učiněn ještě další veliký krok, neboť se řeklo ‚Je jisté, že tím vrahem může být toliko někdo ze služebnictva.‘*“

„*Svědčí pro to mnoho okolností: žádné dveře nebyly poškozeny (...)*“ atď. (P, I, s. 17) – na tomto mieste práve Pitaval ukazuje neoprávnený myšlienkový *skok*, trhlínu v rámci argumentačného mechanizmu: „*Správně usoudili, že vrahem mohl být jedině domácí člověk, své podezření však upjali (...) spíše na toho, kdo právě v té době byl sluhou, než na někoho, kdo jím již nebyl, ale přece znal všechno, co potřeboval vědět k spáchání zločinu,*“ (P, I, s. 18). V reči obhajcu je tento *skok*, táto trhlina pomenovaná ako *skok* od možnosti k nutnosti. Z indícií, „*z ktorých mala byť vybudovaná reťaz dôkazov proti Le Brunovi*“ (ibidem, s. 36), *nevyplýva nevyhnutne* záver o Le Brunovej vine: „*Ale je možno říci, že tento závěr nutně vyplývá ze skutečností, jež mají být jeho předpokladem? Jestli však není jejich nutným důsledkem, pak z toho plyne, že to mohlo být, ale nemuselo být,*“ (ibidem, s. 36). Indície sú v citovanom prípade predpokladom *všeobecného* záveru: vrahom musí byť niekto, kto má voľný prístup do domu (dôvodom je „*nález*“, že dvere neboli poškodené a vrah sa v dome evidentne vyznal). Toto je „*nutný dôsledok*“ uvedených indícií (a jeho nutnosť, samozrejme, nie je nutnosťou lo-



gickou, ale nutnosťou z hľadiska kultúrnej encyklopédie, našich praktických znalostí). Pod túto všeobecnú kategóriu vraha (určeného jeho vlastnosťou „prístup a orientácia v dome“) spadá aj Le Brun (je teda *možné*, že je vrahom, lebo spĺňa danú podmienku). Ale do tejto kategórie spadajú aj iné osoby (preto nie je *nevyhnutné*, že Le Brun je vrahom): omylný skok v argumentácii je teda skokom od všeobecného k jednotlivému, pričom sa nepreverili všetky jednotlivosti (všetky možnosti: všetky osoby). Príležitosť v rámci súdneho dôkazu – na rozdiel od známeho príslovia – ešte nerobí zlodeja. Ako píše Quintilianus: „*Například jestliže žalobce řekne, že obžalovaný měl více důvodů k činu, který mu klade za vinu, my nebudeme vypočítávat jeden po druhém, ale popřeme všechno najednou, protože není pravda, že by každý, kdo měl důvod k spáchání zločinu, také zločin spáchal,*“ (Quintilianus, 1985, s. 254). A Pitaval vo svojej argumentácii, ktorú sme citovali, ukázal ďalší skok v argumentácii obžaloby: od prítomnosti (terajšie služobníctvo) k časovej absolútности (nevzali sa do úvahy bývalí sluhovia).

Popri takýchto konkrétnych *aplikáciách* právneho vedenia v konkrétnom argumentačnom mechanizme Pitaval – opäť počas konkrétnej aplikácie – podáva aj *všeobecné právne zásady* (platiace v danom právnom kódexe): napríklad, akými inštitucionálne sankcionovanými spôsobmi možno dokazovať istý typ skutočnosti (por. P II, s. 234, s. 239) – v tomto prípade otcovstvo a narodenie dieťaťa.

Píše o všeobecných zásadách pri *získavaní dôkazov* – najspoľahlivejšie sú dôkazy získané z *rozporov vo výpovediach* obžalovaných, tvoria dokonca silnejší dôkaz než jednoduché priznanie faktu (P II, s. 176). Prečo je tento dôkaz najsilnejší? Odpoveď dostaneme, ak sa obrátíme k Pitavalovmu epistemologickému základu, osvieteniskému racionalizmu: prostredníctvom týchto rozporov vo výpovediach, takpovediac, prehovára sám usvedčujúci hlas pravdy – nie je to výpoveď patriaca jednému obžalovanému alebo svedkovi (ktorí vždy *môžu* klamať), ale samo *ratio* (a práve v jeho sfére a nikde inde sa rozhoduje o pravde) – prostredníctvom porušenia „pravidiel pre vedenie rozumu“ (zákona vylúčeného tretieho) – usvedčuje páchatel'a a necháva zaznieť pravdu. Pravdu už neprodukuje *len* priznanie, vynútené na mučidlách – ako v inkvizítnom procese – ani boží súd, ale *pravidlá rozumu*. Neskorší pozitivizmus ranej detektívky túto zásadu bez problémov prevezme. Rozporuplné svedectvo vždy hovorí viac cez svoje rozpory, než nám povie prosté priznanie skutočnosti: na základe rozporov v svedectve totiž vyšetrovateľ *pozitívne* vie, že svedectvo je nespoľahlivé, že dotýčny klame (kým pri prostom priznaní skutočnosti sa nevie, či je pravdivé, alebo nie – určiť sa to dá, *iba* ak je zapojené do *hry rozporov*: do vzťahu s ostatnými svedectvami). To, že sa priznanie nachádza na nižšom stupni „nároku na pravdu“ než výsledok rozumovej procedúry, je produktom osvieteniského kódu s jeho *diskreditáciou predsudku* založeného na nespochybňovanej autorite (a práve do tejto pozície treba vykázat priznanie): „*Všeobecná tendencia osvietenstva spočíva v tom, aby nebola uznávaná žiadna autorita a aby sa o všetkom rozhodovalo pred tribunálom rozumu,*“ (Gadamer, 1993, s. 262).

Tu je s Pitavalom solidárna aj súčasná právna teória: „*Povinnosťou súdu je zistiť materiálnu pravdu. Preto priznanie obvineného nezbavuje sudcu povinnosti vyhľadať*

*a vykonať všetky dôkazy o vine obvineného. Priznanie nie je dôkaz – je to iba nepriamy dôkaz,*“ (Rašla, 1991, s. 188).

Porovnajme teraz túto Pitavalovu prioritu získavania dôkazov so súvekým právnym vedením: „*Souvěká důkazní teorie ve Francii stavěla na přední místo mezi důkazy důkaz přímý (...). Bylo jím vlastní přiznání obviněného (...); důkaz provedený svědky, při němž bylo třeba nejméně dvou svědků; výsledek ohledání soudcem stejně jako výpověď úředníků nebo důkaz listinou. Nepřímými důkazy byly indicie a presumpce (...),*“ (M. Doležal: O právu a právních institucích v době Pitavalových příběhů, In: P II, s. 258). Pitaval teda svojím dôrazom na rozpory vo výpovediach a tým, že neuznáva ako absolútne ani priznanie, ani svedectvo viacerých svedkov (tí sa môžu sprisahat'), implicitne polemizuje s niektorými momentmi súvekej dôkaznej teórie – aj tzv. priame dôkazy nemožno brať ako absolútne, ale treba *racionálnou procedúrou* (preskúmaním rozporov) preveriť ich status. Mechanizmus logickej procedúry je poslednou odvolacou inštanciou, stojí aj nad individuálnymi ľudskými svedectvami. Zároveň si treba uvedomovať, čo bolo odcitované z Patočku o type tejto racionálnej procedúry: nie je to racionalizmus špekulatívny (napríklad oproti scholastickému), ale tento rozum je *inštrumentálny*, je nástrojom, ktorý umožňuje – v rámci právneho vedenia – advokátovi alebo prokurátorovi dospieť k pravde a získať nad ňou kontrolu: *dokázať* vinu či nevinu.

Tento postup sa stane pre neskorší detektívny žáner kľúčovým: ak totiž má byť zločin v rámci literárnej štruktúry *stajomneným*, je nevyhnutné, aby nebol hneď na začiatku odhalený prostredníctvom priameho dôkazu, očitého svedectva: tajomstvo zločinu môže odhaliť až racionálna procedúra. Aj očité svedectvo, ak nejaké je, musí byť spochybnené *ratiom*. U Agathy Christie ľudia často nevidia, ale *myslia si, že vidia*. Nad očitým svedectvom stojí vyššia inštancia – Hercule Poirot či slečna Marplová, ktorí odhalia mechanizmus jeho ilúzie.

Už som predtým hovoril o kvantite usvedčujúcich faktov, ktorá za istých okolností môže produkovať dôkaz: jednotlivé fakty (každý samostatne) v konkrétnom prípade by nemohli tvoriť úplný dôkaz, „*ale shrnuty tvořily všechny tyto fakty onu takřka nepochybnou indicii*“ (P II, s. 178) – píše Pitaval, avšak nie usvedčujúc páchatel'a, ale práve naopak, ospravedlňujúc mýliaceho sa sudcu, ktorý podľahol kvantite indícií, svedčiacich proti krivo obvineným, a vydal nesprávny verdikt. Pitaval tvrdí veľmi dôležitú vec: „*(...) při výkonu spravedlnosti neexistuje vůbec žádný důkaz absolutně spolehlivý a že i ty důkazy, jež se zdají být nejspolehlivější, mohou být klamně,*“ (P II, s. 178). K pravde v rámci súdneho dokazovania (a detektívneho vyšetrovania) sa možno len infinitezímálne približovať, nie dosiahnuť ju absolútne (justičný omyl je vpísaný ako možnosť do každého rozsudku). Vyplýva to, nazdávam sa, z charakteru dokazovania (detektívneho v detektívke, obhajcovho a žalobcovho v súdnych procesoch), ktoré je situované v poli *rétoriky* (napokon, sem ho situoval už Aristoteles vo svojej *Rétorike* ako „súdne rečníctvo“): je totiž *argumentáciou*, a nie formálne bezchybným dokazovaním: argumentácia sa – na rozdiel od logickej dedukcie – jednak rozvíja v priro-

dzenom jazyku, ktorého viacznačnosť nemožno vylúčiť (Perelman, 2002, s. 22), a „v protiklade k dokazovaniu, ktoré sa rozvíja v rámci jasne definovaného systému, argumentácia čerpá z korpusu, ktorý väčšinou nie je dobre definovaný, a tézy, na ktorých sa zakladá, môžu byť čiastočne nevyjadrené alebo skryté. Zatiaľ čo v dôkaze môže byť záver vyvodенý z premís spôsobom, ktorý je nesporný, argumenty, aké sa ukazujú kvôli podpore nejakej tézy, neimplikujú záver“ (ibidem, s. 64): sú to argumenty za a proti. (Na chybách v skrytých tézach, na nesprávnosti zamlčaných premís, je často založené *falošné riešenie* v detektívke – ako to ukazujem v kapitole o E. A. Poeovi.) Tento nie dobre definovaný korpus je zároveň potenciálne stále *otvoreným* (a klasická detektívka sa tomu prostredníctvom svojich formulovaných pravidiel bude chcieť úzkostlivo vyhnúť): vždy sa môže objaviť nová stopa, nový fakt, nové svedectvo. Nevyhnutnosť určitého *skoku*, onoho argumentačného skoku od možnosti k skutočnosti, o ktorom som už hovoril, je teda vpísaná do každého súdneho (rétorického) dokazovania.

Ešte k tej spojitosti súdnej reči s rétorikou: v Pitavalových časoch „*obžaloba i obhajoba se všemi odpověďmi a replikami byly přednášeny s využitím všech efektů vyspělého řečnického umění a (...) byly často i vydávány tiskem a prodávány nebo dokonce obecně rozdávány – Pitaval sám z těchto publikací hojně čerpal*“ (A. Rausch: *Doslov*, In: P II, s. 253).

Právne vedenie v Pitavalových časoch rozlišuje medzi spoľahlivými a nespoľahlivými indíciami: „*Všechny takové indicie a všechna taková podezření nejsou důkazem v pravém slova smyslu; jsou to pouhé závěry, jež vyplynuly z nepochybných skutečností, a jejichž cílem je dojít k poznání něčeho nejistého a skrytého, co má být dokázáno. Takové závěry nejsou vždy spolehlivé a neklamné, neboť nestačí, že skutečnosti, z nichž takové domněnky byly odvozeny, byly spolehlivě zjištěny. Jsou průkazné teprve ve spojení se skutečnostmi, o jejichž dokázání jde,*“ (P II, s. 177). Indície sú priame a nepriame, spoľahlivé a nespoľahlivé, a hoci indície priame a nepochybné a uznávané zákonom tvoria plný dôkaz, aj „*velké množství indicií, třeba i nepřímých, tvoří ve svém souhrnu indicii spolehlivou, nepochybnou a závažnou*“ (ibidem, s. 178) – takže kvantita produkuje „kvalitu“ indícií – ide tu priam o ilustráciu dialektického zákona premeny kvantity na kvalitu *avant la lettre*.

V súvislosti s estetizáciou zločinu, ktorej zárodočnú, ešte miernu podobu sme našli už aj u Pitavala, ponúka zaujímavé postrehy Michel Foucault vo svojej práci *Dozerať a trestať*. Týkajú sa priamo historického konštituovania kriminálnej a detektívnej literatúry (Foucault spomína konkrétne Gaboriaua). Predchádzajúca literatúra zločinu, distribuovaná medzi ľud vo forme novinových správ, jarmočných tlačí, písala o živote „slávnych zločincov“ a ich konci na popraviske. Tým jednak legitimizovala výkon spravodlivosti, ale zároveň glorifikovala zločinca, ktorý sa stával niečím na spôsob svätého (por. Foucault, 1993, s. 80 – 81). U Pitavala pretrváva z tohto typu literatúry ako pozostatok segment podrobného rozprávania o mučení a poprave páchatel'a. A naopak, perspektíva právneho vedenia – sudcu a obhajcov s ich logickou argumentáciou – už kliesni cestu žánru detektívky. V štúdií o vrahovi Pierrovi Riviérovi Fou-

cault píše: „*Vražda je priesečníkom histórie a zločinu*,“ (Foucault, 2002, s. 226): práve vražda a následná poprava zabezpečujú zločincovi temnú slávu, že na jeho meno sa nezabudne, ale bude archivované v trezore kultúrnej pamäti – zločinec prekračuje zákon, ktorý nastolila moc, a cenou, ktorú za toto prekročenie platí, je jeho vlastný život. Od začiatku 19. storočia sa jarmočné tlače o konkrétnej vražde spravidla skladali z dvoch častí: z rozprávania o udalosti a z veršovaného „náreku“ vraha (v 1. osobe) – „*tieto svojské verše znamenali, že vinný je hoden dostať slovo a pripomenúť svoj čin*“ (ibidem, s. 227).

Táto literatúra zločinu zaniká v takej miere, v akej sa začína zločin oslavovať ako jeden z druhov umenia: „*Od gotického románu k de Quinceymu, resp. od Otrantského zámku k Baudelairovi sa realizuje estetické predefinovanie zločinu, ktoré je zároveň privlastnením si zločinnosti v prípustných formách*,“ (Foucault, 1993, s. 82). Podľa Foucaulta je toto ukázanie krásy zločinu len zdanlivé, v skutočnosti ide o konštatovanie, že veľkosť, vyššia inteligencia má na zločin právo. Detektívna literatúra je dôsledkom tohto presunu – „*teraz bude základnú formu konfrontácie tvoriť boj medzi dvomi čistými intelektmi: vraha a detektíva. (...) od chvíle popravy /sa prechádza/ k etape vyšetrovania; od fyzickej konfrontácie s mocou k intelektuálnemu súboju medzi zločincom a vyšetrovateľom. (...) veľké zločiny sa teraz stanú tichou doménou mŕtvov*“ (ibidem, s. 82). Doktor Fu-Manchu, Fantomas, profesor Moriarty... to všetko sú géniovia zločinu.

Ako príklad „preddetektívnej“ „literatúry zločinu“ možno uviesť *Newgateský kalendár*, ktorého prvá veľká zbierka (nefiktívnych) kriminálnych prípadov vyšla roku 1773 (informácie čerpám z Knight, 1980). V porovnaní s ním sa nám odhalí Pitavalova transformácia písania o zločine.

Ak teda u Pitvala *metóda* odhalenia pravdy (pravdivého priebehu zločinu, „ako to skutočne bolo“, a odhalenia páchatel'a) – hoci pravdy už vopred skonštatovanej – mala primát (racionalistická procedúra súdneho dôkazu bola *jediným* spôsobom, ako k pravde dospieť, privilegovaným aj pred očitým svedectvom), tak v Newgateskom kalendári táto metóda hrala veľmi malú úlohu: podmienené to bolo, podľa Stephena Knighta, jeho implicitnou ideológiou: „*Chytenie zločinca je považované za nevyhnutné; o metódy samy tu je malý záujem, keďže ideológia zdôrazňuje, že musia byť úspešné*,“ (Knight, 1980, s. 12). Zločin nie je zlo prichádzajúce zvonku spoločnosti, ale rodí sa v nej ako jej deviácia a sama spoločnosť sa s ním vie vyrovnáť: štruktúra spoločnosti je totiž tak tesne spletená, že je nemožné, aby zločinec unikol (ibidem). Z tohto dôvodu „*je číra náhoda najčastejším mechanizmom, prostredníctvom ktorého je zločinec rozpoznaný*“ (ibidem). Nie sú tu potrební špeciálni vyšetrovatelia (tak ako sú u Pitvala na vypátranie pravdy nevyhnutní racionalistickí žalobcovia a advokáti), pretože „*spoločnosť si dokáže poradiť so svojimi vlastnými deviáciami bez sprostredkovania, bez špecialistov*“ (ibidem, s. 13) – spoločnosť, ktorá je jednotným celkom, často vyjadrovaná v texte prostredníctvom organických metafor, zložená z malých jednotiek, kde každý každého pozná (ibidem). Keďže „špecialisti na zločin“ nie sú potrební, scé-

na ešte nie je pripravená pre detektíva – jej svetlá sú namierené, naopak, na samotných zločincov. Narácia je však artikulovaná na vysokej úrovni abstrakcie, napríklad, pri rozpoznaní zločincov svedkom absentuje opis výzoru zločincov, na základe akých znakov bol identifikovaný.

Takýchto zbierok rozprávania o zločinoch, ktoré sa stali, bolo, samozrejme, množstvo (napr. *Kroniky zločinu*, *Tyburnská kronika*, *Anály zločinu* atď. – posledný názov bude používať Sherlock Holmes ako všeobecné pomenovanie dejín zločinu, keď pomocou nich bude konfrontovať prípad, ktorý práve rieši). S neskorším detektívnym žánrom ich spája len tematika (na rozdiel od Pitavala, ktorého „predpokladová“ úloha v konštituovaní sa detektívneho žánru spočíva, ako som už ukázal, v niektorých textových postupoch).

**Eugène François Vidocq** (1775 – 1857) so svojimi *Pamätami* (1828 – 1829) patrí rovnako do prehistórie detektívneho žánru, ako aj do dejín kriminalistiky. Vidocq je „prvým profesionálnym detektívom v literatúre“ (Knight, 1980, s. 28), spočiatku štátnym (tento oficiálny post musel neskôr opustiť), potom si otvoril súkromnú detektívnu kanceláriu. V pamätiach opísal svoj život najprv mimo zákona (svoju kariéru začína tým, že okradne vlastných rodičov, stáva sa sobášnym podvodníkom, potom členom lupičského gangu, dostáva sa na galeje), neskôr ponúkol spoluprácu polícii a stal sa jej agentom – túto životnú fabulu krátko sumarizuje názov slovenského i českého prekladu jeho pamätí *Z galejníka policajným prefektom*. Vidocq sa stal zakladateľom a hlavou neskoršie preslávenej francúzskej Sureté a zhromaždil okolo seba zbor policajných agentov („brigádu“), zložený rovnako z bývalých trestancov. Pre dejiny kriminalistiky je významné, že vo forme „kariet“ zostavoval *archív*, „v němž ukládal pečlivě vedené záznamy o všech jemu známých zločincích, o jejich vzhledu a pracovních metodách“; (Thorvald, 1967, s. 13).

Text *Pamätí* nie je dielom jediného pisateľa – na *zliterárnení* Vidocqovho „surového“ textu sa podieľali prepisovači: najprv Emile Morice, potom L'Héritier, ktorí text, takpovediac, *prekladali* do dobového literárneho kódu – využívajúc melodramatické situácie a divadelné klimaxy (Knight, 1980, s. 29). V neskoršom predslove sa Vidocq od týchto zliterárňujúcich postupov dištancoval, ale literárny charakter samotného predslovu ukazuje, že aj ten je dielom „prepisovačov“ (ibidem). Táto aporetická logika produkuje aj iné textové segmenty: na jednom mieste rozprávač zhodnoverňuje „malú pravdepodobnosť“ (V 1, s. 54) istých (vraj reálnych) udalostí prostredníctvom odkazu na literárny diskurz, na kód románu: „*Napokon, sú to obvyklé veci, ktoré sa nájdu v hociktorom románe*,“ (ibidem). A vzápätí sa od literárnosti dištancuje: „*Uvidol som tu niekoľko presných podrobností nie azda pre melodramatický efekt* (...)“ (V 1, s. 54). Ak sa reálny život podobá románu, je to dôkaz, že rozprávanie o tomto reálnom živote je pravdivé. Ale akt rozprávania samotný sa dištancuje od „podobnosti“ s románom – tieto rozprávačské postupy sú „nie pre melodramatický efekt“... V súlade s touto líniou „protiľahu“ od literárskosti zabezpečuje referenčnú kredibilitu textu aj postup „jazykovej mimesis“ (Głowiński), prieniku jazykových prostriedkov argo-



tu – jeho lexiky a frazeológie – z galejí priamo do literárneho diskurzu. Argot, ktorým rozpráva „*táto milá spoločnosť*“ (V 3, s. 45), je aj explicitne, takmer jazykovedne reflektovaný (ibidem): zdôrazňuje sa *posun* významu výrazov a z toho vyplývajúca nezrozumiteľnosť významu pre nezasvätených.

Z tematického hľadiska sa text člení na dve časti – pamäti zločincov a pamäti policajného agenta. Štruktúra textu je epizodická, čo je podmienené predovšetkým „tlačkom“ žánrovej formy: *pamäti*. Žáner je aj v texte explicitne pomenovaný ako „história môjho života“ (V 1, s. 44) – rovnako ako chce vyrozprávať „beh svojho života“ trebárs taký Jan Chryzostom Pasek v 17. storočí vo svojich *Pamätníkoch*. Život v žánrovom kóde pamäti sa neriadi podľa logiky ucelenej zápletky, ale priebehom od epizódy k epizóde. A až do tohto základného pôdorysu žánrovej formy je „dosadená“ kriminálna téma. Týka sa to aj segmentu pamäti vyšetrovateľa – tie sú parataktickým pričleňovaním príhod rôznych zatknutí – ako hovorí Vidocq: „*Spájam jedno rozprávanie s druhým*,“ (V 3, s. 154). Avšak v treťom a štvrtom zväzku, ako ukazuje Knight, začínajú byť kapitoly viac navzájom previazané – čo je opäť krok k „sfiktívňovaniu“: „*pamäti opúšťajú epizodickú štruktúru v prospech zjednotenej organickej narácie*“ (Knight, 1980, s. 30).

Príhody Vidocqovho odhaľovania zločincov majú v podstate invariantný scenár: majster prevlekov Vidocq (túto vlastnosť od neho potom preberú Lecoq, Holmes i Arsène Lupin) sa vždy v prestrojení ako tajný agent infiltruje do zločineckej skupiny a nakoniec triumfálne zatkne páchatel'ov (či už minulých zločincov, alebo len plánujúcich svoje zločiny). Tieto „malé príbehy“ „*zväčša dodržiajú tú istú schému: stanovenie ‚prípadu‘, vysvetlenie dôvodov pre každú činnosť, pre všetky dedukcie, vyrozprávanie krokov v stíhaní zločincov a zaznamenanie ich zatknutia*“ (Murch, 1968, s. 43). Avšak skôr než odtážitá logická úvaha neskorších literárnych detektívov je v „podsvetnej“ praxi potrebná znalosť zločineckého prostredia, konkrétnych zločincov a „agentská“ šikovnosť pri infiltrácii.

Uvedme jeden príklad takéhoto malého príbehu: V noci princovi de Condé ukradnú z apartmánu v bourbonskom paláci veľikánske zrkadlá. Z toho, že neboli vôbec poškodené parkety, do ktorých boli zrkadlá vsadené, Vidocq *usúdi*, že ide o prácu remeselníkov – zrkadlárov alebo čalúnnikov (por. V 3, s. 139). Do hry úsudku tu vstupuje praktické vedenie – entymematická inferencia vychádza z hlavnej (v texte nevyslovenej) premisy, že len odborník vyberie zrkadlo z rámu tak, že rám nepoškodí. Druhá premisa (*minor*) znie: rámy neboli pri krádeži zrkadla poškodené (táto premisa je výsledkom obhliadky miesta činu). *Záver* vyvodený z týchto premís potom znie: zrkadlá ukradol odborník. Riadiac sa touto pracovnou hypotézou ako *východiskom* pátrania, začína Vidocq „*zháňať informácie*“ (V 3, s. 139), to znamená, že hľadá svedkov z okolia miesta činu. Jeden svedok videl okolo tretej ráno mladíka, ako stráži niekoľko zrkadiel, po ktorých potom prišli nosiči. „*Z údajov som mal najskôr iba nepriamy osov: podľa nich som začal hľadať toho nosiča, ktorý na druhý deň po krádeži prenášal veľké zrkadlá na ulicu Saint-Dominicque (...) Možno, že to neboli práve tie ukradnuté zrkadlá. A aj*



keby som predpokladal, že to boli ony, ktože sa mi zaručí, že zase nezmenili adresu majiteľa?“ (ibidem, s. 140). Aby si overil, či ide skutočne o inkriminované zrkadlá a či sa ešte nachádzajú u podozrivého, Vidocq k nemu vnikne preoblečený za kuchára a nechá sa najat' pritom, spoliehajúc sa na svoj odhad (ako uvidel podozrivého), zahrá na homosexuálnu strunu a vďaka tomu je najatý. Po tichom predpoklade (v texte totiž nevyslovenom), že ak je podozrivý skutočne oným zlodejom, bude so zrkadlami potrebovať niečo urobiť, Vidocq medzi rečou spomenie, že má štvoro remesiel: nie je len kuchárom, ale aj sklenárom a čalúnnikom. Podozrivý sa chytil na túto návnadu a ponúkne Vidocqovi prácu so zrkadlami. Vidocq si overí, že ide naozaj o zrkadlá ukradnuté z bourbonského paláca a vráti sa aj so zatykačom. Tento malý príbeh teda dodržiava (a vo Vidocqovom prípade skôr žánrovo inauguruje) schému kriminálneho príbehu typu pátrania po neznámom páchatel'ovi.

Z hľadiska nášho „nasvietenia“ literárnej scény možno význam Vidocqových *Pamätí* pre neskorší vývin detektívneho žánru vidieť v uvedení *detektíva* na túto scénu. Ohlas zobrazenia podsvetia Vidocqom nájdeme neskôr nielen v Sueových *Tajomstvách Paríža* (Sue sa s Vidocqom poznal osobne podobne ako Dumas), ale aj vo *Fantomasovi*, kde sa z aristokratických kruhov občas presunieme aj medzi parížskych apačov. Okrem Suea Vidocq ovplyvnil aj Dumasa, Huga či Balzaca (tomu sa stal vzorom pre postavu Vautrina), čítal ho Poe, ktorý vo svojom písaní postavu detektíva transformoval na aristokratickú, estétsku a odt'ážito logickú (oproti Vidocqovmu „prakticizmu“).

Vrátíme sa teraz k problému *estetizácie* zločinu, ktorý som už avizoval odkazom na **Thomasa de Quinceyho** (1785 – 1859), u ktorého sa objavuje programovo. Jeho kniha *Vražda ako krásne umenie* (*Murder Considered as One of the Fine Arts*) sa skladá z troch žánrovo rôznorodých textov, napísaných v rokoch 1827, 1839 a 1854. Prvé dve memorandá nesú zreteľný parodický náboj. *Prvé memorandum* je paródiou učenej prednášky o serióznom vednom odbore, v tomto prípade napísané vo forme prednášky o vražde ako estetickom fenoméne. Aby sa ním vražda mohla stať, je potrebné jej oddišťancovanie: ak už vražda bola vykonaná, završená, už učinené sa nedá vrátiť späť, etické stanovisko (zavrnutie vraždy) možno odbúrať a estét sa môže kochať jej „tvarom“. „*Když byla vzdána těm, kdo zahynuli, první povinná daň smutku, nebo jistě potom, když se zatím utlumily osobní zájmy, zkoumají a oceňují se nezbytně divadelní stránky jednotlivých vražd, stránky, které esteticky možno nazvati jejich poměrnými přednostmi. Vražda se srovnává s vraždou, staví se vedle sebe a odhadují se okolnosti, na nichž se zakládá přednost, jako například zasahování a působivost, překvapení, tajemnosti atd.*“ (de Quincey, 1995, s. 102). Toto kladné estetické nahliadanie vraždy je umožnené rozštiepením dvoch poriadkov – etického a estetického: „(...) čin, který z mravní stránky byl pohoršlivý a nedal se držeti, ukáže se, zkoumáme-li jej podle zásad vkusu, výkonem výborným.“ (ibidem, s. 16). Estetické nazeranie vraždy je postojom kierkegaardovskej „estetickéj existencie“ – a Kierkegaardov etik na margo tohto postoja vynesie takýto súd: „*Napokon zlo nemá asi zvodnejší charakter než vtedy, keď vystupuje pod pláštikom estetických charakteristík; člověk musí být nesmierne etic-*

ky vnímavý, aby nechcel nikdy skúmať zlo zo zorného uhla estetických kategórií. Náchylnosť k takémuto analyzovaniu zla sa úskočne vkráda do myslenia každého človeka a dominujúci charakter estetického vzdelania prináša do takéhoto poňatia nemalý vklad,“ (Kierkegaard, 1982, s. 306). Tento estetický postoj je teda obvyklejší, vlastný väčšine a je nevyzretý – osobnosť, jednotlivec sa ho môžu zbaviť len za cenu úsilia, voľbou, skokom do etického štádia existencie.

Zdanlivá provokatívnosť de Quinceyho tvrdení iba zveličuje to, čo robia všetci čitatelia čiernych kroník, keď pociťujú „prijemné zimomriavky“ – a navyše, keď neskôr bude v detektívke vražda fikciou, čitateľ sa bude môcť už bez zlého svedomia kochať krvavým a záhadným „javiskom vrážd“ (de Quincey, s. 107) čiže miestom činu. Estetizácia motívu vraždy, začatá Pitavalom a Schillerom a zavŕšená de Quinceym, stane sa tiež jedným z vývinových predpokladov detektívneho žánru, kde sa v srdci rébusu skrýva mŕtvola, aby mal čitateľ pociť – parafrázujúc Stephena Leacocka – že celá tá námaha pátrania vôbec stojí za to. Pri všetkej úcte k aristokracii zrkadlá ukradnuté princovi de Condé budú asi naozaj ukradnuté aj čitateľovi. V klasických detektívkach začne byť naozaj dôležitá „divadelná stránka“ vraždy: tajomnosť, bizarnosť (spôsobu zavraždenia i miesta činu), prípadne až absurdita, zdanlivá nemožnosť racionalizácie. V súčasnom trilere môže byť umelecké zobrazenie ľudského utrpenia z Danteho *Pekla* „prerozprávané krvou“, keď sú podľa neho páchané vraždy: Danteho text sa takto stáva „návodom“ na ich *modus operandi* (Matthew Pearl: *Dantov klub*, 2003, orig. *The Dante Club*). A „Spoločnosť znalcov vraždy“, pred ktorou prednáša de Quinceyho estét, pretransformuje sa neskôr na *The Detection Club*, spolok autorov detektívok, ktorého členovia sa už kochajú – svojimi vlastnými – fiktívnymi vraždami, ktoré sú neoddeliteľne späté s ich vyriešením. Táto de Quinceyho „spoločnosť“ má svojou estetickou akcentáciou vrážd určite bližšie k spolku detektívnych autorov než k úvahám o práve suverénneho jednotlivca na zločin, než k libertínskej *Spoločnosti priateľov zločinu*, v ktorej išlo o „nastolenie výlučnej suverenity jednotlivca, subjektívne odmietajúceho akúkoľvek prirodzenú slobodu a rovnosť, (...) o neobmedzené disponovanie druhým človekom“ (Foucault, 1987, s. 479).

De Quinceyho hyperbolizácia, týkajúca sa vzťahu k zločinu, vyplýva z *presunuti* tohto estetického zreteľa z *publika* (to je de Quinceyho termín) vrážd na ich vykonávateľa, ktorý je nazývaný „umelcom“. Neprekonateľná je epizóda „distingvovaného amatéra“, ktorý prichádza za neokrôchaným pekárom a obradne sa predstaví: „(...) vězte, že jsem virtuosem v umění vraždy – toužím po tom, abych se zdokonalil v podrobnostech – a jsem zamilován do široké plochy vašeho hrdla, jehož odběratelem se chci státi,“ (de Quincey, s. 50). Nasleduje pätstý súboj, pri ktorom sa ušľachtilý amatér obáva, že to, naopak, on sám bude zavraždený „podlým pekárom“, ale nakoniec úspešne „zabije dve muchy jednou ranou“.

Hyperbolizácia je zároveň aj v druhom presune, a to presune v rámci tabuľky úrovni estetického vnímania – z úrovne masového publika, hltajúceho „literatúru zločinu“ a senzácie, ktoré aktivizujú tie najelementárnejšie „čitateľské pudy“ (k nim sa rád prizná-

va a hrdo hlási aj pisateľ tejto práce), text sa presúva na stanovisko vycibreného estéta, ktorý na tieto „nízke pudy“ aplikuje svoje „vyberané“, rafinované stanovisko (v tomto ohľade je de Quinceyho text určite aj geniálnou paródiou estétskeho snobizmu).

Keď čítame de Quinceyho súbor troch rozpráv ako celok, úvodné dve rozpravy o „estetickéj výchove“ k vražde sa môžu v dramaturgii celku javiť ako legitimizácia záverečného textu *Post-scriptum*, ktorý svojim žánrovým charakterom spadá do staršej „literatúry zločinu“. Z naratívneho stanoviska vraha Williamsa text čoskoro zmení perspektívu – a prechádza do perspektívy, „hľadiska“ vyšetrovania, pre ktoré je vrah *neznámy* (por. de Quincey, s. 134) – hoci bol odhalený čitateľovi pisateľom už vopred. Túto zmenu perspektívy vykonáva vševediaci rozprávač, naratívny dedič Fieldingovho rozprávača z *Toma Jonesa*, oslovujúci čitateľa a manipulujúci postavami: „*Na tomto mieste zatiaľ zanechme vraha osamotě s jeho oběťmi. Padesát minut ať pracuje, jak se mu líbí. (...) Obrátme se proto v duchu k Marii, a až vše bude odbyto, vraťme se s ní, zdvihněme oponu a čtěme strašlivý záznam toho, co se stalo za její nepřítomnosti,*“ (de Quincey, s. 124). Text sa fokalizuje do perspektívy ohrozeného svedka, jeho nálezu zavraždených. Do tejto perspektívy sa od tohto naratívneho momentu dostáva aj hodnotiace stanovisko textu, ktoré začína byť – oproti predchádzajúcej estétskej provokačnej paródii – konvenčne moralistické: od tejto fázy rozprávania vražda prestáva byť „krásnym umením“ a začína byť „strašná“, „tajomného rázu“ (ibidem, s. 144) – tak je to z perspektívy neznalých vyšetrovateľov a verejnosti – „ohavná“ a jej príbeh začína byť „hrôzyplný“ (ibidem, s. 140). Zločin teda v narácii nie je inscenovaný z perspektívy vraha (ako to bolo v spomenutej epizóde s distingvovaným amatérom-virtuózom), ale je *rekonštruovaný* z perspektívy neskoršieho policajného vyšetrovania prostredníctvom interpretácie stôp: „*Mlčící hieroglyfy tohoto případu prozrazují úplný postup a obraty toho krvavého dramatu neméně jistě a úplně, než kdybychom sami bývali skryti v krámě Marrově (...)*“ (ibidem, s. 123 – 124). Policajné vyšetrovanie nastoľuje hypotézy o totožnosti vraha (že pochádza z chudobných vrstiev vzhľadom na lúpežný motív vrážd) a toho, že spácha ďalšie zločiny, keď mu dôjdu finančné prostriedky (ibidem, s. 143), nastoľí sa aj hypotéza, že zavraždený musel vraha poznať, keďže ho vpustil do domu (pričom obyvateľov vystríhali, že v okolí číha vrah) a pod.

Rovnako je pokus obete uniknúť vrahovi písaný z naratívneho hľadiska, *point of view* obete. Text teda núti čitateľa – konvenčne, a v protiklade k svojej predchádzajúcej provokatívnosti a túžbe šokovať – identifikovať sa s obeťou (a nie s vraždiacim „umelcom“) a vyvoláva v čitateľovi pocity strachu a napätia, či sa obeti podarí uniknúť – tento textový segment má výrazne trilerový „drive“: „*Nekonečná hrůza vnukla mu týž pud, jaký by mu asi byla vnukla nerozvážná odvaha. V košili sestupoval po starých rozviklaných schodech, které chvílemi praštěly pod jeho nohama (...) Kýchnutí, zakaš-lání, téměř vydechnutí – a mladý muž (by) byl mrtvolou (...)*“ (de Quincey, s. 151).

Vraha Williamsa napokon usvedčia vďaka podozreniu spolubývajúcich a nálezu vražedných nástrojov.

Tento záverečný text de Quinceyho *Vraždy* je teda kriminálnym príbehom so schémou pátrania po neznámom vrahovi (neznámom polícii a verejnosti, známom rozprávačovi a čitateľovi). A – v neposlednom rade – je príbehom vrážd z Londýna, zahaleného legendárnou hmlou (ibidem, s. 169), takou drahou všetkým neskorším „adaptáciám“ – verziám príbehu o Jackovi Rozparovačovi, začínajúc azda Mary Bellocovou-Lowndesovou.

De Quincey sa – podľa A. E. Murchovej – najväčšmi priblížil k detektívnemu príbehu v texte *Pomstiteľ* (*The Avenger*), ktorý rozpráva o sérii tajomných vrážd v malom nemeckom mestečku, na rozdiel od detektívky však v ňom nevystupuje detektív a k riešeniu sa nedospeje analýzou stôp a analytickým usudzovaním, ale záhadu vysvetlí sám vrah (por. Murch, 1968, s. 84 – 85). V *Post-scripte* sme zasa, naopak, našli isté náznaky analytického usudzovania a čítania „hieroglyfického“ zápisu zločinu do stôp.



Veľmi zaujímavá je štrukturálna paralela k nášmu detektívnemu žánru v starej čínskej literatúre, ktorá sa na konštituovaní európskej detektívky nepodieľa geneticky, ale vykazuje k nej značne analogickú štruktúru. Sinológ, autor monumentálnej monografie *Sexuálny život v starej Číne* (český preklad: Praha : Academia, 2009) a prekladateľ jedného z anonymných detektívnych románov *Slávne prípady sudcu Ti*, pochádzajúceho z 18. storočia, Robert Van Gulik, vo svojom predhovore píše: „*Krátké povídky o tajemných zločinech a jejich vyřešení existovaly v Číně už více než tisíc let a mistrní detektivové byli po staletí oslavováni v příbězích lidových vypravěčů a v divadelních hrách. Delší čínské detektivní romány se začaly objevovat později, kolem roku 1600, a svého největšího rozvoje dosáhly v osmnáctém a devatenáctém století,*“ (Van Gulik, 1996, s. 11). Tieto pôvodne krátke povídky s kriminálnou i detektívnou tematikou, rozprávané profesionálnymi rozprávačmi napríklad na trhoviskách vo veľkých mestách, spájali sa postupne do cyklov, zjednotených hlavnými hrdinami, ako boli napríklad sudca Ti alebo sudca Pao (por. Lomová, 1989, s. 186).

V čínskom detektívnom románe sa ocitáme v inom kultúrnom univerze než v tom našom detektívckarsky racionalistickom: sudca Ti pri vyšetrení kontaktuje ducha zavraždeného, pričom tento postup patrí do štandardných pravidiel kultúrneho sveta: „*Pokud byl ale podle všeho zavražděn, jeho duch se musí stále vznášet v blízkosti svého mrtvého těla a nějakým způsobem se sám projeví,*“ (s. 75). Následne sa vo vzduchu zjaví nezreteľný tmavý tvar, ktorý sa vznáša povetím smerom k sudcovi a jeho pobočníkovi Chungovi. Pri súdnej obhliadke exhumovaného tela, na ktorom sudca nebadá známky neprirodzenej smrti, avšak podozrieva manželku zosnulého pre toto náhle a nečakané úmrtie, sudca vyzve zavraždeného, ak ho postihla násilná smrť a jeho duša sa ešte vždy nachádza v tele, aby zavrel oči: „*A pak, k hrůze a úžasu všech přítomných, vyschlá víčka mrtvolý začala přivírat a zakryla oční bulvy,*“ (s. 100).

Ďalším kanálom, ktorým sa k sudcovi dostávajú indicie o práve vyšetovaných prípadoch, sú sny, ktoré zašifrovane poskytujú kľúče na riešenie prípadu a totožnosti vraha: „*Žasl nad rafinovanosťou, jakou mu verše v jeho snu daly na srozuměnou, že zločinca najde tam,*“ (s. 145), t. j. na presnom geograficky určenom mieste. Podobne si tiež pomáha knihou, ktorá sa používa pri veštení a ktorá mu poskytne alegorickú indicie totožnosti vraha v podobe štvorverší: sudcovo intelektuálne úsilie sa potom koncentruje na alegorickom dešifrovaní veštby, ktoré je vlastne jeho pátraním po totožnosti vraha: „*Intimnosti uvedené ve čtvrtém řádku neznamenaají manželskou lásku, ale nezákonný vztah paní Tíou a jejího milence. Tato báseň nám tedy naznačuje, že on byl přítomen, když došlo k zločinu, a pravděpodobně se na něm podílel,*“ (s. 113). Takéto postupy sudcu Ti nám mierne posunuté do komickej roviny pripomenul aj agent Dale Cooper v *Mestečku Twin Peaks*, kde – zasadené do iného kultúrneho sveta v rámci tohto žánru – pôsobia výstredne a groteskne. Dokonca v druhej polovici 19. storočia sú v čínskom detektívnom románe tieto zázraky už reflektované: spochybnené spoločnosťou a hlavný hrdina sudca Pao znovu utvrdzuje v ich realnosti (takže sa v ich pravdivosť už neverilo neproblematicky ako v začiatkových fázach vývoja tohto žánru) – keď kancelár sudcovi skočí do reči: „*Ale vždyť celý ten případ s duchem zavražděného, který hovoří z hlíněné mísy, je úplný nesmysl. Něčemu takovému nemůže rozumný člověk věřit!*“ *Soudce Pao zvažněl a rozhořčeně kancléři odporoval:* „*Račte prominout, ale takové věci se skutečně stávají, i když odporují zdravému rozumu. Je všeobecně známo, že v minulosti promlouvaly duše zavražděných skrze různé neživé předměty, o tom máme historické záznamy,*“ (Š' Jü-kchun, 1989, s. 55) – opäť tu stojí v protiklade (podobne ako v Pitavalovi) rozum a tradícia, avšak tradícia, ak je v rozpore so zdravým rozumom, je, naopak, v tomto kultúrnom kóde silnejším členom v nároku na pravdu.

V románe o sudcovi Ti je východisková naratívna situácia daná sudcovým príjazdom do provincie (Čchang-ping), v ktorej ho vymenujú za okresného náčelníka, a končí sa jeho povýšením a prechodom na iné (vyššie) miesto po úspešnom vyriešení kriminálnych prípadov. Preto sudca paralelne vyšetruje viacero prípadov (ktoré sa v provincii simultánne vyskytnú) – v literárnej podobe románu spravidla tri: v spomínanom románe sú to *Prípad dvojnásobnej vraždy za svitania*, *Prípad podivnej mŕtvolky* a *Prípad otrávenej nevesty*. Román však nemá epizodickú kompozíciu, pretože jednotlivé prípady – i keď vzájomne nesúvisiace – nerieši postupne za sebou, ale simultánne. Sudca sa neváha napríklad preobliecť za potulného liečiteľa a v takomto prestrojení zbierať informácie o prípade. Okresný náčelník bol vládny úradníkom, ktorý „*spojoval v jedné osobě funkci soudce, poroty, žalobce a detektiva*“ (Van Gulik, 1996, s. 18). Má svojich pomocníkov – seržanta Chunga a dvoch bývalých „bratov zeleného lesa“, t. j. bývalých lúpežníkov, na ktorých sudca Ti tak zapôsobil svojou múdrosťou a spravodlivosťou, že sa obrátili na dobrú cestu. Obaja sú zbehlí v bojových umeniach.

Jediným prípadom, vyriešeným čisto empirickou a logickou cestou, a značne pripomínajúcim európsku, skoro až „doylovskú“ záhadu, je *Prípad otrávenej nevesty* počas



svadobnej noci. Sudca Ti preveruje pohyb podozrivých (por. s. 190 – 191), má vytypovaný okruh podozrivých (oproti zdanlivo zjavnému páchatel'ovi, údajne neprajnému priateľ'ovi ženícha Chuovi, uvažuje aj o slúžke, čo varila čaj, ktorý bol otrávený). Keď sa od slúžky dopytuje, že čaj varila na terase, rozkáže rekonštruovať jej pohyby: slúžka varí vodu, ktorá vrie, para stúpa k drevenému stropu verandy, a toto teplo podráždi zmiju, ktorá je skrútená na práchnivejúcom trám na strope: pár kvapiek z jej jedovatých zubov kvapne priamo do kotlíka... Riešenie ukazuje, že v tomto prípade nešlo o vraždu, v každom prípade však išlo o záhadu, ktorú musel sudca Ti rozlúsknuť, aby za údajný zločin nepokal nevinný. Takýto typ riešenia záhady (antidetektívny) pripomína Doylovu poviedku *Dobrodružstvo s levou hrivou*.

Originálny spôsob zločinu sudca Ti vytlačie na mučidlách z vrahyne, keď na manželovi nenašiel žiadne zjavné stopy po príčine úmrtia: zatĺkla mu kladivkom do hlavy ihlu (s. 225). [Van Gulik sám využil tento staročínsky motív vo svojej pôvodnej detektívke *Záhada čínskeho klinca*. Prvý raz sa objavuje v čínskej kriminálnej literatúre už v 13. storočí (por. Černá, 1982, s. 525).] Predtým sudca odhalil nelegitímny vzťah vrahyne so študentom i tajnú chodbu, medzi jej domom a vedľajším domom učenca, v ktorom býval aj jeho študent – spolupáchatel'. Z hľadiska čínskeho práva nemohol byť zločinec právoplatne odsúdený, kým sa k činu nepriznal – zato mal sudca právo využiť donucovacie prostriedky, predovšetkým mučenie a psychický nátlak, aby podozrivého prinútil k priznaniu. Mučenie pri výsluchoch býva podrobne opísané rovnako ako aj vykonanie rozsudku (zväčša odsúdenie na smrť s predchádzajúcim mučením), ktoré čínsky čitateľ vyžaduje (por. Van Gulik, 1996, s. 14) pre katarzný účinok, aký vyhovuje jeho zmyslu pre spravodlivosť: beštiálny zločin musí byť patrične potrestaný.

Práve koexistencia a mixáž viacerých, pre nás protihľých metód vyšetrovania, racionálnych a „nadprirodzených“, utvára zvláštny kolorit čínskeho detektívneho románu: napriek využívaniu nadprirodzených motívov sa čínsky detektívny román nevzdáva racionálnych zložiek pátrania. Tieto racionálne prvky vyšetrovania sa týkajú predovšetkým tematickej „mikroúrovne“ – obhliadky miesta činu, vypočúvania svedkov ohľadom ich pohybu a alibi. Napríklad, pri zámene tela obete vraždy podozrivý Kchung logicky sudcovi argumentuje: „*Když se strážce Pchang pokusil zatáhnout mě do této záležitosti a pohodil ty dvě mrtvoly před mé dveře, byl jsem naprosto zmatený a bez meškání jsem se vydal do města podat zprávu. Jak by se ode mne mohlo očekávat, že si nejdříve obě mrtvoly prohlédnu? Mimoto bylo toto druhé tělo částečně přikryto Liuovým, které jsem poznal na první pohled, a vzal jsem jako samozřejmost, že druhé tělo bude Šaovo* (ktorý bol Liuovým spoločníkom v hostinci, pozn. T. H.). *Jak bych to mohl předvídat?*“ (Van Gulik, 1996, s. 57). Sudca jeho výpoveď zväži, spomenie si na polohu mŕtvych tiel, keď horné telo prekrývalo dolné, a dá Kchungovi za pravdu – aspoň predbežne pokladá jeho výpoveď za prijateľnú.

Čínske romány s tematikou zločinu však najčastejšie bývali – z nášho hľadiska – kriminálneho žánru: zväčša býval zločinec formálne predstavený už na začiatku knihy:



„Číňan chce mít při čtení detektivního románu stejný, ryze duševní prožitek jako při sledování šachové partie; všechny faktory jsou známe, takže vzrušení spočívá ve sledování každého detektivova tahu a zločincova protitahu,“ (ibidem, s. 12).

Z kompozičného hľadiska – oproti románu *Slávne prípady sudcu Ti* – má román *Príběhy sudcu Paoa* inú, a to epizodickú štruktúru (čiže jednoduchšiu): jednotlivé prípady či dobrodružné príhody (román totiž žánrovo kolíše medzi kriminálnym a dobrodružným) sú paratakticky navliekané na biografickú os sudcovho života. Autor tohto románu Š' Jü-kchun bol profesionálnym rozprávačom, ktorý pôsobil v Pekingu v druhej polovici 19. storočia. Román zaznamenal do písomnej podoby jeden z jeho anonymných obdivovateľov. Nezriedka ide o prípady kriminálne, kde zločinca poznáme už počas páchania jeho činu (ako napríklad intriga druhej ženy cisára – zámena mačky stiahnutej z kože za nemlúvňa cisárovnej). Sudca Pao však napríklad aj detektívne odhalí vraha – šesťprstého stolára podľa odtlačku jeho ruky na soche. Nezriedka však odhaľuje zločin sám duch zavraždeného: „*Velký Čao i jeho žena, kteří mě vzali do domu, jsou horší než vlci, zavraždili mě, aby se zmocnili mých peněz a mého zboží. Moje tělo spálili a popel smíchali s hlinou, ze které teď dělají své misy,*“ (Š' Jü-kchun, 1989, s. 48) – hlas ducha zavraždeného vychádza práve z hlinenej misy, v ktorej je zamiešaný jeho popol. Používajú sa tiež tie najfantastickejšie vražedné metódy, ako napríklad mŕtvolný červ, ktorý žije v hroboch. Keď sa vysuší a rozdrví na prášok a pridá sa niekomu do jedla, „*ten zemře a na těle mu nezůstane žádná stopa, jenom uprostřed mezi obočím se objeví nenápadná červená skvrnka*“ (ibidem, s. 72).

Blízka kriminálnej štruktúre typu pátrania po neznámom páchateli je napríklad aj poviedka *O tom, ako kožená topánka usvedčila boha Er-lang* (In: *Podivuhodné príběhy z čínských tržišť a bazarů*. Praha: Odeon 1991, s. 209 – 245; por. tiež Průšek, 1947, s. 72 – 73), kde pani Han navštevuje ako milenec boh Er-lang vo svojom chráme – ukáže sa však, že ide o podvodníka. Policajt Žan začne skúmať topánku, ktorú „boh“ zanechal pri svojom úteku, sleduje jej stopu až k obuvníkovi a podľa jeho zápisov zistí, kde bola objednaná. Stopa však vedie ďalej: najprv do ministrovho domu, tam k jeho bývalému žiakovi (obaja sú cnostné osoby) – ten však topánku obetoval v chráme boha Er-langa. Policajt ako druhú pracovnú hypotézu vytýči, že páchatel musí byť v nejakom spojení s chrámom boha Er-langa. Pri pátraní okolo kláštora naňho zavolá mladá žena a ponúkne mu na predaj druhú topánku. Táto žena bola milenkou správcu chrámu, ktorý je odhalený ako páchatel – je to v skutočnosti bývalý lúpežník.

Aj japonskí pouliční rozprávači mali vo svojom repertoári už od čias stredoveku príbehy s kriminálnou zápletkou, napríklad cyklus príbehov o múdrom sudcovi *Príběhy o sudcovi Ookovi* (český preklad: Praha : Vyšehrad 2001). O detektívky však rozhodne nejde, skôr o príbehy bystrých šalamúnskych rozsudkov.

**Robert Van Gulik** (1910 – 1967) po prvom preklade románu o sudcovi Ti (ktorý bol historickou postavou) vo svojej zhruba štyridsiatke začal písať detektívne romány zo staročínskeho prostredia. V súlade so západnou európskou detektívku značne

šetril nadprirodzenými motívmi – sudcovo pátranie bolo vždy vedené racionálnymi prostriedkami. Takisto utajoval identitu vraha až do riešajúcej scény. Zato však Van Gulik využíval mnoho motívov zo staročínskej kriminálnej literatúry: napríklad v záhade uzavretej miestnosti v *Záhade čínskeho bludiska* (*The Chinese Maze Murders*, In: Van Gulik, 1982) využil starú anekdotu o štátnikovi z mingského obdobia Jen Š'-fanovi: záhada zamknutej miestnosti sa tu vyrieši tak, že sa objaví špeciálna vražedná zbraň – štetec vnútri s dýkou, ktorá sa vymrští, keď je štetec nahrievaný nad sviečkou (por. Černá, 1982, s. 525). Podobne je tradičný motív v *Strašidelnom kláštore* (*The Haunted Monastery*, In: Van Gulik, 1990), kde zreničky očí mačky na obraze odhalia denný čas, v ktorom bol obraz namaľovaný, a tento motív nesie usvedčujúcu funkciu. Je prevzatý z anekdoty o slávnom básnikovi Ou-jang Siu (por. Heroldová, 1990, s. 389).

Aj Van Gulik vo svojich románoch nezriedka využíva naratívnu štruktúru simultánnych troch detektívnych prípadov, hoci niekedy dá prednosť jedinej zápletke (*Lakový paraván*). Dokáže skĺbiť napínavý dobrodružný dej pátrania, utekajúci dopredu, s logickým riešením zápletky. Naopak, v *Motíve vrbovej halúžky* a *Lakovom paraváne* ide priam o klasické statické anglické detektívky s izolovaným okruhom podozrivých. Jeho dedukcie sú v štýle tých najväčších detektívnych pátračov: „*Skutečnosť, že ti slepá dívka poslala tuto obálku, dokazuje, že to s námi myslí dobře, ale současně také to, že musela být přítomna cenzorově smrti. Slepce totiž nedokáže sebrat dopisy ležící jen tak na stole nebo na ulici. Musela obálku najít, když se svými citlivými prsty probírala rukávem mrtvoly (...)*“ (Van Gulik, 1990, s. 205).

## Literatúra

- BACHTIN, Michail: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Warszawa : PIW 1970.
- ČERNÁ, Zlata: Staročínské detektivní romány Roberta van Gulika. In: VAN GULIK, Robert: *Třikrát život a skutky soudce Ti*. Praha : Odeon 1982, s. 519 – 529.
- DOLEŽAL, Miloslav: O právu a právních institucích v době Pitavalových příběhů. In: *P II*, s. 257 – 260.
- FOUCAULT, Michel: *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Warszawa : PIW 1987.
- FOUCAULT, Michel: *Nadzorować i karać*. Warszawa : Aletheia-Spacja 1993.
- FOUCAULT, Michel: Morderstwa, o których głośno. In: *Ja, Piotr Rivière...* Ed. FOUCAULT, Michel. Gdańsk : Słowo/obraz terytoria 2002, s. 221 – 230.
- GADAMER, Hans-Georg: *Prawda i metoda*. Kraków : Inter esse 1993.
- HABERMAS, Jürgen: *Teoria działania komunikacyjnego*, zv. 1. Warszawa : PWN 1999.
- HEROLDOVÁ, Dana: Kriminální příběhy z čínského středověku. In: VAN GULIK, Robert: *Třikrát soudce Ti*. Praha : Odeon 1990, s. 387 – 389.
- HONSA, Norbert: *Moderne Unterhaltungs-Literatur*. Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego : Wrocław 1973.
- KIERKEGAARD, Soren: *Albo, albo*, zv. II. Warszawa : PWN 1982.

- JANÁČKOVÁ, Jaroslava. *Arbesovo romaneto*. Praha : Universita Karlova 1975.
- KNIGHT, Stephen: *Form and Ideology in Crime Fiction*. Bloomington: Indiana University Press 1980.
- LOMOVÁ, Olga: Stateční a spravedliví. In: Š' JÜ-KCHUN: *Příběhy soudce Paoa aneb záhada císařského paláce*. Praha : Vyšehrad 1989.
- MURCH, Alma: *The Development of the Detective Novel*. London : Peter Owen 1968.
- PATOČKA, Jan: *Umění a čas I*. Praha : OIKOYMENH 2004.
- PERELMAN, Chaim: *Imperium retoryki*. Warszawa : PWN 2002.
- de PITAVAL, Francois Gayot: *Slavné kriminální případy*. Vimperk a Rudná u Prahy : Papyrus a Jeva 1994. (P I)
- de PITAVAL, Francois Gayot: *Slavné soudní případy*. Praha : Orbis 1967. (P II)
- PRŮŠEK, Jaroslav: *O čínském písemnictví a vzdělanosti*. Praha : Vydavatelstvo Družstevní práce 1947.
- De QUINCEY, Thomas: *Vražda jako krásné umění*. Olomouc : Votobia 1995.
- QUINTILIANUS, Marcus Fabius: *Základy rétoriky*. Praha : Odeon 1985.
- RAŠLA, Anton: *Inkvizícia nezomiera*. Bratislava 1991.
- RÁTH-VÉGH, István: *Čierna kronika*. Bratislava : Obzor 1968.
- RAUSCH, Antonín: Doslov. In: *P I*, s. 349 – 364.
- RAUSCH, Antonín: Doslov. In: *P II*, s. 253 – 256.
- Š' JÜ-KCHUN: *Příběhy soudce Paoa aneb záhada císařského paláce*. Praha : Vyšehrad 1989.
- ŠKVORECKÝ, Josef: *Nápady čtenáře detektivek*. Praha : Nezávislé tiskové centrum 1990.
- THORWALD, Jürgen: *Století detektivů*. Praha : Orbis 1967.
- VAN GULIK, Robert: *Slavné případy soudce Ti*. Plzeň : Perseus 1996.
- VAN GULIK, Robert: *Tříkrát život a skutky soudce Ti*. Praha : Odeon 1982.
- VAN GULIK, Robert. *Tříkrát soudce Ti*. Praha : Odeon 1990.
- VIDOCQ, Francois: *Z galejníka policajným prefektom*, zv. 1, 2 a 3. Bratislava : Slovenský spisovateľ 1969 a 1970. (V 1, V 2, V 3)
- WYDMUCH, Marek: *Gra ze strachem*. Warszawa : Czytelnik 1975.

## 2. Edgar Allan Poe a detektívka Nová konfigurácia starého a jej variácie

Do kánonu, konštituujúceho Poeovo „otcovstvo“ detektívneho žánru, sa zvyknú zaraďovať predovšetkým jeho – ako ich sám nazval – „tales of ratiocination“, príbehy úsudku. Tento kánon tvoria akoby sústredné kruhy: jeho jadrom je trilógia, kde hrá úlohu veľkého detektíva chevalier August C. Dupin. Prvou poviedkou, v ktorej sa tento majster analýzy predstavil svojmu publiku, boli *Vraždy v ulici Morgue* (*The Murders in the Rue Morgue*, prvý raz vyšla r. 1841 v *Graham's Magazine*).

Syntagmatickú štruktúru tejto poviedky môžeme na vyššej úrovni abstrakcie modelovať ako takúto postupnú kombináciu segmentov:

1. text sa začína abstraktnou úvahou rozprávača v ja-forme o analytických schopnostiach všeobecne.
2. Nasleduje predstavenie Augusta C. Dupina, potom
3. sekvencia demonštrácie jeho analytických schopností, keď vyvodí „spätným pochodom“ „myšlienkový pochod“ rozprávača. Táto sekvencia je vlastná viacerým žánrom formulovej literatúry (napr. aj rozprávke) a jej cieľom je ustanoviť hrdinovu kompetenciu pri riešení problému/prípady, ktorý bude nasledovať (por. Cawelti, 1976, s. 82). V ďalšom vývine detektívneho žánru sa stane takmer záväznou úvodnou sekvenciou „ukázkovej dedukcie“ Doylových poviedok o Sherlockovi Holmesovi. V „čítaní“ myšlienok svojho spoločníka bude pokračovať Sherlock Holmes a Alma Murchová upozorňuje, že ani Poeovi v tomto ohľade nepatrí prvenstvo, pretože Dupin tu predvádza schopnosť, ktorú Balzac pripísal Louisovi Lambertovi (Murch, 1968, s. 59).

Tieto tri úvodné segmenty sú prípravou k jadrú príbehu, ktorým je

4. problém – záhadná vražda – a jeho vyriešenie detektívom. O vražde sa rozprávač s Dupinom dozvedajú z novin, pričom text cituje novinovú správu, podávajúcu rozprávanie o kriku, ktorý počuli svedkovia z bytu (miesta vraždy), a opis miesta činu.

5. Nasleduje segment výpovedí svedkov, podaných opäť vo forme citovania novinovej správy. Pre individuálne vyznenie textu je dôležité, že výpovede svedkov sú podané v rezumujúcej podobe vždy ako celková výpoveď jedného svedka, čiže nejde o dialogickú expozíciu výsluchov. Je to podmienené jednak dĺžkou (rozsahom) literárneho druhu – poviedky vo vzťahu k pomerne vysokému počtu svedkov (desať), jednak text takto produkuje istý efekt odcudzenia vo vzťahu ku svedkom, ktorí nie sú konštruovaní ako literárne postavy, ale práve len vo forme zhrnutia ich výpovedí, a to navyše prostredníctvom nepriamej reči (svedkovi je takto odobraný literárny „vlastný hlas“). Takouto rétorickou stratégiou prezentovania prípadu – prostredníctvom citácie novinových článkov – Poe „*sugeruje fragmentárnu, mätiču povahu týchto faktov zo „skutočného života“*“ (Knight, 1980, s. 47) a dodáva prípadu dokumentárnu dôstojnosť (Smuda, 1971, s. 40).
6. Nasleduje segment *falošného riešenia* políciou – zatknutie jedného zo svedkov Adolpha Le Bon, avšak bez usvedčujúcich dôkazov (por. Poe, 1959, s. 43). Motív falošného riešenia sa tiež stane uzuálnym segmentom syntagmatickej štruktúry detektívky.
7. Po takomto abstraktnom „stretnutí sa“ pátrača so zločinom nasleduje stretnutie konkrétne – segment Dupinovej prehliadky miesta činu. (Motivuje ho fakt, že zatknutý je Dupinovým známym.) Opis Dupinovej prehliadky miesta činu sa pohybuje na veľmi vysokej úrovni abstrakcie – napríklad, obhliadka mŕtvol zavraždených je len spomenutá: „*Dupin preskúmal všetko veľmi pozorne – nevynímajúc ani mŕtvoľy obetí,*“ (s. 45).
8. Mimochodom je spomenutá zdanlivo bezvýznamná udalosť, že sa Dupin zastavil v redakcii parížskych novín. (Táto „mimochodná“ udalosť sa v spätnej závislosti významových plánov ukáže ako *klúčová*, nevybočujúca z hlavnej línie pátrania („mimo“), pretože práve vďaka nej – vďaka inzerátu o nájdení utečeného orangutana – sa v Dupinovom byte zjaví jeho majiteľ, námorník, ktorý spresní podrobnosti prípadu.)
9. Sumácia záhad prípadu Dupinom.
10. Dupinovo vyhlásenie, že vyriešil záhadu.
11. „Odhalenie“ – na scénu prichádza „páchatel“.
12. Dupin podáva vysvetlenie riešenia.

Pozrime sa najprv na konštrukciu záhady. Svedkovia počujú asi o tretej hodine ráno „*príšerný krik*“, ktorý vychádza zo štvrtého poschodia domu v ulici Morgue, bytu „*istej pani L'Esplanaye a jej dcéry*“ (por. s. 36). Desiati susedia musia najprv vyložiť vstupnú bránu a bežia po schodoch k inkriminovanému bytu. Krik zatiaľ utíchol. Na ceste po schodoch však svedkovia „*začuli niekoľko drsných hašterivých hlasov*“ (s. 36), ktoré akoby prichádzali „*z horného poschodia*“ (s. 36). Kým vybehnú na druhé poschodie, zmlknu aj tieto hlasy. Dvere do veľkej izby na štvrtom poschodí musia vy-

lomiť, pretože sú zamknuté a kľúč je v zámke zvnútra (s. 36). „*Naskytol sa im taký hrozny obraz, že všetci prítomní hrôzou a prekvapením zmeraveli,*“ (s. 36). Na tomto mieste nadobúda detektívka charakter krvavej a hrôzostrašnej senzácie (berie si ho zo žánrovej pamäte gotického románu a pitavalov), ktorú – a to bude jedným z konštituentov jej žánru – bude *kombinovať* s racionálnym diskurzom analýzy tejto hrôzy a senzacnosti, produkujúcim *dištanciu* od nich. O viacerých modoch dištancie v tejto poviedke sa ešte zmienim. Nasleduje opis miesta činu: nábytok je rozlámaný a rozhádzaný, skrvavená britva na stoličke, „*na kozube bolo niekoľko dlhých a hrubých plestencov šedivých ľudských vlasov*“ (s. 36), vydrapených aj s koreňmi. Z komína vytiahnu dcérinu mŕtvolu, ktorá bola doň vtláčená, doráňaná, so stopami po prstoch na hrdle (pravdepodobne bola zaškrtená), a na dvore nájdu zohavenú mŕtvolu matky s hrdlom prerezaným tak, že hlava bola takmer úplne oddelená od tela. Zranenia oboch žien ukazujú nesmiernu fyzickú silu páchatel'a, pri zraneniach matky musel použiť vražedný nástroj – iba „*veľká, tupá a ťažká zbraň v rukách veľmi silného muža mohli zanechať takéto hrozné stopy*“ (s. 42).

Záhada je konštruovaná ako záhada zamknutej, hermeticky uzavretej miestnosti. Deje sa tak prostredníctvom reštriktívnych naratívnych premís, ktoré (zdanlivo) vylučujú únik vraha z miestnosti: dvere zamknuté zvnútra a kľúč z vnútornej strany zámku, dva obloky so zatĺčenými klincami v ráme, ktoré sa nedajú otvoriť (s. 50), tajný východ z miestnosti je vylúčený (s. 49) rovnako útek komínom. Únik vraha z miestnosti sa takto zdá nemožný – celá záhada potom nadobúda charakter *nemožnosti* z hľadiska empirického, prípadne pôsobí ako zásah nadprirodzených síl (zmiznutie páchatel'a). Nie je potom vôbec čudné – v danom období a v rámci Poeovej literárnej gramatiky – že logik Dupin *explicitne* vylučuje zásah nadprirodzených síl: „*Akiste nemusím zdôrazňovať, že ani jeden z nás sa nedomnieva, že by sa tu bola stala nejaká nadprirodzená udalosť. Pani a slečnu L'Españaye nezavraždili duchovia. Páchatelia boli hmotné bytosti a ušli hmotným spôsobom,*“ (s. 49). Až teraz, po vylúčení nadprirodzeného zásahu, zdá sa záhada naozaj nemožnou. A to, že Dupin, ako hovorí, „nemusi zdôrazňovať“, znamená, že to zdôrazňovať práveže *musí* (ide o rétorickú figúru typu „nеспomeniem skutočnosť, že...“, čím ju, naopak, spomeniem).

Toto zdôraznenie je potrebné práve z hľadiska konštituovania detektívneho žánru, ktorého jedným zo zdrojov a paralelných žánrov, čo ho obohacujú a oproti ktorým sa *diferenčne vymedzuje*, je fantastika 19. storočia (s presahom aj do žánru zázračného). Mnohí autori detektívok sa paralelne situovali v oboch žánroch (napr. A. C. Doyle, Sheridan Le Fanu) a platí to aj pre Poea samotného: v poviedkach *Morella* a *Ligeia* sa v závere objavuje mŕtva milenka rozprávača, ktorá so sebou zoberie do smrti jeho novú živú milenkú (Rowena zomiera a ožije, meniac sa na Ligeiu), a v poviedke *Eleonóra* počuje rozprávač hlas mŕtvej Eleonóry, ktorý ho zbaví sľubu, čo jej dal (je to preto, že sa zmenila aj Eleonóra na Ermengardu alebo to mŕtva milenka odpúšťa v mene lásky?). V *Zániku domu Usherov (The Fall of the House of Usher)* je motív „zmŕtvychvstania“ Usherovej sestry lady Madeline a jej úniku z rodinnej krypty ambi-



valentný: keďže sa v texte spomína jej diagnóza ako kataleptické stavy, „*nadprirodzené vysvetlenie je takto síce sugerované, ale nemá byť akceptované*“ (Todorov, 1995, s. 48). (Téma katalepsie, zdanlivej smrti, je jednou z poeovských obsesí: katalepsiou trpí hrdina poviedky *Zaživa pochovaný*, rovnako má rozprávač v *Ligei* podozrenie, že Rowenu pochovali predčasne, a podobne predčasne je pochovaná *Berenika*.) Ale napríklad John S. Hill odmieta väčšinový výklad tohto motívu, že Madeline je živá, keď sa zakrvácaná objaví vo dverách pred rozprávačom a Usherom. Hill podáva – na základe údajov fikčného sveta tejto poviedky pri jeho porovnaní s pravidlami, ktoré vládnu empirickým svetom – dôkaz, že Madeline nemohla uniknúť z hrobky: napr. týždeň od jej pochovania, nedostatok vzduchu v hrobke – toto by však, nazdávam sa, bolo možné vysvetliť práve kataleptickým stavom, pri ktorom by boli životné funkcie obmedzené na minimum – zároveň sú tu však masívne železné dvere hrobky (por. Hill, 1971, s. 55 – 56). Hill analýzou textu dokazuje, že Roderick Usher sa zbláznil a zvuky (známky života Madeline) sú jeho halucináciou a že šialenstvo začína postihovať aj rozprávača (ibidem, s. 61 – Usher ho osloví „Blázon!“), ktorý sa týmto faktom stáva nespoľahlivým. Preto jeho videnie zjavenia Madeline nemôže byť dôkazom toho, že Madeline žije, ale práve naopak – Hill striktno racionalisticky konkluduje: „*Ak fakty dokazujú, že Madeline zomrela, musí sa znovu objavovať* (rozprávačovi – pozn. T. H.) *ako halucinácia*,“ (Hill, 1971, s. 62). Alebo ako príznak, dodávam ja (Poe predsa nie je žiadny realistický autor). Hill realisticky projektuje pravidlá sveta (prírodné zákonitosti) na pravidlá fikčného sveta Poeovej poviedky a dokazuje nemožnosť istých udalostí z hľadiska pravidiel „skutočného sveta“. Rovnako pokladá reálne prežitie Madeline za pochybné I. M. Walker (Walker, 1971, s. 53).

Mnohé texty fantastiky preberajú mustru pátrania a recipročne, z mnohých detektívok – hlavne v prípade záhad zamknutej miestnosti – vanie odór nadprirodzeného, ktorý musí napokon záverečné empiricko-logické vysvetlenie rozviať. (Vzťah žánrov detektívky a fantastiky je dlhé rozprávanie na samostatnú kapitolu.) Jeden problém, záhada zamknutej miestnosti, má v literárnej realizácii dve vysvetlenia (ktoré zároveň indikujú dva žánre): U Sheridana Le Fanu je v románe *Strýc Silas* (*Uncle Silas*, 1864) záhada zamknutej miestnosti vyriešená prirodzeným vysvetlením, v novele *Carmilla* (1871) je zasa pokus o prirodzené vysvetlenie zamietnutý ako falošný, a záhada je napokon vysvetlená nadprirodzene. Svoje domovské právo (a najčastejšiu aplikáciu) má však, od čias Poeových *Vrážd v ulici Morgue*, práve v detektívnom žánri.

Riešenie sa teda – po vylúčení nadprirodzeného vysvetlenia – musí uberať empirickou cestou za pomoci využitia analýzy. Aby bolo možné odhaliť, ako vrah unikol z miestnosti, zvolí Dupin ako východisko to, že treba „*rad-radom skúmať jednotlivé možnosti úniku*“ (s. 49). Ako premisu dokazovania nastoľuje: vo chvíli, keď ľudia vystupovali po schodoch, vrahovia sa ešte nachádzali v miestnosti. (Táto premisa je už aj zároveň *záverom* predchádzajúcej úvahy: dokazujú ju tie hlasy, ktoré svedkovia počuli a ktoré neboli hlasmi zavraždených žien.) Dvermi nemohli odísť, pretože boli zamknuté zvnútra, navyše, páchatelia by museli stretnúť na schodisku svedkov, ktorí be-

žali k bytu. Inak, ďalší vývin žánru, keď bude hľadať nové možnosti utvárania ilúzie „zamknutej miestnosti“, si už bude musieť položiť otázku štatútu tohto kľúča v zámke – či ním nebolo možné zamknúť dvere manipuláciou zvonku (por. Carr, 1979, s. 654), prípadne, či ho nemohla do zámky dodatočne vsunúť jedna z osôb, ktoré vyrazili dvere. Poe však v zásade pracuje rovnakou metódou (hoci jeho text ešte nevyčerpá všetky možnosti, vpísané doň ako do *zárodku*: vyčerpá ich až ďalší vývin žánru): spochybní uzavretosť jednej z prístupových ciest. Po vylúčení obloka uličnej izby, ktorým by nemohol ujsť nikto bez toho, aby ho nezbadal dav zhromaždený pred domom (s. 50), zostáva *jediná možná* úniková cesta: obloky zadnej izby. Ak sú oba zamknuté zvnútra, *musí* teda ísť o *zdanlivé* zamknutie („*zdanlivú nemožnosť*“, s. 50). Toto je *jediné možné* riešenie, ktoré si Dupin aj okamžite potvrdí.

V zásade úplne prvou Dupinovou premisou, ktorá je premisou epistemologickou, premisou epistemologického optimizmu – je predpoklad, že *neriešiteľná, nemožná záhada nemôže existovať*. Ako hovorí Dupinov „príbuzný“, dešifrátor šifier a rébusov Legrand z poviedky *Zlatý chrobák*, akýkoľvek problém, ktorý ľudská myseľ dokázala vytvoriť, musí byť (iná) ľudská myseľ schopná rozlúštiť [teda aspoň myseľ geniálneho analytika (por. Poe, 1975, s. 105)]. Analytik sa „*vžíva do myšlienkového pochodu protivníka, stotožní sa s ním*“ (s. 27) – práve takto, strategicky, vyrieši Dupin záhadu *Ukradnutého listu*. Zdanlivá nemožnosť záhadných vražd v ulici Morgue vyplýva len z nezvyčajnosti zločinu, z toho, že polícia myslí v kategóriách zvyčajných prípadov a nevie „vyskočiť“ zo svojho skostnateneho systému uvažovania. Upadla do „*omylu, že si poplietla nezvyčajné s nepochopiteľným. Pri našom pátraní si nemusíme klásť otázku: ‚Čo sa stalo?‘, ale ‚Čo sa tu stalo, čo sa predtým ešte nikdy nestalo?‘*“ (s. 46). Polícia očakáva ľudského vraha a neráta so zabíjajúcim orangutanom, predpokladá, že okná boli zatĺčené klincami, lebo sa takými *javia*. Dupinove správne úvahy môžu viesť *iba* k jednému záveru (s. 49), lebo v opačnom prípade (ak totiž neuvažujeme správnym spôsobom), nedôjdeme k *žiadnemu* záveru (teda ani k nesprávnemu záveru). Práve preto, keď polícia uvažuje nesprávnym spôsobom, nesformuluje falošné riešenie, ale konštatuje *neriešiteľnosť* záhady. *Prvou* podmienkou, od ktorej sa odvodzujú všetky ďalšie „ohnivká“ (to je Dupinov, a neskôr to bude Holmesov termín) usudzovania („*ratiocination*“) analytika, je však jeho schopnosť *pozorovania* (Dupinova obhliadka miesta činu). Nejde tu však len o „*všímavosť*“, pozornosť, ale pozorovanie analytika je *zasa* vždy už *prefigurované* istým usudzovaním: „*Treba vedieť, čo treba pozorovať*“ (s. 28). Dupin nachádza zlomený (nefunkčný) kliniec v zdanlivo zatĺčenom okne a strunu, pomocou ktorej sa samo zavrelo, nie čistým, „*bezpredpokladovým*“ fenomenologickým nahliadaním miesta činu, ale to, aby upriamil svoju pozornosť *práve* na tieto predmety, je umožnené závermi jeho predchádzajúceho usudzovania (keď vyvodil, že okno je *jedinou možnou* únikovou cestou). *Pozorovanie* je teda, takpovediac, „*vnorené*“ do úsudku: na základe pozorovaní robí analytik svoje úsudkové závery, ale zároveň pozoruje už na základe úsudku, pretože *usudzuje*, na čo treba upriamiť pozornosť, *akým smerom* ju intencionalne „*zameria*“, *zaostrí*. Aj vyšetrovateľ musí

„správne“ vstúpiť do hermeneutického kruhu. Dupin nenahliada fenomény, ale *číta znaky*, rovnako ako je čitateľom mesta (ktoré je prítomné vo svojej čitateľnosti aj v novinových správach o zločine (Stierle, 1998, s. 627)), je aj čitateľom „miesta činu“ a záhadného prípadu (ibidem, s. 628) – Dupin hovorí o svojom „čítaní celého rébusu“ („reading the entire riddle“, cit. podľa Stierle, 1998, s. 628). Neskôr túto „prefiguráciu pohľadu“ úsudkom explicitne prevezme za svoju aj Sherlock Holmes v *Prípade totožnosti*: „*Nebolo to neviditeľné, iba ste si to nevšimli, pán Watson. Nevedeli ste, kde sa máte dívať, a preto vám všetko dôležité ušlo,*“ (Doyle, 1957, s. 158).

Kriminalistický diskurz sa práve túto prefiguráciu stôp prostredníctvom pohľadu vyšetrovateľa usiloval eliminovať a urobiť stopy objektívnymi – napríklad „*metrické fotografie miesta, naopak, ľahostajne zaznamenávajú všetky zvláštnosti, i tie najbezvýznamnejšie, alebo ktoré sa zdajú bezvýznamnými očitému svedkovi, pretože sa môžu a posteriori v priebehu vyšetrovania stať podstatnými*“ (Virilio, 2002, s. 67). Bertillon, autor prvého systému identifikácie osôb prostredníctvom konfigurácie antropocentrických meraní (k epistemologickým implikáciám tohto systému por. Horváth, 2002, s. 323), sa k tejto „slabosti ľudského pohľadu“ vyjadril takto: „*Vidíme len to, na čo hľadáme, a hľadáme len na to, čo máme v hlave,*“ (Virilio, 2002, s. 66). To, čo je pre literárneho detektíva základným kameňom jeho práce, sa kriminalistický diskurz usiluje vylúčiť.

Vypíšem tu tak trochu otrocky premisy (aj tie bezprostredne neformulované v texte, ktoré dávam do zátvoriek) – premisy v širokom zmysle ako výroky, z ktorých Dupin vyvodzuje svoj záver. (Premisa v starom aristotelovskom zmysle je „*výrok, ktorý niečo o niečom tvrdí alebo popiera*“ (Aristoteles, 1961, s. 27).) Aj k týmto výrokom už niekedy musel dospieť odvodzovaním (platí to hneď pri prvom výroku):

Vrahovia nemohli oblok zatvoriť zvnútra v čase  $t$  (pretože sa v čase  $t$  (úteku) nachádzali vonku).

Oblok bol nájdený zatvorený.

Musel sa zatvoriť v čase  $t$ .

(V miestnosti po odchode vrahov v čase  $t$  nikto živý nebol.)

(Nikto živý teda nemohol zavrieť oblok v čase  $t$ .)

Vrahovia museli uniknúť oblokom.

(Oblok teda musel byť v čase ich úteku otvorený. Teda nemohol byť stále zavretý. Musel byť otvorený a potom sa zatvoriť.)

*Záver*: Oblok sa zatvoril sám.

Keďže Dupin už predtým vylúčil nadprirodzené vysvetlenie, vysvetlenie zavretia obloka musí byť jedine *mechanické*: akým spôsobom sa môže oblok zavrieť sám? Jedine pomocou mechanizmu – je ním skrytá struna, pomocou ktorej sa oblok zavrel.

Môžeme tu vidieť aj charakter tohto vyvodzovania, inferencie (odvodenia záveru z iných výrokov). Nie je to (a v detektívke to veľmi často nebude) striktné logické od-

vodzovanie v rámci sylogizmu. Z uvedených premís nijakým spôsobom logicky nevyvodíme „skrytú strunu“, ktorá je celkom *novým faktom* k uvedeným premisám. V prípade tohto spôsobu vyvodzovania ide o *abdukciu*, vyplývajúcu z postavenia hypotézy, ktorá vysvetlí daný (predstavený) „stav vecí“, opísaný premisami. Na to, aby bolo možné túto abdukciu vykonať, je potrebné isté vedenie v rámci kultúrnej encyklopédie. Je potrebné isté praktické vedenie, ktorým je prvá premisa nižšie uvedeného prvého úsudku. *Až* na základe tohto praktického vedenia, týkajúceho sa sublunárneho sveta (čiže až na základe tejto kultúrnej encyklopédie), môže potom detektív rozvíjať svoje úsudky. Pozície jednotlivých výrokov v logických úsudkoch obsadzujú singulárne výroky o stave vecí (napr. „okno bolo zatvorené“) a formulácie pravidiel platiacich pre tento svet – napríklad, ak niekto zavrel dvere zvnútra, musel sa nachádzať vnútri v miestnosti. To, čo sa nazýva „logickým vyvodzovaním“ či skôr onou slávnou *dedukčnou metódou* (u Doylea) a *analytickou metódou* (u Poea) v rámci detektívneho žánru, býva veľmi často práve formuláciou takýchto pravidiel sveta (v štýle: „Ak sir Charles už dva roky nežil intímne a nezdieľal spoločnú spálňu so svojou manželkou, nemohol vedieť, aké spodné nohavičky na sebe mala oblečené v inkriminovaný deň pred dvoma mesiacmi“) a interpretáciou toho typu znakov, ktoré sa nazývajú *indexy*. V prípade textov Agathy Christie vhodne nazýva Stephen Knight tieto pravidlá sveta „domáckou epistemológiou“ (Knight, 1980, s. 119).

Pokúsme sa teraz *rekonštruovať* sériu úsudkov („vývodov“, s. 49), ktorú musel urobiť Dupin, v ich logickej forme, a ktoré nám detektívny text podáva len skratkovite:

/Pre každý oblok platí:/ Ak má človek utiecť oblokom a nerozbiť ho, oblok musí byť otvorený. (Toto je pravidlo empirického sveta.)

Vrah utiekol oblokom.

Oblok nebol rozbitý.

Záver: oblok bol v čase úteku vraha otvorený.

(Toto je ešte striktný logický úsudok a záver je absolútnym truizmom, ktorý nezvykne vyvodzovať ako záver, ale ho, jednoducho, nastoľujeme ako samozrejmosť, evidenciu, ktorú fenomenologicky intuitívne „nahliadame“. Ja však chcem ukázať celú cestu detektívovej „analýzy“. Tá musí vychádzať z evidencií, pravidiel kultúrneho sveta: vieme, čo je oblok a aká je manipulácia s ním. Ďalej ešte ukážem, že Laura Riddell práve na základe takýchto triviálnych pravidiel kultúrneho sveta bude argumentovať, že Dupinovo riešenie je nemožné: spýta sa totiž, o aký *typ* obloka ide vo fikčnom svete textu a či je s ním možná taká manipulácia, o akej hovorí riešenie.)

Nasledujúci úsudok nadväzuje na predchádzajúci. A teraz nastávajú škandály, ktoré produkujú *záhadu* a zdanie jej neriešiteľnosti:

/Pre každý oblok platí:/ Ak oblok našli zavretý zvnútra, niekto ho v čase *t* zvnútra zavrel (opäť: pravidlo empirického sveta).

Vnútri nebol v čase *t* nikto živý (čiže nikto oblok nezavrel).

Záver: oblok nebol nájdený zavretý zvnútra.

Uvedený úsudok je síce logicky korektný, ale záver, ako vieme, nie je *empiricky* pravdivý: oblok *bol* nájdený zavretý zvnútra. „Skutočný stav vecí“, záhada akoby išla *proti* logike (a práve to ju ako záhadu konštituuje):

Ak bol oblok nájdený zavretý zvnútra, niekto ho v čase *t* zvnútra zavrel. Vnútri nebol nikto. *Avšak* oblok bol nájdený zavretý zvnútra.

Ďalšie „vývody“:

Ak vrah v čase *t* zavrel oblok zvnútra, musel sa nachádzať v miestnosti.

Vrah sa nenachádzal v miestnosti. (Lebo ho tam svedkovia nenašli.)

Záver: Vrah nezavrel oblok zvnútra.

Tento záver je – v súlade s Dupinovým riešením – pravdivý.

Ak vrah utiekol oblokom, oblok musel byť otvorený.

Oblok nebol otvorený.

Záver: vrah neutekol oblokom.

Predchádzajúci úsudok vo vzťahu k nasledujúcemu úsudku produkuje logickú nemožnosť:

Ak vrah utiekol, tak utiekol jedine oblokom. (Dupin to dokázal analýzou stôp.)

Vrah utiekol.

Záver: vrah utiekol oblokom.

A dostali sme sa k *apórii*. Vrah utiekol oblokom *a zároveň* vrah neutekol oblokom. Dva závery dvoch logicky korektných úsudkov sa navzájom vylučujú. Chyba – a aj „grif“ riešenia – nie je v technike logického odvodzovania (ktoré je korektné), ale už v *nastolení* premís. Jedna z premís je chybná, a to premisa „ak bol oblok nájdený zavretý zvnútra, niekto ho v čase *t* zvnútra zavrel“. Táto premisa vo forme implikácie nie je pravdivá – ale k popretiu jej pravdivosti nedospejeme logickou analýzou (čiže určením, ktorý z jej členov je pravdivý a ktorý nepravdivý – pretože to práve nevieme), ale len tak, že empiricky – z hľadiska našej kultúrnej encyklopédie – postavíme opačnú hypotézu, a to, že oblok *nemusel* niekto zavrieť, aj keď bol zavretý, pretože sa mohol zavrieť sám. V jednoduchom existenčnom výroku nefunguje nejaká logická nutnosť – ten môže byť pravdivý alebo nepravdivý. (Výrok „okno bolo zatvorené zvnútra“ bude pravdivý alebo nepravdivý od prípadu k prípadu.) Táto premisa, jednoducho, nesprávne opisuje *pravidlo* sublunárneho sveta, resp. formuluje pravidlo (pretože ide, aristotelovsky povedané, o všeobecnú premisu), ktoré pre tento svet neplatí. Škandál, *apória*, *záhada* nie sú produkované chybnou inferenciou, chybným logickým vyvodzovaním jedného výroku z iných výrokov, ale chybným nastolením premisy (hypotézy), týkajúcej sa pravidiel fungovania kultúrneho sveta. Práve vinou nastolenia tejto chybnej premisy dospieva polícia k uvedenej *apórii*, čo túto záhadu konštruje ako *záhadu zamknutej* miestnosti, a práve vinou tejto *apórie* pokladá polícia prípad za *neriešiteľný*. (Polícia dokonca neponúka falošné riešenie – len bez akýchkoľvek dôkazov zatkne nevinnú osobu – ale vyhlasuje prípad za *neriešiteľný*.) Tu Poe práve inauguroval stabilný

element žánru (presne situovaný záväzný člen syntagmatickej štruktúry), keď v rámci segmentu vyšetrovania musí pátranie dôjsť k bodu, ktorý je totálnou slepou uličkou [v terminológii klasickej drámy: *krízou* (por. Cawelti, 1976, s. 86)].

Túto chybnú premisu polície však popiera Dupinova encyklopédia, ktorá tvrdí, že je možné zatvoriť oblok zvonka tak, aby vyzeral ako zamknutý zvnútra – a to (na tomto mieste do hry vstupuje Dupinova „technická“ encyklopédia) pomocou istého mechanického zariadenia, struny. Ako vidíme, detektív teda celkom určite nerieši záhadu výlučne pomocou „dedukcie“, logického vyvodzovania z axióm – ale pomocou vedenia, aké mu poskytuje kultúrna encyklopédia, a pomocou toho druhu vyvodzovania, ktoré Ch. S. Peirce nazýva *abdukciou*, kladením *hypotézy*. Forma abdukcie je takáto: „*Předpokládám zákon (...) a snažím se považovat výsledek, který mám před očima, za případ tohto zákona,*“ (Eco, 2002, s. 217). V aplikácii na náš prípad: abdukcia je nastolením hypotézy vo forme všeobecného *pravidla* (pre každé okno platí: okno sa môže zavrieť aj samo pomocou istého mechanizmu), ktoré vysvetľuje tento konkrétny, zvláštny *prípád* (okno bolo zavreté, aj keď ho nikto nezavrel). Logické odvodzovanie iba nastoľuje správne vzťahy medzi výrokmí, „správnu formu myslenia“, ako hovoria logici. Tá je, samozrejme, *conditio sine qua non* toho, aby detektív dospel k správnejmu záveru. Ale rovnako veľká, ba ešte väčšia ťarcha leží v práci literárneho detektíva (a teda v práci autora detektívky) práve na *formulácii* singulárnych výrokov (tie vychádzajú z pozorovania, ktoré je vždy už *čítaním, interpretáciou* stôp), hypotéz a formulácii *pravidiel* kultúrneho sveta (spadajú pod ne rovnako prírodné zákonitosti, ako aj kultúrne kódy, úzy, zvyklosti).

Postup logického vyvodzovania je elementárny – tu chyby nenastávajú: chyba v uvažovaní v tomto prípade vzniká nastolením nesprávnej premisy. Vo všeobecnosti to ukazoval už Descartes v príslušnej pasáži svojich *Pravidiel pre vedenie rozumu*: dedukcia totiž „*nikdy nemůže být provedena nesprávně intelektem alespoň trochu rozumným. (...) Veškerý omyl totiž, který se může lidem přihodit (...), nepochází z chybného vyvozování, nýbrž pouze z toho, že za předpoklad přijímají některé nedostatečně pochopené zkušenosti, nebo že vyslovují soudy chvatně a bez podkladu*“ (Descartes, 2000, s. 17). Chyba detektívneho uvažovania nastala už takmer na začiatku. Zdanlivá evidencia – bezprostredný náhľad/názor („zaklincované okno“) sa ukázala chybnou – bola optickou ilúziou.

Pri bližšej Dupinovej obhliadke sa totiž ukáže, že kliniec na inkriminovanom obluku nebol zatľčený, ale zlomený: z obluka trčala len hlavička klinca, čo *vytvárало ilúziu*, že oblok je zaklincovaný. Všimnime si, ako text detektívky môže veľmi jednoducho *poprieť* premisu, ktorú sám kládol vo svojom predchádzajúcom priebehu (premisu zaklincovaného obluka). Práve táto rétorická stratégia produkuje *dojem nemožnosti* spáchaného zločinu: je ňou postavenie falošnej premisy textom, ktorá sa situuje (zdanlivo) na úrovni predstaveného sveta (ten je predsa konštituovaný *len a len* jazykovými operáciami, a nastolenie falošnej premisy je jednou z nich). Táto premisa sa situuje len na úrovni *zdanía*, nie bytia. Ilúziu text vytvára prostredníctvom segmentu opisu, kto-



rý sa v ďalšom priebehu textu ukáže ako neadekvátny, iluzívny. „(...) všetky stopy sú – z hľadiska čitateľa – jazykového charakteru a poskytuje ich iba text. (...) opisy objektov v detektívkach ilustrujú skôr triky jazyka než triky vnímania. Vnímanie odvodzuje kategóriu z nejakých zmyslových fenoménov. Naopak, zdá sa, že opis skôr vyzdobuje esenciu akcidentom. (...) jazyk, jednoducho, nevyjadruje omyl, ale maskuje a potvrdzuje ho,“ (Champigny, 1977, s. 130 – 131). Čiže ústupová cesta je opísaná v skoršej fáze textu ako neprístupná/nemožná, pričom vo fáze riešenia je transformovaná na prístupnú prostredníctvom  *dodatočných okolností*, ktoré dodáva nový opis.

Dupin teda nachádza únikovú cestu páchatel'a zo „zamknutej“ miestnosti. Sleduje ďalej postup páchatel'a/páchatel'ov (spomeňme si, že svedkovia počuli *hlasy* „v množnom čísle“), keď kladie ďalej otázku, „*akým spôsobom sa vrah dostal z obloka na ulicu*“ (s. 53). Úniková cesta prezrádza „*neobyčajný stupeň telesnej zdatnosti*“ (s. 54) páchatel'a. Toto vyvodzovanie páchatel'ových vlastností z indexov (stôp, ktoré zanechal, z únikovej cesty, z toho, že nič neukradol) už znamená kladenie otázky jeho *totožnosti* – k jeho vlastnostiam sa pripočítava („primyslí“, s. 54) „*čudný škreľavý, či už chrapľavý a trhaný hlas*“ (s. 54), stopy po prstoch na hrdle dcéry, ku ktorým (na náčrte, samozrejme) nemôže rozprávač priložiť svoje, pretože sú rozostavené *inak* (s. 58). Ďalej „*zverská brutalita*“ (s. 56) týchto činov, ako aj malý chumáč vlasov, ktorý Dupin vytiahol zo stuhnutých prstov obete, vlasov, ktoré nie sú ľudské (s. 57) – ó, tá trestuhodná nedbalosť parížskej polície! Totožnosť produkuje *konjunkcia* týchto vlastností (kto ich má všetky spolu?) – rovnako ako zasa v *Tajomstve Márie Rogetovej* bude pravdepodobnosť hraničiacu s istotou pri určení totožnosti zavraždenej produkovať *konjunkcia* oblečenia a telesných znakov: „*Okolnosť, ktorá by sama osebe nebola dôkazom totožnosti, stáva sa v zhode s inými okolnosťami istotou,*“ (s. 94).

Žáner detektívky sa bude od Poeovej metódy v niečom transformovať: totiž Dupin rozpráva o stopách, ktoré našiel (napr. o šírke okeníc, ktoré mohli páchatel'ovi poslúžiť ako ústupová – rovnako ako prístupová – cesta) v rámci segmentu *riešenia*. Čitateľ nemá *vopred* k dispozícii všetky fakty, všetky indicie, ktoré vedú detektíva k riešeniu – tie sa mu dávajú na známosť práve *in okamihu*, keď detektív riešenie formuluje. Pravidlá klasickej detektívky (napr. R. Austina Freemana z roku 1924 (por. Škvorecký, 1990, s. 54), pátra Knoxa, ako aj S. S. Van Dinea) neskôr tento postup „zakážu“. (Ten sa vyskytuje ešte aj u Doylea, keď sa Sherlock Holmes zvykne nad „niečím“ skláňať a „niečo“ skúmať lupou, pričom si výsledky svojich pozorovaní necháva pre seba.)

Pre určenie totožnosti páchatel'a je kľúčová – v rámci konjunkcie vlastností – Poeova analýza *výpovedí svedkov* o onom chrapľavom, škreľavom hlase. (Hlasy boli dva, pričom jeden určite patril Francúzovi.) Tieto svedecké výpovede sú rozporuplné: ako to dobre formuloval Albín Bagin, „*v Poeovom texte nás výpovede na jednej strane informujú o zločine, na druhej strane – svojou protirečivosťou – nás zdanlivo vzdalujú od riešenia*“ (Bagin, 1973, s. 56). Tieto dva procesy pôsobenia textu sú simultánne. Svedkovia sú – akou to zhodou vzácných okolností! – *rozličných národností*. Španiel hovoril, že škreľavý hlas patril Angličanovi, pričom sám po anglicky nevie. Talian

hovoril, že škrekľavý hlas patril Rusovi, pričom po rusky nevie. Angličan tvrdil, že hlas určite nehovoril angličtinou, možno patril Nemcovi, pričom sám po nemecky nevie (s. 40), atď. – na demonštráciu to stačí. Dupin sa teraz usiluje abstrahovať *pravidlo*, ktoré riadi všetky tieto výpovede, invariant, to, čo majú tieto výpovede jednotlivých svedkov spoločné: každý zo svedkov pokladal hlas za hovoriaci *iným* konkrétnym jazykom, ktorý však daný svedok neovláda, je preňho *cudzím jazykom*. Jazyk každý svedok pokladá za „iný“, pričom *projektuje* toto *iné* vždy do nejakého konkrétneho jazyka, ktorý nepozná. „*Nuž iste to musel byť čudný a nezvyčajný hlas (...), keď jeho zvuk bol občanom piatich veľkých európskych štátov cudzí,*“ (s. 48, zvýr. T. H.). Ďalej, nikto v ňom nemohol rozoznať slová (s. 49). Navyše dodajme, že jednotlivé výpovede sa *navzájom vylučujú* – aj v tom zmysle, že ak Španiel hovoril, že hlas patril Angličanovi, jeho dojem nemôže byť pravdivý, pretože medzi svedkami bol aj Angličan, a ten jazyk identifikoval ako jemu cudzí jazyk.

Riešenie, totožnosť páchatel'a, potom produkuje odkaz na encyklopédiu – stránka z Cuviera, ktorú dá Dupin rozprávačovi, aby si ju predčítal: píše sa tam o orangutanovi, ktorého „*napodobovacia schopnosť*“ (s. 58) je všeobecne známa (por. výraz „opičiť sa po niekom“). Zabíjal teda orangutan – tento fakt vysvetľuje všetky atribúty vraždy (silu, neobyčajnú telesnú zdatnosť pri úniku oknom, cudzí hlas pripomínajúci ľudskú reč (lebo ju orangutan napodobňuje), to, že nebolo nič ukradnuté, „zverskú brutalitu“ – tu sa obrazné pomenovanie, ktoré takto pomenúva neľudské správanie človeka, transformuje na *doslovné*). Je to ďalšia, paralelná transformácia zo zdanlivej nemožnosti, ktorú text vyprodukoval, na skutočnosť (popri transformácii zaklincovaného okna na únikovú cestu), ako ju formuluje Robert Champigny: „*Text môže nasmerovať čitateľove myšlienky k nesprávnej triede jednotlivín. (...) To, čo sa zdá nemožným v ľudských pomeroch, sa môže stať možným, ak budeme uvažovať o opici,*“ (Champigny, 1977, s. 27). Táto detektívova encyklopédia je jednak odkazom na jeho knižnicu učenca, jednak tento odkaz (na vedeckú monografiu) podáva „*vedeckú interpretáciu dôkazu*“ (Murch, 1968, s. 71). Už od tejto inaugurácie žánru bude musieť byť detektívovo vysvetlenie solidárne s vysvetlením vedeckým (to u Dupina, ktorý je aristokrat, milovník noci, estét, *flaneur* (Stierle), so živou obrazotvornosťou (s. 30), ale zároveň učenec, zbehlý v logickej analýze), prípadne – keď sa bude žáner v priebehu svojho ďalšieho vývinu *scientizovať* začiatkom 20. storočia – sa detektív stane totožným s vedcom, ako Dr. Thorndyke R. Austina Freemana. Zároveň sa v tomto motíve predznamenáva nevšedná erudovanosť budúcich literárnych pátračov v tých najnevšednejších a bizarných „vedných odboroch“ (mnohí z nás dodnes máme zháňajú po antikvariátoch zásadnú monografiu Sherlocka Holmesa o 143 typoch tabakového popola, s encyklopedicky vzdelaným detektívom Nerom Wolfom si zasa môže literárny vedec pokojne poklebetiť o štrukturálnej lingvistike). Možno nie je zarážajúce, ak aristokratický učenec Dupin, *izolujúci sa* od vonkajšieho sveta (na jeho príbuzenstvo s Usherom, ktorý má alergiu na svet a na svetlo rovnako ako Dupin, už upozornili viacerí, por. napr. Daniel, 1971, s. 104), len siahne do príručnej knižnice a nalistuje tú správnu stránku z Cuviera, o to obdivuhodnejšia je však jeho znalosť špeciálneho uzla

stuhu do vlasov, aký viažu len maltézski matrózi (s. 60) – uzla, ktorý je indexom, odkazujúcim (pre Dupina) na kultúrny priestor (a vymedzujúcim ho), v ktorom má hľadať majiteľa orangutana.

Identifikácia totožnosti páchatel'a (ako súčasť riešenia) prostredníctvom odkazu na kultúrnu encyklopédiu, a to odkazu dost' exkluzívneho, na poznatok zo špeciálneho vedného odboru (aby sa encyklopédia detektíva v danom prípade nekryla s encyklopédiou čitateľa, ktorý by inak predčasne rozlúštil záhadu), bude sa v detektívnom žánri ešte občas vyskytovať: spomeňme poviedku A. C. Doylea *Dobrodružstvo s levou hrivou*, v ktorej McPhersona, učiteľa prírodopisu, nájdu na brehu mora v predsmrtných kŕčoch a chrbát „mal pokrytý tmavočervenými pruhmi, akoby ho bol niekto strašne zbil tenkým drôteným bičom“ (Doyle, 1966, s. 385), pričom jeho posledné slová sú „levia hriva“. Prirovnávajúci výraz „akoby“ v odcitovanom úryvku je namieste: podobnosť je zavádzajúca (ide o často využívaný princíp *homonymie* v detektívke) – učiteľa prírodopisu nikto na smrť nezbil bičom. Zabil ho jedovatý morský živočích *cyanea capillata*, levia hriva – tie rany akoby po biči boli stopami po jeho smrtiacich vláknach. Holmes ako „všestranný čitateľ“ s pamäťou, v ktorej sa uchovávali maličkosti (ibidem, s. 401) – takto je práve definovaná jeho osobná „kultúrna encyklopédia“ – po istom čase vyhľadá túto informáciu vo svojej pamäti a vysvetlí záhadnú smrť, ktorá sa javila ako vražda. „Aktiváciu“, zapojenie práve tohto sémantického hniezda („morské živočích“) vyvoláva konjunkcia okolností: že sa McPherson kúpala v mori, a zároveň, že bol učiteľom prírodopisu (dal sa teda vysloviť predpoklad, že daného živočicha poznal v rámci svojej exkluzívnej encyklopédie).

„Zastrešujúca“ sémantická opozícia *vlastné – iné* má v Poeovom texte dve podradené realizácie: opozícia *moje (môj jazyk) – cudzie (jazyk cudzinca)*, ktorej oba členy spadajú pod kategóriu ľudské, je v rámci segmentu riešenia transformovaná na silnejšiu, kategoriálnu opozíciu *ľudské – neľudské*. Toto neľudské je však zároveň *podobné* ľudskému, je to „predľudský hlas“ (Stierle, 1998, s. 628.)

Táto transformácia opozícií v sebe nesie zašifrovanú istú ideológiu: hovorí totiž nepriamo o určitom type kultúrneho mechanizmu *identifikácie cudzieho*. Ak rozličné národnosti (svedkovia) identifikujú neľudské (neľudský hlas) ako „cudzinca“, človeka, potom aj *cudzie ľudské*, iná národnosť, je identifikované ako neľudské. Neľudský jazyk sa javí ako cudzí jazyk, jazyk cudzinca – a recipročne, z tohto dôvodu jazyk cudzinca sa javí ako neľudský. Cudzia národnosť sa projektuje ako neľudská.

Položme teraz otázku, v čom sa analyzovaný Poeov text kryje s neskoršími konštitutívnymi pravidlami detektívneho žánru (čiže ktoré z jeho pravidiel sám *zakladá*) a v čom je oproti nim, takpovediac, exotický. V prvom rade jeho názov: je transformovaný z citovaných novinových správ („*Tajomná vražda*“, s. 35) a situuje sa na úrovni zdania: v skutočnosti sa na ulici Morgue žiadne vraždy nestali. Nebol tam totiž „agens“, seba-uvedomný subjekt, ktorý je, povedané s Miroslavom Petříčkom, „mocen vraždy“. Zviera nevraždí, ale zabíja: išlo tu o rovnakú tragédiu ako v prípade spo-

mínanej doylovskej „levej hrivy“. Krvavý masaker vlastne vyvoláva, ako na to správne upozornil Stierle (1998, s. 625), až zdesenie, *neartikulovaný krik* oboch žien, keď zbadajú orangutana v okne. (V ich neartikulovaných výkrikoch sa vlastne vracia potlačené, pred-kultúrna príroda, ktorá ich práve ohrozuje.) Tento krik orangutana vydesí a aktivuje jeho agresivitu. Karlheinz Stierle v súvislosti s témou „čítania mesta“ v Poeovom texte hovorí o zjavení sa orangutana v bezpečí *interiéru* mestského bytu ako o „*desivom* (*das Unheimliche*), ktoré je návratom potlačeného. V modernom veľkomeste ako vrchole svetovej civilizácie je ním pôvodná príroda vo svojej divokosti a hrozivosti“ (Stierle, 1998, s. 624). Tento návrat objektívneho potlačeného rozbíja istoty každodenného života (ibidem, s. 625). Keďže ide o „predľudský hlas“, v jeho zvuku sa človeku navracia aj jeho dvojník, to potlačené je aj v ňom – Stierle ukazuje, ako sa slovo „wild“ (divý) vzťahuje nielen na orangutanovu zúrivosť v citáte z Cuviera, ale aj na nočné, anarchiou ohrozované mesto, aj na vášnivosť Dupinovej obrazotvornosti (ibidem, s. 631). Dupin svojím *čítaním* prípadu (podľa Stierleho je toto sprostredkovanie písmom, čitateľnosť, práve produktom veľkomesta, Paríža) túto hrozivosť neutralizuje tým, že ju dostáva do dištancie čitateľného (ibidem, s. 631), do mediácie, sprostredkovania: že ju dokáže interpretovať a vysvetliť ako text. Takže zločin sa vlastne v tematickom dianí tohto textu nestal, čo – už v rámci jeho „skrytej“ ideológie – vedie k tomu, že v ňom nie je ani trest (por. Knight, 1980, s. 44): spravodlivosti nemôže byť učinené zadosť, pretože vlastne niet čo trestať – udalosť, ktorá sa odohrala, sa vymyká z rámca priestoru, ktorý by mohla spravodlivosť pokrývať. V tomto zmysle, zmysle nejakej detektívnej „kazuistiky“ spravodlivosti, text zostáva na úrovni novinovej správy (ktorej, resp. ktorých kryptocitátmi je vlastne zahľtený): odohrala sa takáto (desivá a záhadná) udalosť, ale detektívny hrdina ju dokázal pomocou svojho analytického intelektu vysvetliť. Žiadna kazuistika zločinu a trestu, iba záhada a riešenie. Preto ťažko možno súhlasiť s Josephom Churchom, ktorý v štúdii *To Make Venus Vanish* skúma skryté motívy mizogýnstva v tomto Poeovom texte, že „*príbeh necháva vraždy žien nezvyčajne nepotrestané*“ (cit. podľa Kováčová, 2009, s. 43): nejde tu – v rámci morálne sankcionovaného kultúrneho sveta – totiž o vraždy, takže niet čo trestať – dokonca hádam ani nedbalosť. Text teda nezbavuje zodpovednosti za vraždu námorníka – iného námorníka, ktorý skutočne v poeovskom svete zavraždil (Máriu Rogetovú) Dupin predsa zodpovednosti nezbavuje. S čím však možno súhlasiť, je mizogýnstvo mužského osadenstva (aj Dupinovho), ktoré vyvoláva „*prinajmenšom aspoň mužskú satisfakciu v smrti žien, ktoré vládli nad mužmi po materiálnej, intelektuálnej a sexuálnej stránke*“ (ibidem, s. 45) – s tým, že „intelektuálnu“ stránku vynecháme: Dupin je predsa intelektuálne nadradený všetkým aktérom v každom príbehu, v ktorom vystupuje – Dupin je génius. Obe ženy však spôsobujú mužskú nevôľu tým, že žijú samy a sebestačne (neuspokojujú sexuálne mužov), ekonomicky nezávisle od mužov (ktorým odmietajú prenajímať horné poschodia svojho domu).

Orangutanovo zmasakrovanie obetí teda nemá charakter vraždy, napríklad keď sa zvíra stáva *vražedným nástrojom*, ktorý „použije“ vrah, ako pes v Doylovom *Psovi baskervillskom* či had v Doylovej poviedke *Škvrnitá páska* (*The Speckled Band*)

– orangutan len náhodne utiekol námorníkovi. Na tejto sémantickej úrovni je sujetová transformácia zo záhady na riešenie transformáciou vraždy (zjavného, zdania) na nehotu (skrytá pravda). V tomto ide podľa môjho názoru o príbeh s tajomstvom, príbeh-rébus („puzzle story“), príbuzný Poeovmu rébusovému príbehu *Zlatý chrobák* (ten charakterizuje ako „puzzle story“ Symons, 1972, s. 36). Na druhej strane – a toto treba zdôrazniť – väčšina textu, líčiaca priebeh vyšetrovania, funguje v schéme vyšetrovania vraždy (a čo je najdôležitejšie, sú tu tie mŕtve obete). O riešení, ktorým je uvedenie na scénu orangutana ako páchatel'a, hovorí John G. Cawelti z pozície dnešného čitateľa detektívok, že je „menej uspokojivé (než v *Ukradnutom liste*, pozn. T. H.), pretože zavádza spôsob riešenia neriešiteľnej situácie prostredníctvom uvedenia nového prvku do príbehu“ (Cawelti, 1976, s. 85) – už spomínané Knoxove pravidlá hry žánru, ktoré ho budú neskôr konštituovať, tento spôsob riešenia „zakážu“. Toto uvedenie páchatel'a ako nového elementu v segmente riešenia je korelatívne s uvádzaním – tiež ako nového elementu v rámci riešenia – stôp, ktoré k riešeniu viedli (ako o tom bola reč). V tomto zmysle táto Poeova poviedka spadá do príbuzného žánru kriminálneho príbehu typu „pátrania po neznámom páchatel'ovi“ (sem sa zaradí aj Doylov debut *Štúdia v červenom* (1887 – 1888), kým *Pes baskervillský* (1901 – 1902) už bude detektívkou, v ktorej bude ako páchatel' odhalený jeden z podozrivých), pričom až do segmentu riešenia postupuje pátranie (spolu s postavami veľkého detektíva a jeho rozprávača nahrávača) úplne rovnako ako v neskoršom detektívnom žánri. Ak by sme urobili komutačný test – zmena (komutácia) v identifikácii páchatel'a, ak by páchatel'om nebol orangutan, ale jeden zo zúčastnených vypovedajúcich svedkov, by viedla k žánrovému prestupu: k zmene žánru na klasickú detektívku. Poe skonštituoval detektívny žánr skôr v *spojení*, v „celkovej sume“ svojich poviedok: detektívkou, v ktorej je odhalená ako páchatel' v texte vystupujúca osoba, je poviedka *Ty si to!*, resp. *Vrah si ty* (*Thou Art the Man*) – ktorá však na rozdiel od „dupinovských“ textov nemá dvojicu veľkého detektíva so svojím rozprávačom (rozprávač je zároveň riešiteľom). O tejto poviedke však neskôr. V *Ukradnutom liste* je hľadaný predmet – list – stále prítomný vo fikčnom svete: v tomto zmysle má štrukturálne bližšie k detektívke, resp. k tomu typu doylovských poviedok, ktoré sa nezaobierajú vraždou, ale hľadaním strateného predmetu s politickými konsekvenciami (napr. *Námorná zmluva*). Aj *Tajomstvo Márie Rogetovej* žánrovo možno označiť za detektívku, pretože námorný dôstojník, páchatel', objavuje sa už v priebehu pátrania (pre Dupina je jedným z okruhu podozrivých). Ako o dupinovskej trilógii konštatoval Haycraft, „nič skutočne prvotné nebolo pridané ani k osnove detektívneho príbehu, ani k jej vnútorným zložkám, odkedy Poe dokončil svoju trilógiu“ (Haycraft, 1968, s. 12). Poe inauguroval základné princípy žánru.

Dôležitou Poeovou inauguráciou žánrového pravidla je tiež *rozštiepenie* perspektív: watsonovského rozprávača a geniálneho detektíva, ktoré umožňuje udržanie riešenia v utajení až do scény odhalenia (k tomu por. tiež Just, 1971, s. 14 – 15 a Cawelti, 1976, s. 83 – text nepodáva „mentálne procesy detektíva“, čitateľ sa identifikuje s nevedomým „watsonovským“ ja-rozprávačom, k tomu por. tiež Smuda, 1971, s. 40). (Je to tiež podmienené dvoma druhmi čítania, o akých hovorí Stierle – naivného rozprá-



vačovho a analytického detektívovho.) Napriek tejto – funkčnej – dištancii rozprávača od detektíva (čo sa týka schopností ich „čítania“) je však rozprávač v úvodnej, „esejistickej“ pasáži schopný hovoriť na úrovni Dupina o analýze (z významového hľadiska je to skôr Dupinov hlas) a až v dialogických pasážach s Dupinom „zastupuje“ stanovisko priemerného človeka, ako si všimol už Knight (1980, s. 47). Tam, kde takáto dištancia neexistuje (v poviedke *Vrah si ty*), kde rozprávač je zároveň detektívom (ktorý od začiatku pozná pravdu), je utajenie riešenia produkované rétorickou figúrou irónie, podvojným situovaním rozprávača [ten sa – až do záveru – „stráca“ v kronikárskej anonymite a ironicky sa stotožňuje s naivným stanoviskom „okolia“ (čiže sa zároveň od neho aj dištančuje)].

Iný efekt dištancie, aký bude charakteristický aj pre ďalší vývin žánru, je produkovaný bližšie neurčeným charakterom obetí (vyvoláva dištanciu od obete, nedovoľuje čitateľovi stotožňovať sa s ňou, prípadne pociťovať sentimentálnu ľútosť) – o obetiach nevieme takmer nič. Táto dištancia umožňuje žánru sústrediť sa práve na zločin a jeho riešenie (por. Just, 1971, s. 14) a čitateľovi situovať sa z reálneho priestoru do priestoru imaginárneho (ibidem). Umožňuje – z hľadiska životného vnímania čitateľa – strašnú udalosť vraždy „zaobaliť“ do intelektuálnej hry logického rébusu, zároveň však ponecháva jej čiernokronikovú či gotickú senzačnosť, ktorá produkuje čitateľovu túžbu po riešení, jej nástojčivosť (viac než pri nejakom rébuse toho typu, ktorý dáva za úlohu určiť „zamestnanie a rodný kraj všetkých šiestich cestujúcich“). Táto „čiernokronikovosť“ je produkovaná aj pomenovacou aktivitou Poea, ktorá konštituuje Poiov imaginárny „Paríž“: ako upozornil Stierle, v Paríži sa nenachádza ulica Morgue, ale meno Morgue nesie známa parížska márnica. Toto meno, nazdávam sa, takýmto spôsobom „emituje“ svoj príznak (smrti) na fiktívnu ulicu v poviedke, ktorá sa stáva ulicou zavraždených.

Textová produkcia záhady a riešenia, o ktorej som hovoril v súvislosti s projekciou fikčného sveta textom, nesie isté ohrozenie – ak sú totiž niektoré elementy fikčného sveta (produkované opisom) v rozpore s inými (napr. s riešením), konštrukcia sa rúca. V mnohých detektívkach možno nájsť takéto „slabiny riešenia“. Laura Ridingová analyzovala poviedku z tohto hľadiska a dospela k záveru, že jej riešenie je nemožné. Tento záver vyvodzuje z „fikčných faktov“, ktoré podáva text. V prvom rade je to vzdialenosť spodnej okenice, ktorá slúžila ako opora pre nohu orangutana, od parapetu okna – pokladá ju za fyzicky neprekonateľnú. Ďalej, Poe sugeruje, že okno sa skladalo z dvoch častí a bolo posunovacie – Laura Ridingová rozoberá možnosti, či sa hýbala len spodná, alebo aj horná časť okna (tu sa nachádza v texte, ingardenovsky povedané, „nedourčené“ miesto, ktoré umožňuje *obe* konkretizácie) a v oboch prípadoch dokazuje empirickú nemožnosť toho, aby sa orangutan dostal do izby alebo aby sa okno mohlo zavrieť samo (por. Symons, 1972, s. 39 – 40). „Chyby“ riešenia teda nenachádza v nesprávnych modoch odvodzovania výroku z iných výrokov (teda v čisto logických vzťahoch v rámci usudzovania, napríklad v nesprávnej figúre sylogizmu alebo v *petitio principii*), ale v empirických dátach, podaných textom, ktoré vyluču-



jú fyzickú (empirickú) realizáciu textom pomenovaných úkonov páchatelom. Tento skrat sa nachádza na úrovni predstaveného sveta textu. Chyba riešenia je teda v tom, že text prostredníctvom svojho opisu naprojektoval taký fikčný („predstavený“, Ingarden) svet, ktorému nemôže (z hľadiska empirických zákonov) zodpovedať riešenie, v tomto texte uvedené.

Len pre zaujímavosť ešte spomeňme, že *Vraždy v ulici Morgue* boli podrobené (to je ten správny výraz) aj psychoanalytickému čítaniu francúzskeho Freudovou žiačkou Marie Bonapartovou v monografii *Život a dielo Edgara Allana Poea. Psychoanalytická interpretácia* (1933). Edgar Allan sa teda po svojej smrti ocitol na psychoanalytickej pohovke (rovnako ako on sám v jednej svojej poviedke podrobil monsieurua Waldemara hypnóze *in articulo mortis*) a výsledky analýzy sú takéto: „*Ústredná dejová línia ukazuje Poeov hnev na nehanebnosť svojej matky, spočívajúcu v tom, že sa neuchovávala v odlúčenosti výlučne preňho: divoký vpád orangutana predstavuje obávaný maskulínny atak na jeho matku, jej gilotinovanie je kastráciou, ktorej sa dieťa zároveň desí a zároveň jej ju želá, vtláčenie dcéry do komína reprezentuje hrôzostrašný návrat jeho sestry Rozálie do maternice, a takto rozkladá strach, že nebola dieťaťom jeho otca alebo dokonca jeho vlastným,*“ (Knight, 1980, s. 50). Ako poznamenáva Josef Škvorecký, „*Bonapartová je vôbec zaujímavé čtení*“ (Škvorecký, 1993, s. 36).

Z literárnohistorického hľadiska upozornil G. R. Thompson u Poea na tradíciu romantickú irónie (zmiešanie citového a rozumového), odvíjajúcu sa v tomto prípade zo Schlegelovho dedičstva, ktorý hovoril, že „*autor by mal objektívne kontrolovať dielo, v ktorom vytvoril subjektívny pocit. Schlegel nazýval takúto štruktúru arabeskou – a Poeov úplný titul jeho prvej zbierky bol **Historky groteskna a arabesky***“ (Knight, 1980, s. 49). Táto racionálna kontrola diela a doslova produkcia dojmu subjektivity (emócií) prostredníctvom textových stratégií sa nám odhalí ďalej pri čítaní Poeovej rozpravy *Filozofia básnickej skladby* a pri Poeovej koncepcii „spätnej konštrukcie“.

Kritici ideológie (Cawelti, Knight) zasa analyzovali Poeovu poviedku tak, že „podprahovo“ emituje istú ideológiu – a to, že aristokraticky izolovaný, odcudzený jednotlivec (tu by sa hodila tiež romantická kategória génia) dokáže zvíťaziť nad skutočnosťou, rozumovo ju zvládnuť (spomeňme si, že Stierle hovoril o „oddištancovaní“ hrozného do mediácie čitateľného), čoho iluzívnosť (ideológia je v takomto kryptomarxistickom ponímaní vždy falošným vedomím) podľa Knighta dokázal Dupinov/Poeov neúspech pri konfrontácii so skutočnosťou – pri riešení skutočného prípadu Mary Rogersovej. Ja sa, naopak, pokúsim v ďalšom texte ukázať toto – v úvodzovkách – stroskotanie na imanentných textových štruktúrach, a to ako „nedodržanie“ inštrukcií poeovskej poetiky.

Kritici ideológie dešifrujú z textu jeho implicitnú ideológiu prostredníctvom svojho rastra, ktorý prikladajú na (každý) text. Racionálnu zložku, produkcie efektu dokumentárnosti (hovorili sme o ňom pri segmente citácií novinových správ) a zároveň žánrového charakteru Poeových detektívok možno plauzibilnejšie vysvetľuje Manfred Smuda, vychádzajúc z hľadiska imanentnej poeovskej estetiky. Poe v tejto oblasti

polemicky vychádza z anglického romantizmu, z Coleridgea, pričom nivelizuje Coleridgeovo rozlíšenie medzi imagináciou, ktorá je kreatívna, a fantáziou (*fancy*), ktorú Coleridge definuje ako kombinatorickú schopnosť (por. Smuda, 1971, s. 35). Poe totiž obmedzuje akúkoľvek imagináciu na *kombinatoriku*: „Všetky nové koncepcie sú iba neobvyklými kombináciami. Ľudská myseľ si nemôže predstaviť (*imagine*) nič také, čo skutočne neexistovalo,“ (E. A. Poe: *Fancy and Imagination*, cit. podľa Smuda, 1971, s. 35). „Tento stav vecí,“ píše Smuda, „mal svoje ďalekosiahle následky vo vzniku triviálnej literatúry vo forme detektívneho príbehu. Ak si človek nemôže predstaviť nič, čo skutočne neexistovalo, tak pre Poeovu detektívku potom platí, že musí niečo predstaviť tak, ako keby to existovalo. Ide o to, simulovať istým spôsobom skutočnosť, ako keby mala tento reálny charakter udalosti. ‚Detekcia‘ je pre Poea metóda, akou sa kauzálne vysvetlí prípad vraždy, a týmto sa sugeruje jeho charakter ako ‚kvázireálnej‘ udalosti,“ (Smuda, 1971, s. 36). Takže Poeov termín „*ratiocination*“ znamená *rozumuom riadenú, kombinatorickú schopnosť, imagináciu kvalifikovanú ako fantázia*. Čo sa v detektívnom príbehu objavuje ako problém, je racionálne riešiteľné“ (ibidem, s. 37). Poeova definícia imaginácie (ako *kombinatoriky skutočného*) teda nesie dôsledky jednak pre produkciu efektu dokumentárnosti textom, jednak konsekvencie pre charakter celého žánru: ak Poe definoval imagináciu ako kombinatorickú schopnosť, tak to podľa Smudu znamená, že *literárnym princípom* detektívky (Poeovej aj tej nasledujúcej) sa stane *variácia*.



Druhou z Poeových detektívnych poviedok je *Tajomstvo Márie Rogetovej* (*The Mystery of Marie Roget*, 1842 – 1843). Takzvané vonkajšie okolnosti vzniku poviedky *Tajomstvo Márie Rogetovej* sú dobre známe: podkladom literárneho spracovania bola skutočná vražda predavačky Mary Rogersovej z New Yorku v roku 1841, ktorá odišla z domova a o tri dni neskôr našli jej mŕtvolu v rieke Hudson. Poe preniesol dej – kvôli Dupinovi – do Paríža a vychádzal striktnie z publikovaných novinových správ, hoci niektoré si aj vymyslel. [Mimochodom, na prípade Mary Rogersovej bol založený aj pravdepodobne prvý americký detektívny román Charlesa Burdetta *The Gambler* (1848); por. Steinbrunner – Penzler, 1976, s. 53.]

*Rogetová* je odlišným typom poviedky než *Morgue* nielen svojou „dokumentárnosťou“ (k tomuto problematickému určeniu sa ešte bude treba vrátiť), ale aj svojou štruktúrou: ako sa už neraz skonštatovalo, je to „*odosobnené cvičenie v analytickej dedukcii*. Nie je tu žiadny dej“ (Murch, 1968, s. 73). Howard Haycraft tento text – z estetického hľadiska – hodnotí skôr ako esej, lebo „*ako príbeh sotva existuje*“ (Haycraft, 1968, s. 16). K internému žánrovému určeniu samým Poeom, ktoré bude blízke tomu, čo hovorí Haycraft, sa ešte vrátim. V tomto zmysle, keďže takmer celú plochu textu – po krátkom nastolení problému vo forme citovaných novinových správ – zaberá riešenie (diológ rozprávača s Dupinom o prípade prechádza plynule do Dupinovo monológu), táto poviedka predznamenáva neskoršiu anglickú tzv. krížovkársku školu

(A. Berkeley *Prípád otrávenej bonboniéry*, Glyn Daniel *Vraždy v Cambridgei*). Inauguruje aj typ „pohovkového detektíva“ [„armchair detective“ (por. Škvorecký, 1993, s. 27)], ktorý rieši prípady a robí logické závery len na základe podaných faktov (Dupin napr. neobhliada miesto činu, ako to robil v *Morgue*) – neskôr sa reprezentantmi tohto typu stali „starec v kúte“ barónky Orczyovej, ale aj Doylov brat Sherlocka Holmesa Mycroft (ktorý by mohol byť na základe svojich duševných schopností dedukcie a analýzy ešte lepším detektívom než Sherlock Holmes, ale nemá takú energiu dopravnovať sa na miesto činu a zohýbať sa s lupou k stopám a naháňať zločincov), či don Isidro Parodi od Bustosa Domecqua (spoločného to výtvoru Borgesa a Bioy Casareasa). Ako správne zhrnula Alma Murchová to, čo český štrukturalizmus nazýval „vývinovou hodnotou“ diela: „*Takže v tejto malej skupine piatich poviedok Poe vypracoval schému pre niekoľko rôznych typov detektívneho príbehu,*“ (Murch, 1968, s. 77). Prvý sme už analyzovali, druhý rozoberáme práve teraz a o ďalších ešte bude reč.

Zásadný rozdiel v štruktúre textu *Márie Rogetovej* oproti iným Poeovým „úsudkovým poviedkam“ je v tom, že nie je „spätnou konštrukciou“ [„backward construction“ (Porter, 1981, s. 24)], v ktorej – z generatívneho hľadiska – generatívny proces textu postupuje „odzadu dopredu“, keď na začiatku vypracuje rozuzlenie, resp. keď autor detektívky rieši rébus, ktorý sám vymyslel. Veď „*románopisec nie je žiadny skutočný detektív, keďže pozná riešenie rébusu ešte predtým, než začne rozprávať príbeh*“ (Boileau – Narcejac, 1967, s. 48). Takáto spätná konštrukcia je Poeovou normatívnou poetikou – nielen pri písaní detektívnych „úsudkových“ príbehov, ale všeobecne pri akomkoľvek písaní (napríklad, aj pri písaní poézie), ktoré má byť zamerané na to, aký účinok vyvolá u adresáta.

Aby sme pochopili tento štruktúrny rozdiel, bude potrebný exkurz k Poeovej normatívnej poetike. Poe ju formuloval vo svojej teoretickej rozprave *Filozofia básnickej skladby*, ktorá je rozborom jeho slávnej básnickej skladby *Havran* a predovšetkým jej generatívnu poetikou: „*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 zápleтка potřebného vzhledu nezbytnosti a příčinné souvislosti, když totiž události a zejména tón ustavičně napomáhají rozvíjení záměru,*“ (Poe, 1991, s. 121). Poe v rámci svojej poetiky uvažuje rovnako *strategicky* ako v poviedkach *Vraždy v ulici Morgue* a *Ukradnutý list*, kde hovorí o „*zjednotení s myslou protivníka*“ (Poe, 1959, s. 134): v prípade poetiky je protivníkom, strategickým protihráčom a partnerom v literárnej hre – čitateľ. Poe rozvíja vlastne pragmatickú poetiku, resp. textovú pragmatiku, ktorej základy môžeme nájsť už v Aristotelovej *Poetike* a *Rétorike*: ide o otázku, aké *prostriedky* má využiť odosielateľ (či už písaného, alebo hovoreného) textu pri jeho generovaní, aby vyvolal *želané* účinky u adresáta. Predpokladom takéhoto nastolenia otázky je isté presvedčenie o povahe textu (čiže určitá apriórna „filozofia básnickej skladby“): text je rétorickým konštruktom, ktorý má moc vyvolávať u adresáta účinky (napr. emocionálne – strach, hnev, napätie, zdesenie, prekvapenie, katarziu – alebo intelektuálne). Hovori-

li sme o dvoch termínoch poeovskej poetiky – *rozuzlení* a *účinku* – vzhľadom na ktoré má byť text spätne konštruovaný. Aký je medzi nimi vzťah? „*Pero se nemá dotknouti papíru, dokud aspoň povšechný a náležitě vžitý záměr se neustavil. V románu je to rozuzlení – v ostatních skladbách je to zamýšlený účín, který musí být pevně uvážen a nastrojen dříve, než první slovo je na papíře, a pak nesmí být napsané jediné slůvko jež samo nesměruje nebo není součástí věty směřující buď k náležitému rozuzlení, nebo k zesílení účinku,*“ (Poe, 1928, s. 78).

Poe vo *Filozofii básnické skladby* postupuje vo svojich úsudkoch analogicky ako Dupin pri riešení detektívnej záhady: keďže však ide v podstate o reverz riešenia (analýzy) záhady, o *konštrukciu* (básnického textu), nepostupuje prostredníctvom abdukcie, ale skôr deduktívne, od všeobecných princípov. Najprv si položí otázku, aký účinok chce u čitateľa dosiahnuť, a potom hľadá prostriedky, ktoré ho umožnia produkovať: spojenie účinkov a prostriedkov poskytuje jeho vlastná čitateľská skúsenosť („indukcia“, Poe, 1991, s. 125 – v skutočnosti znalosť dobových literárnych kódov, kánonov) a následná projekcia seba samého do „protivníka“, čitateľa. Keď už nastolí fikčné entity svojej básne (milenc, mŕtva milenka, havran), pýta sa – opäť s intenciou želaného účinku – akým spôsobom ich *spojiť* v danom konkrétnom segmente textu, aké má byť miesto ich *stretnutia* (na úrovni fikčného sveta) a aké sú dôvody, hovoriace za voľbu práve tohto miesta. Načrtol som tu abstraktný model tejto konkrétnej Poeovej realizácie: „*Dále bylo třeba uvažovat o tom, jak svěst dohromady milence s havranem – a při této úvaze první na řadě bylo místo. (...) podle mého názoru má-li izolovaný příběh vyniknout, nutně potřebuje úzce vymezeného prostoru, který je mu tím, čím rám obrazu. (...) Rozhodl jsem se tedy dát milence do jeho pokoje – do pokoje, který se mu stal posvátný tím, že tam ona často dlela,*“ (ibidem, s. 130). Text takýmto spôsobom zoskupuje tri fikčné entity v priestore jedného uzavretého miesta. Monotónna výpoveď Nevermore (nikdy ver‘) by bola problematická, ak by ju deklamoval človek, bytosť obdarená rozumom (čo by sa bilo s monotónnosťou tejto výpovede), a preto ju Poe vkladá do zobáka havranovi (ibidem, s. 127). Takto sa vyvoláva dojem istej fatálnej neľudskosti osudu (deduktívne Poe ďalej vyvodil, že najsmutnejším námetom je smrť) – a dajme do súvislosti hrôzostrašnosť tohto neľudského hlasu, prehovárajúceho o nenávratnosti zo smrti, s bizarnou desivosťou onoho neľudského hlasu orangutana z *Vrážd v ulici Morgue* a so strašným neľudským vytím *Čierneho kocúra*, ktoré usvedčuje páchatela z vraždy.

Trent a Erskine ukazujú realizáciu tejto poeovskej abstraktnej „generatívnej poetiky“ aj v iných než úsudkových textoch (a v slávnom *Havranovi*), dávajúc do súvislosti jeho poetickú tvorbu s matematickou činnosťou: „*Poe ve skutečnosti ve všech svých povídkách provádí důkaz jako matematik, a aby dokázal svou poučku s nepodmínečností, jakou spíše vyžaduje matematika nežli literatura, nezabývá se povahami, nýbrž symboly (...) Málokterá z povídek je napověděna pozorováním – tím, co se obecně nazývá zkušeností; obyčejně vycházejí ze spekulace, vyvolané četbou, a spekulace nebo místo, které ji napovědělo, bývá na počátku jako matematická věta, která má se doká-*

zati. (...) povahy v těchto povídkách jsou symboly (...) události jsou způsobeny tak, aby tvořily jakýsi důkaz,“ (Trent – Erskine, 1925, s. 49). Dokladajú to na príkladoch poviedok *Morella*, *Ligeia* či *Maska červenej smrti* a ďalších. V kriminálnej poviedke *Súdok amontillada* „dokazuje teorii msty, theorie se nejdříve staví do popředí“ (ibidem). Takže Poeove poviedky majú štruktúru: abstraktná téza – dôkaz (ktorý potom tvorí dej, sujet poviedky). Vlastne aj sujet vyšetrovania zločinu v poviedke *Vraždy v ulici Morgue* možno analyzovať ako epický dôkaz úvodnej tézy o analytických duševných schopnostiach. V Poeovej poetike – tak onej teoreticky formulovanej, ako aj tej realizovanej v literárnych textoch – však treba rozlíšiť, ako upozorňujú Trent a Erskine, „mezi intelektuálním postupem důkazu a vzruchovým jeho účinem. Intelektuálně ve **Vraždách v ulici Morgue** se využívá metody usuzovací; jakožto dílo umělecké zmocňuje se nás hrůzou příběhu a dějiště“ (ibidem, s. 51). Práve tieto dve zložky (intelektuálny postup dôkazu a hrôza) sa spájajú v Poeovej „proto-detektívke“ a budú vo svojej súčinnosti spoluvytvárať aj čitateľské účinky v ďalšom vývine detektívneho žánru. Všimnime si rozdiel pri činnosti oboch týchto zložiek v rozličných poeovských žánroch: v básnickej skladbe *Havran* sa postup „dôkazného riadenia“ využil iba pri jej teoretickej analýze (a pri jej tvorbe, ak máme veriť Poeovi), kým tento „úsudkový postup“ je v samotnej básnickej skladbe skrytý a utvára (na povrchu textu) práve jej emocionálny účinok na čitateľa. „Účinem básně jest vzrušiti povznesením duše“ (ibidem, s. 53). V detektívnych (úsudkových) poviedkach sa mechanizmus úsudku nachádza už na povrchovej úrovni textu: jednak je metódou písania (v naratívnych blokoch vyšetrovania a riešenia), jednak je tematizovaný v úvodnej úvahe. Efekt hrôzy produkuje vykreslenie strašného zločinu, na ktorý je usudzovací mechanizmus aplikovaný.

Toto spojenie hrôzy a úsudku sa premieta aj do rozvrhu poeovských poviedok ako ucelenej množiny: Borges píše, že „Poeove príbehy sa delia na dve kategórie, ktoré sú niekedy aj zmiešané: hrôzostrašné príbehy a príbehy intelektu“ (Borges, 1971, s. 23): ako vidieť, pre príbeh *Vrážd v ulici Morgue* platí práve prípad zmiešania. Naopak, v *Tajomstve Márie Rogetovej*, ako aj v *Ukradnutom liste* ide o čisto intelektuálne riešenie problému. Toto spojenie sa premieta aj do postavy detektíva Dupina ako spojenia analytika a estéta – a oba póly sa napokon spájajú aj v samom Poeovi ako kontradičné princípy: „Hoci bol vo svojom základe romantikom, jednako ho však tešilo popierať hodnotu inšpirácie a deklarovať, že estetická tvorivosť pramení z čirej inteligencie,“ (ibidem, s. 21).

Vráťme sa znovu k *Márii Rogetovej*. Teraz už vidíme, že nie je (nemohla byť) napísaná podľa zásad Poeovej poetiky „spätnej konštrukcie“ (ktorá sa stane zásadou detektívneho písania a rovnako aj analytickým nástrojom literárnej vedy – samozrejme, v rôznych preformulovaniach – ktorým sa bude snažiť uchopiť špecifiku žánru). Túto nemožnosť môžeme formulovať nielen na generatívnej úrovni (ako dosiaľ), ale aj na úrovni textovej štruktúry: väčšina novinových správ v tejto poviedke sú *citáty*, na rozdiel od *Morgue*, kde išlo o kryptocitáty, generované spätnou konštrukciou, s intenciou k rozuzleniu. Tieto citované novinové správy teda nie sú súčasťou literárneho *plánu*,



o ktorom Poe hovorí, že je tým, „z čeho nelze vyjmout ani toho nejmenšího činitele a v němž ani ten nejnepatrnější z činitelů nemůže být přemístěn, aniž by to nerozrušilo celku“ (Poe, 1928, s. 78). Môžu teda viesť k rôznym záverom, nie sú v službe jedného záverečného rozuzlenia. Generatívny proces tejto poviedky nepostupuje späť (s vopred vypracovaným riešením), ale perspektívne, tak ako skutočné detektívne pátranie: je daný záhadný zločin, indície a okruh podozrivých v médiu novinových správ, a detektív (Poe sa v tomto prípade stáva *skutočne* detektívom, ktorý nepozná riešenie vopred) sa na ich základe usiluje záhadu vyriešiť. Takže rozdiel tejto poviedky oproti iným Poeovým detektívkam je *textovo imanentný*, na úrovni jej štruktúry (i keď, z hľadiska genetického, túto štruktúru mohli vyvolať tzv. vonkajšie okolnosti písania tohto textu).

Ďalšou príčinou detektívneho stroskotania je fakt, že v prípade zločinu nejde o *rébus*. Legrandovská zásada, že to, čo jedna ľudská myseľ dokázala zašifrovať, musí byť iná ľudská myseľ schopná rozlúštiť, v tomto prípade – štruktúralne – neplatí: okolnosti zločinu nie sú *čisto* len dielom šifrácie jeho páchatel'a, ale do hry vstupujú aj vonkajšie okolnosti (prostredie, iní ľudia) čiže *náhoda*. Práve tomuto sa usiluje zamedziť (a v prípade *Morgue* ešte neúspešne) konštrukcia záhady v hermeticky uzavretej miestnosti a – rozšírene – na izolovanom mieste (ostrov, uzavreté vidiecke sídlo, kabína lietadla, vagón). Ako píše Roger Caillois, detektívni „*spisovatelia hľadajú ideálne prostredie, kde nič nemôže sfaľovať prostocviky inteligencie. Aby bolo odhalenie zločinu plnohodnotné, musí sa udiať v podmienkach absolútnej izolácie, podobne ako chemický pokus*“ (Caillois, 1967, s. 176). Žiadne dodatočne prístupujúce katalyzátory. Toto platí, i keď sa detektívny príbeh zdanlivo odohráva vo voľnom priestranstve so zdanlivo pohyblivou líniou horizontu: okruh podozrivých a súbor stôp tvoria spolu vždy akýsi *izolovaný ostrovček*, z ktorého vyplynie riešenie. Publicistický diskurz o kriminálnych prípadoch (rovnako ako reálne vyšetrovanie) sa takýto izolovaný ostrovček bude musieť pokúšať stvoriť počas (ešte neuzavretého) pátrania: *vymedzením* okruhu podozrivých, priestoru, v ktorom treba pátrať po stopách, po svedkoch, a vymedzením významového priestoru (napr. páchatel'ov motív vraždy) pomocou hypotéz.

Tam, kde išlo o kryptogram ľudskej mysle v čisto „laboratórnych“ podmienkach, mal však detektív Poe úspech: tam, kde bol ako detektív analytikom textových štruktúr. Prekvapil svojho spisovateľského kolegu Dickensa, keď z prvých dvoch pokračovaní jeho románu s tajomstvom *Barnabáš Rudge* správne vyvodil takmer celú zápletku a ďalší priebeh deja románu a túto svoju rekonštrukciu publikoval časopisecky v roku 1841 (por. Murch, 1968, s. 80). Zároveň vyslovil isté kritické výhrady, dôležité z hľadiska vývinu detektívneho žánru. Týkali sa naratívnej *perspektívy*, ktorou Dickens konštruoval falošné stopy na zavádzanie čitateľa. Podľa Poea je v poriadku, ak Dickens hovorí prostredníctvom jednej z postáv, že sa našlo telo nebohého pána Rudga (čo sa napokon v riešení ukáže nepravdivé), pretože to vypovedá o postoji tejto osoby i o verejnej mienke (ktorá je takisto pomýlená), ale nie je v poriadku, ak je pani Rudgeová v auktorialnej narácii viacnásobne pomenovaná ako „vdova“. Na tom-



to mieste už – podľa Poea – je to autor sám, ktorý vyhlasuje takéto (nepravdivé) tvrdenie (por. Champigny, 1977, s. 68). Je to zavádzajúca informácia, ktorá je však podaná v tom registri vypovedania, ktorý konštituuje fikčný svet románu.

Chcem však zdôrazniť, že Edgar Allan Poe nevyšetroval skutočnú vraždu Mary Cecily Rogersovej. Jediné údaje, ktoré boli Dupinovi (a v tomto prípade aj Poeovi) k dispozícii, boli *novinové správy* čiže *text* v tom najbežnejšom zmysle slova, zakódovaný v médiu istého žánru. Dupin (ani Poe) nestroskotali tvárou v tvár skutočnému prípadu, skutočnosti. Dupin/Poe pracoval ako textový analytik, analyzujúci novinové správy, nie ako reálny vyšetrovateľ-detektív v teréne. Ak sa teda má hovoriť o nejakom stroskotaní, tak ho bude potrebné dokázať *iba* vo vzťahu k týmto novinovým správam – iba ako nesprávnosť Dupinových úsudkov na základe premís, vzatých z novinových článkov, iba ako nesprávnosť jeho *textových analýz*. A tu sa Dupin naozaj dopustil niekoľkých chýb, ako na to upozorňuje John Walsh v monografii *Detektív Poe* (1968). Dupin sa napríklad, jednoducho, mýli z hľadiska fyzikálnych zákonov, keď argumentuje, kedy telo pláva na vode, či keď argumentuje, že časový interval medzi dvoma Máriinými zmiznutiami bol len o niečo dlhší než rotácia námorníkov na námorných lodiach (Knight, 1980, s. 55). Dupin sa teda ocitá presne v tej istej pozícii ako parížska polícia v predchádzajúcej Poeovej detektívnej poviedke: nastoľuje ako premisu *nesprávne* pravidlo sveta, ako som o tom hovoril. Niektoré Dupinove závery – ako napríklad, že šatstvo, porozhadzované v kroví, bolo falošnou stopou – boli zasa správne (ibidem, s. 55).

Zhrňme veľmi stručne závery Walshových biografických skúmaní (naš čitateľ sa s ich vskutku detektívnym charakterom môže oboznámiť v Škvorecký, 1993 a Bělosov, 1988). Poe na základe inferencií z novinových správ dospel k záveru, že Mary Rogersovú nezabila skupina páchatel'ov, ako znela väčšinová mienka pisateľ'ov novinových článkov, ale že vražda bola dielom jedného páchatel'a: počerného námorného dôstojníka, s ktorým sa Mary poznala. Pred tretím časopiseckým pokračovaním „poviedky“ učinila majiteľ'ka penziónu, nachádzajúceho sa neďaleko miesta činu, na smrteľnej posteli výpoveď, že Mary bola u nej v jej penzióne na tajnom potrate. Poe pozdržal tretie pokračovanie (dokončenie) poviedky a namiesto neho vyšla v časopise poviedka autorky, o ktorej Walsh zistil, že s ňou Poe mal svojho času pomer, a to poviedka s presne takým istým počtom stĺpcov, ako Poeovo vyhodené dokončenie (por. Škvorecký, 1993, s. 30). Nasledujúci text, ako aj neskoršie knižné vydanie poviedky Poe retušoval. Nepoprel síce celkom svoj predchádzajúci záver, ale do textu vpísal aj vety o možnosti interrupcie so smrteľnými následkami, čím sa logická koherencia jeho inferencií, samozrejme, značne narušila v samom texte, a zároveň urobil nejaké vnechávky (ibidem, s. 30 – 31).

Inak stojí za povšimnutie, že vo svojom (individuálnom) riešení v poviedke Poe *opäť* projektuje rolu páchatel'a do *námorníka*, tak ako v *Morgue* (v závere tejto poviedky má Dupin konfrontáciu s námorníkom, vlastníkom orangutana, ktorý zabíjal).

Pristavme sa pri imanentných (v texte vyslovených) žánrových určeníach tejto poviedky: termín „poviedka“ sa v tomto prípade nekryje s fikciou, s „vymysleným príbehom“, pretože rozprávač (situovaný na úrovni fikčného sveta) hovorí, že sa v *poviedke* (*Vraždy v ulici Morgue*) „pokúsil opísať pozoruhodné duševné schopnosti svojho priateľa C. Augusta Dupina“ (Poe, 1959, s. 69). V závere *Márie Rogetovej* fiktívny vydavateľ hovorí o „článku pána Poea“ (s. 121, zvýr. Sh. H.) – obe tieto spojenia (termínu „poviedka“ s „opisom skutočnej príhody“ a termínu „článok“, non-fikčného a v zásade nenaratívneho, skôr odborného žánru, s poviedkou) sugerujú pravdivosť, produkujú efekt dokumentárnosti oboch textov, a to *Morgue* nemenej ako *Rogetovej*. V tomto zmysle textová stratégia nerobí rozdiel medzi *Morgue* a *Rogetovou*, že by druhá poviedka bola „podľa skutočnej udalosti“ a prvá fikciou: obe sú prezentované – v rámci kódu produkcie efektu dokumentárnosti, fungujúceho v oboch textoch – ako rovnako „skutočné“, nefiktívne. Ďalšia produkcia efektu dokumentárnosti: „Vydavateľ“ píše vo svojej poznámke rovnako o článku pána Poea, ako aj o zmluve prefekta s Dupinom – čiže zmiešava vlastné mená patriace do dvoch rozličných možných svetov – aktuálneho (autor Poe) a fikčného (Dupin, prefekt): oba typy týchto vlastných mien situuje na *jednej* úrovni. Ďalej je každý titul parížskych novín v poznámkach pod čiarou „preložený“ na titul newyorských novín. Takže na týchto imanentne textových ukazovateľoch môžeme verifikovať citované Smudove závery o Poeovej estetike: ľudská myseľ si môže predstaviť len to, čo skutočne existuje, resp. môže imagináciou kombinovať iba elementy skutočnosti – detektívka postupuje metódou simulácie skutočnosti.

Postup nášho výkladu sa teda – po uvedení „externých“ dát a cez textové indície „na hrane“ faktického a fikčného (žánrových indikátorov a vlastných mien) – opäť neodvratne dostáva na pôdu štruktúry samotnej fikcie, poviedky. Tá na začiatku opäť inauguruje jeden z *topoi* budúcej holmesovskej ságy – odvolávanie sa na predchádzajúci prípad (vrážd v ulici Morgue), a pri odvolávkach na holmesovský archív to budú aj prípady, ktoré Dr. Watson, žiaľ, nikdy nezverejnil. Už po nastolení záhady Dupin pri porovnaní s prípadom Morgue operuje opozíciou neobyčajnosť (ktorá má ľahké riešenie, Morgue) kontra obyčajnosť, ktorej riešenie je práve vinou tejto obyčajnosti ťažké (s. 83): táto opozícia je vlastne, z rétorického hľadiska, *paradoxom*, ktorý organizuje hru – v detektívke kánonickú – *zдания a podstaty*. Bizarný a zdanlivo neriešiteľný prípad Morgue mal jednoduché riešenie (možno aj preto, že bol konštruovaný odzadu, kde každý motív striktne pracoval v ekonomickom režime záverečného rozlúštenia), zdanlivo banálna vražda má zasa problematické riešenie pre množstvo faktov a vlastne aj publicistikou navrstvených chybných interpretácií.

Načrtnime Dupinov argumentačný postup. Nebudem zachádzať až do takých faktických podrobností ako pri interpretácii predchádzajúcej poviedky – tam sme vyvodili *model argumentácie*, ktorý platí aj v tomto prípade. Z predtým vyvedeného modelu treba podržať jeho odkaz na praktické vedenie, encyklopédiu a jeho abdukčný (teda nie abstraktne dedukčný) charakter. Dupinov výklad sa vlastne plodí z polemiky s predchádzajúcimi novinovými interpretáciami tohto prípadu (práve ony na seba pre-

berajú v mechanizme tohto dokazovania funkciu *falošného riešenia*) – Dupin ukazuje trhliny v ich argumentácii. Vyvracia napr. nesprávny (resp. neopodstatnený) predpoklad, že mŕtvolu bolo treba k rieke vliecť, pričom zločin (čo je opačný predpoklad) mohli spáchať aj na brehu rieky (s. 86). Dupin vyvracia spomínaný predpoklad (na ktorom je založená celá ďalšia hypotetická konštrukcia daného novinového článku) ako jediný možný, a nastoľuje – tiež len ako *možný* („pravdepodobný“, s. 86) – iný predpoklad. Dupin teda nevyvracia konkrétny predpoklad, ale jeho *modalitu*: jeho nárok na absolútnosť. Oproti tomu kladie potrebu podržať pre ďalší postup vyvodzovania *oba* predpoklady v modalite *možnosti*. Ďalej vyvracia premisu pisateľa novinového článku o fyzikálnych zákonoch platiacich pre utopencov (s. 89 – 90): odvoláva sa tu teda na praktické poznanie (čiže toto vyvrátenie nie je čisto logickým procesom). Ako som spomenul, práve toto empirické vedenie Poea/Dupina sa neskôr preukázalo ako chybné. Mňa tu však teraz zaujíma skôr čisto *formálny postup* argumentácie v rámci detektívneho žánru: *akým spôsobom* Dupin vyvracia túto premisu? Pracuje postupom *rozdelenia premisy*: to, čo pisateľ novinového článku pokladá za jednu premisu, rozdelí Dupin na dve od seba nezávislé premisy, pričom z každej z nich vyplývajú odlišné dôsledky: „*Rozlišujem medzi 'utopencami' a 'mŕtvolami hodenými do vody bezprostredne po násilnej smrti'*,“ (s. 90) – pričom pre každé z týchto dvoch typov mŕtvych tiel platia (v rámci tohto argumentu) iné zákony, čo sa týka jeho vyplávania na hladinu. Dupin teda používa rétorickú techniku argumentácie pomocou *rozštiepenia* pojmu (por. Perelman, 2002, s. 144 – 145) – jeden pojem, „mŕtvola nájdená vo vode“, zdanlivo koherentný, je rozštiepený na dva citované pojmy.

Na jednom mieste úvah Dupin koriguje moju predchádzajúcu hypotézu o stroškotaní riešenia v tejto poviedke: tento prípad nechápe *len* ako kryptogram, skonštruovaný ľudskou myslou (ako je to celkom určite v prípade *Ukradnutého listu*), ale upriamuje pozornosť na „*vedľajšie, nepriame okolnosti*“ a na *náhod*: „*Náhodilé okolnosti berieme za základ absolútneho výpočtu. Nepredvídané a nepredstaviteľné začleňujeme do matematických vzorcov,*“ (s. 100). V určitej fáze, keď sa prípad dostáva do slepej uličky (rovnako v priebehu skutočného pátrania, ako aj v rámci kódovaného žánrového segmentu), „odvracia“ pátranie od „samotnej udalosti“ „*k súčasným okolnostiam, ktoré ju obklopujú*“ (s. 100). „Odhadovanie myslenia protihráča“ zasa vstupuje do hry v pasážach, keď sa usiluje rekonštruovať Máriino správanie, ba až jej spôsob uvažovania a pocity (s. 104 – 105), odvolávajúc sa pritom na *intuíc*iu, vlastnú geniálnym jednotlivcom (s. 105). Do hry tu vstupuje až dvojstupňové strategické modelovanie: Dupin strategicky odhaduje ťahy Márie (modeluje ju ako protihráča), ktorá zasa strategicky odhaduje (modeluje) ťahy svojej rodiny a snúbenca. Schematicky zhrnuté: Dupin modeluje Máriu, ako Mária modeluje rodinu a snúbenca. Takýmto spôsobom Dupin vyvodí *záver*, že sa Mária neplánovala vrátiť domov, ale chcela utiecť s milencom – námorným dôstojníkom. Toto je zásadný *zvrat* vo vyšetovaní prípadu, ktorý Dupin nastoľuje oproti iným vyšetovateľom (autorom novinových článkov a polícii).

Ešte raz k náhode: na druhej strane, keď Dupin odmieta hypotézu koincidencie dvoch násilných aktov, *náhod*u zasa vylučuje: odkaz k nesmierne malej pravdepodob-

nosti (prekrižovania sa dvoch sérií udalostí v jednej chvíli) čiže k náhode, mu umožňuje vylúčiť jedno riešenie. Argumentácia je – schematicky – zhruba takáto: toto sa nemohlo stať, lebo by to bola príliš veľká náhoda: „*Lenže skutočnosť, že jedno násilie bolo spáchané takýmto spôsobom, je najlepším dôkazom, že druhé, ku ktorému došlo skoro súčasne, nebolo tak isto spáchané. Bol by to ozaj zázrak, keby sa akási banda ničomníkov dopustila na danom mieste akéhosi neslýchaného zločinu, žeby skoro na tom istom mieste, v tom istom meste, za tých istých okolností, s použitím podobných prostriedkov, iná banda spáchala v ten istý čas navlas rovnakú hanebnosť,*“ (s. 106, tučne vytlačenou kurzívou zvyčajne T. H.). Dupin teda používa argumentačné schémy od prípadu k prípadu: poslednou odvolacou inštanciou je v konečnom dôsledku encyklopédia, pravidlá týkajúce sa empirie: „toto sa v našom svete nestáva“, je to štatisticky vysoko nepravdepodobná možnosť. Ide tu o životný, nie matematický charakter pravdepodobnosti. Synchronnosť udalostí vylučuje ich analógiu. Náhoda a pravdepodobnosť/nepravdepodobnosť sa v Poeovi vždy akosi určujú prostredníctvom konjunkcie: ak je daná konjunkcia osobných znakov (ako „zmoženie dôkazov“, s. 94) Márie ako istota (absolútna, infinitezimálne veľká pravdepodobnosť) jej totožnosti, tak – nie daná, ale možná, iba myslená – konjunkcia okolností (že by dve bandy v tom istom čase spáchali zločin toho istého charakteru) zasa produkuje ich infinitezimálnu nepravdepodobnosť čiže takmer nemožnosť.

V závere Dupin hovorí o omyloch, ktoré „*sa rodia na ceste rozumu, ktorý sa snaží pátrať po pravde v podrobnostiach*“ (s. 122). Nepatrná odchýlka od skutočnosti vedie k obrovským omylom. Poe sa na konci, dosť konfúznou argumentáciou, usiluje zväčšiť dištanciu medzi „skutočným prípadom“ Mary Rogersovej a poviedkou o Márii Rogetovej – v oboch „prípadoch“ teda môže rozum analytika dospieť k rozličným riešeniam. Týmto gestom implicitne charakterizuje svoje riešenie nie ako „omyl“ vo vzťahu k skutočnému prípadu, ale ako správne riešenie iného, podobného prípadu. Poe sa pri úvahách o tejto priam „zázračnej zhode okolností“ odvoláva na teóriu pravdepodobnosti, ktorú prijal za svoju. Tá sa, oproti hľadaniu pravdy v „podrobnostiach“ (čiže v singulárnom prípade) obracia k opakovaniu udalostí: „*V čistě náhodné události, kterou posuzujeme izolovaně, žádnou pravidelnost nenajdeme. Abychom našli v náhodě nějaký řád, t. j. objevili její matematickou strukturu, musíme zkoumat děj, který se mnohokrát opakuje. Závislost náhodných jevů a jejich řád zkoumá teorie pravděpodobnosti,*“ (Devlin, 2002, s. 270). Poe to dokumentuje na hode kockou: ak dvakrát za sebou padne šestka, je – z hľadiska teórie pravdepodobnosti – takmer vylúčené, aby padla aj tretíkrát (por. Poe, 1959, s. 122). Jednotlivé hody kockou nie sú od seba nezávislé singulárne udalosti, ale ide o opakovanú udalosť, ovládanú zákonom pravdepodobnosti. Preto až absurdná dráma Toma Stopparda *Rosenkrantz a Guildenstern sú mŕtvi* môže využiť absurdný, pretože zo štatistického hľadiska takmer vylúčený motív, keď pri stovkách hodov mincou padá stále rovnaká strana.

Dôležitá je pre Dupinovo riešenie opäť *apória*, ktorú nachádza vo falošných riešeniach: „*neuveriteľná okolnosť, že vrahovia, natoľko ostražití, že odpratali mŕtvolu, za-*

*nechali tieto predmety* (šaty nebohej – pozn. T. H.) v *húštine*“ (s. 111). Z tejto úvahy, ako aj – podľa Dupina – z teatrálného nainscenovania zvrškov v húštine a z charakteru roztrhnutia oblečenia (odkaz na Dupinove praktické pokusy v tomto „odbore“) Dupin vyvodzuje, že miesto činu bolo zinscenované, vrah vyprodukoval falošné miesto činu. Dupin ďalej – z okolností a stôp – evokuje psychologický portrét páchatel'a (jeho spanikárenie – tu skôr v zmysle hrôzostrašnej literatúry než psychológie).



Tretia, záverečná z dupinovskej série poviedok *Ukradnutý list* (*The Purloined Letter*, 1845) opäť konštituuje fikčný chronotop ako „laboratórne“ čisté prostredie a je znovu skrytým variantom záhadu zamknutej miestnosti: kde sa v miestnosti nachádza ukrytý predmet – ukradnutý list – ak polícia miestnosť dôkladne prehľadala a nenašla ho tam? [Poe sám pokladal túto poviedku za azda najlepšiu spomedzi svojich „úsudkových“ poviedok (por. Symons, 1972, s. 41).]

Táto poviedka svojou naratívnou štruktúrou *inauguruje* schému neskorších holmesovských detektívnych poviedok. V úvodnej scéne vychutnáva rozprávač spolu s Dupinom v jeho malej knižnici baľkanie z fajočky a svoje mlkve úvahy, vonku je búrlivé jesenné počasie. Izba je útočiskom detektíva, sférou privátnosti a poriadku (por. Cawelti, 1976, s. 82). S príchodom „klienta“, policajného prefekta G..., do nej vpadá chaos vonkajšieho sveta, zločinu. Toto je „*štandardný otvárajúci gambit*“ (Cawelti, *ibidem*) neskorších holmesovských poviedok. Tento motív (udalosť) vpadu klienta je jednak narušením sveta poriadku zločinom, infikovanie vnútra izby vonkajším chaosom, a paralelne narušením naratívnej rovnováhy, ktoré pohýna dopredu dej, generuje zápletku. V treťom štandardnom segmente prefekt G... vyrozpráva okolnosti prípadu – krádeže listu. Toto *rozprávanie klienta* bude odteraz vždy relatívne uceleným rozprávaním s useknutým koncom (len s občasnými prerušeniami detektíva) čiže nastolením zauzlenia bez rozlúštenia (ktoré dodá svojimi úvahami, a prípadne aj ďalším vyšetrovaním detektív). Nasledujúca scéna – po uplynutí istého času – je segmentom *odhalenia*: Dupin vracia prefektovi list (a v nasledujúcom vývine žánru: napr. detektív označí vraha). Až po odhalení nasleduje segment *riešenia*: detektív vyrozpráva svoje úvahové pochody a kroky, ktoré na ich základe podnikol, čo ho viedli k predtým sformulovanému odhaleniu, príp. nálezu skrytého predmetu.

Zamerajme sa najprv na segment klientovho rozprávania, ktorý je nastolením záhadu a exponovaním jej (zdanlivej) neriešiteľnosti. Minister D. ukradol kompromitujúci list „vznešenej osobnosti“. „*Len dotiaľ znamená list pre ministra výhodu, dokiaľ ho má pri sebe,*“ (Poe, 1959, s. 127). Ministrov byt prefekt niekoľkonásobne prehľadal: „*Myslím, že som prekatal každý kút, kde by list mohol byť ukrytý,*“ (s. 128). Prefekt obsiahlo opisuje charakter prehládky polície – prezretie všetkého nábytku, hľadanie tajných zásuviek atď. Toto je prvá reštriktívna naratívna premisa. Druhá – list minister nemohol schovať mimo svojho domu. Dupin to formuluje takto: „*To je sotva možné,*“



(že by list schoval mimo domu – pozn. T. H.). „*Pri dnešných pomeroch na kráľovskom dvore, a najmä vzhľadom na intrigy, do ktorých je D... zrejme zapletený, sa môže stať, že musí list predložiť v hociktovej chvíľke, a preto je dôležité, aby ho mal naporúdzi*“ (s. 128). Tretie vylúčenie – list nemá minister pri sebe, pretože ho zdanliví lupiči pod prefektovým vedením dvakrát „*dôkladne prehľadali*“ (s. 128). O charaktere týchto prehliadok text síce nič bližšie nehovorí, ale my, čitatelia *Motýľa* a dnešných novinových správ, sa nemusíme báť, že by list mohol mať minister skrytý, trebárs, v puzdre v konečníku, ako to robia dnešní ministri. Eufemistická formulácia „*dôkladne prehľadali*“ nastoľuje naratívnu premisu, opisuje charakter fikčného sveta a štrukturálne-nehynuteľnej vlastnosti jeho entity „minister“: v tomto fikčnom svete platí konjunkcia týchto premís:

List nie je skrytý v ministrovom byte.

List nie je skrytý mimo ministrovho bytu.

List nemá minister skrytý u seba.

Ale list sa predsa, napriek týmto trom premisám, nachádza v ministrovom vlastníctve.

*Konjunkcia* týchto premís, pričom posledná sa zdá – z hľadiska nášho praktického vedenia, encyklopédie – vo vylučovacom vzťahu s konjunkciou predchádzajúcich troch, *konštituuje záhadu*. Tá sa – opäť ako v *Morgue* – javí ako *logická nemožnosť*.

Dupin ide na návštevu k ministrovi a ukradnutý list nájde, pričom *vopred* svojimi rozumovými závermi určil priestor, v ktorom sa bude nachádzať: je to „*nápadné umiestnenie listu priamo pred očami každého návštevníka*“ (s. 143), „*čo sa presne zhodovalo so závermi, ku ktorým som predtým došiel*“ (s. 143). List nachádza nedbalo zastrčený v chatnom lepenkovom puzdre na navštívenky, visiacom nad kozubom. Prefekt a polícia, ktorí prehľadávali celý byt, hľadajúc v ňom tajné skrýše, mali po celý čas ukradnutý list vlastne pred očami, ale neobrátili naň svoju pozornosť. Nechajme zatiaľ ešte bokom detaily situovania a istého maskovania tohto listu, ktoré budú tiež dôležité, a spýtajme sa na charakter Dupinových záverov (ako k nim dospieva), a to ešte skôr, než uzrel „miesto činu“. Dupin hovorí, že „*čím viacej som premýšľal o odvážnej, skvelej, nadpriemernej dômyselnosti pána D..., o okolnosti, že list chcel mať vždy poruke pre prípad, že by ho mohol výhodne použiť, a o prefektovom rozhodnom tvrdení, že nebol ukrytý v medziach pátrania tohto ctihodného pána – tým viacej som bol presvedčený, že minister, aby list spoľahlivo ukryl, volil pochopiteľný a rozumný spôsob vôbec ho neukryť*“ (s. 141). Hovorí o priveľkých literách na mape či na reklamách na ulici (opäť sa dostávame k Dupinovmu – v stierlovskej formulácii – čítaniu Paríža), ktoré „*unikajú zraku práve preto, že sú príliš viditeľné*“ (s. 140). A pre riešenie je tiež podstatná Dupinova schopnosť „*stotožniť sa (...) so svojím protivníkom*“ (s. 135) čiže strategické uvažovanie, byť vždy o krok vpredu pred protivníkom. (Bogesovsky popierajúc čas a robiac *flashforward* k jednej z budúcich kapitol transformácií žánru spomeňme, že Borges si zhruba o sto rokov neskôr v poviedke *Smrt'*



a kompas položí otázku, čo sa stane, ak bude páchatel' uvažovať ešte o krok dopredu pred detektívom, strategicky modelujúcim páchatel'ovo myslenie – výsledok rozhodne nebude pre detektíva povzbudivý...) Zároveň je minister D... aj básnik a súčasne *matematik*, čiže je v istom zmysle svojím uvažovaním, inšpiráciou a schopnosťami ekvivalentný Dupinovi, ako na to upozorňuje Knight rovnako ako na ich spoločnú iniciálu „D“ a upozorňuje na ministrovo situovanie ako jungovského archetypu „tieňa“, temnej stránky (Dupinovej) osobnosti (por. Knight, 1980, s. 64): je to „*geniálny človek*“ (tak ako Dupin), ale „*bez charakteru*“ (s. 144).

Práve tu, pri motíve Dupinovho strategického „stotožnenia“ s ťahmi protihráča, vynárajú sa také čítania tohto Poeovho textu, ktoré treba problematizovať. Stephen Knight interpretuje túto poviedku ako Poeovu odpoveď na neúspech pri riešení prípadu „Márie Rogetovej“, ktorý vyplynul – podľa Poea – z nadmerného množstva detailov, mäťúcich výkon rozumu (Poe, 1959, s. 122). Hovorí o zmene detektívovej „metodológie“ v tejto poviedke: „*Nepotrebuje podnikateľ dlhé vyšetovania, pomaly rozvažovať možnosti, aby našiel ich jediná správnu interpretáciu. Spletitosti uvažovania, napokon zavrhnuté v Márii Rogetovej a vylúčené zo systému hodnôt tohto príbehu v jeho závere, prestali byť pre túto metódu nevyhnutné. Je teraz viacej vidiacim než vedcom (...) je to rozhodné odmietnutie racionálnych procedúr. Dupin vie – taký je význam tohto príbehu,*“ (Knight, 1980, s. 61). Dupinova cesta smeruje vraj od začiatočnej fascinácie vedou k jej dôslednému zavrhnutiu (ibidem). Dupin zaujíma odstup k prefektovým „realistickým“ vyšetovacím procedúram (ibidem, s. 62).

Obávam sa, že musím dôrazne protestovať. Dupin nedospel k záveru, kde sa nachádza ukradnutý list, nejakým „nazretím“ génia, iba prostredníctvom stotožnenia sa s mysľou ministra D..., toho zloducha s dušou básnika. Toto stotožnenie alebo skôr strategický „odhad“ sú možné až potom, ako Dupin zvažil výsledky prefektovho pátrania. V syntagmatickej štruktúre textu poviedky až na základe týchto výsledkov podáva Dupin riešenie (por. uvedený citát Dupinovej priamej reči: „*Čím viacej som premýšľal o prefektovom rozhodnom tvrdení...*“): „*Keby odcudzený list bol býval ukrytý v dosahu prefektovho pátrania (...) list by sa bol musel nájsť,*“ (Poe, 1959, s. 136). Toto neúspešné vyšetovanie polície (resp. fakt, že toto vyšetovanie bolo neúspešné) je podmienkou možnosti Dupinovho riešenia. Až nato, ako polícia svojou prehliadkou vylúčila všetky možné skrýše, mohol Dupin dospieť k záveru, že list potom *nemôže byť* v skrýši, a teda nie je vôbec skrytý. V tejto syntagmatickej štruktúre sa aspoň do istej miery (v zmiernenej podobe) opakuje štruktúra hry pár-nepár, ktorú uvádza Dupin ako príklad stratégie. Hrá sa takým spôsobom, že jeden hráč háda, či má druhý v ruke páry, alebo nepárny počet guliek. Jeden chlapec, strategicky geniálny hráč, vždy podľa miery ľstivosti svojho súpera odhadoval jeho postup. „*Povedzme, že hrá s hlupáčikom. Ten otrčí zavretú päť a pýta sa: ‚Sú párne, alebo nepárne?‘ Náš školačik odpovie ‚nepárne‘ a prehrá. Ale po druhý raz vyhrá, lebo si pomyslí: ‚Hlupáčik vzal po prvý raz párne a jeho prefikanosť stačí práve len na to, aby pri druhom raze vzal nepárne,’*“ (s. 134). Jacques Lacan pri analýze tejto hry upozorňuje na dôležitú

vec: školákova „súslednosť úsudkov“ sa pohybuje v sfére symbolického, ale táto hra „obsahuje prvek, ktorý se symbolické logice celé hry i účinnosti školákovy metody evidentně vymyká. Nejedná se o nic jiného než o moment ‚první hry‘. (...) při první hře – ať už vyhraje nebo prohraje – školák neví, jaký počet kuliček jeho protivník drží v ruce, a má stejnou šanci vyhrát jako kdokoli jiný. Veškerá jeho symbolická chytrost je mu poprvé na nic (...) musí se smířit, že buď vyhraje, nebo prohraje, aniž to může jakkoli ovlivnit“ (Fulka, 2004, s. 79). Až na základe tejto prvej hry (jej výsledku), na základe reálna, ktoré neovláda, môže školák robiť svoje následné strategické úsudky vo sfére symbolického. Tento moment prvej hry, ktorý subjekt nemôže ovládnuť, je práve tým, čo Lacan nazýva *reálnom*. Tento „moment prvej hry“ je v hre pár-nepár *štruktúrnou* nevyhnutnosťou – v syntagmatickej štruktúre povedky je zasa „prvá hra“, prefektovo neúspešné vyšetrovanie, nie štruktúrne nevyhnutná (Dupin mohol byť prizvaný k prípadu aj okamžite). Ale dej už raz bol takto skonštruovaný, povedka bola takto napísaná: až *po* prvej hre, prefektovom vyšetrovaní s jeho výsledkom (že list sa nenachádza skrytý v nijakej skrýši), k prípadu prizvú Dupina. Výsledok prvej hry, policajného vyšetrovania nemohol nijako ovládnuť (ono sa už odohralo ešte pred Dupinovým vstupom do vyšetrovania prípadu), a až na základe výsledkov tohto vyšetrovania Dupin formuluje svoje úsudky.

Dupin nenachádza list v ministrovej pracovni ani prostredníctvom akéhosi „kokaínového“ „proznenia“, osvietenia (ako to tvrdí Jampolskij, 2001, s. 95), ale *situuje* tento list *najprv* vo svojom úsudku (svojimi závermi ho najprv pomyselne umiestni v logickom modeli, „plániku“ ministrovho bytu) a videním si len *overí* svoj úsudok (ako sme to citovali pri úvahách o *Morgue*, „je treba vedieť, čo treba pozorovať“, rovnako na to upozorňuje Porter, 1981, s. 163). Ten úsudok je skrytý a treba ho z textu rekonštruovať. Je paradoxný, ale striktno logický. Z premís, ktoré som už opísal a ktoré zdanlivo vedú k impasu, do slepej uličky, vyplýva jediný možný logický záver, riešenie:

*Premisy:*

List nie je skrytý v ministrovom byte. (Lebo prefekt prehľadal *všetky možné skrýše*.)

List sa napriek tomu *musí nachádzať* v ministrovom byte.

*Záverom* je konjunkcia týchto dvoch premís: list sa nachádza v ministrovom byte, a nie je v ňom skrytý. Keď prevedieme tento negujúci výrok na tvrdiaci, dostaneme Dupinovo riešenie: list sa nachádza v ministrovom byte neskrytý, zjavný.

*Štruktúra* tejto *záhady* je nastolená ako logický rozpor, *javí sa* ako popretie zákona vylúčeného tretieho: stav vecí sa javí tak, ako keby sa list nachádzal v ministrovom byte, a zároveň sa v ňom nenachádzal. Riešenie poprie jeden z členov tejto apórie (nie je pravda, že by sa list nenachádzal v ministrovom byte). Spôsob „ukrytia“ listu pred pohľadom vyšetrovateľov však túto apóriu v oslabenej podobe zachováva: list je „zároveň skrytý a odhalený“ (Grossvogel, 1979, s. 104), je *skrytý práve vo svojej viditeľnosti a práve touto svojou viditeľnosťou* – pomocou *premiestnenia*. Ďalšie transformácie žánru pracovali ďalej s touto formálnou schémou, pričom ju naplňali novými obsahmi. Tak v *Dutej ihle* (*L'Aiguille creuse*, 1909) Maurica Leblanca, jednom z prí-

behov slávneho Arsena Lupina, má naplnenie tejto štruktúry takúto podobu: „*Jednak něco ukradeno bylo, protože obě slečny shodně tvrdí, že skutečně viděly dva muže, kteří prchali s nějakými předměty. (...) Ale nic nezmizelo, protože to tvrdí pan de Gesvres, a ten to může nejspíš posoudit,*“ (Leblanc, 1969, s. 31). Jeden zo smerov riešenia (implikovaný v takejto záhade) sa môže uberať spochybnením výpovede jedného alebo oboch protikladných svedectiev. Čo však, ak sú *obe* svedectvá – ako v Leblancovom románe – autentifikované ako vierohodné? Leblancov text podáva takéto brilantné riešenie: „*Z těchto dvou zjištění neodvratně vyplývá: jestliže něco bylo ukradeno a nic se neztratilo, byl zcizený předmět nahrazen stejným předmětem,*“ (Leblanc, ibidem).

Treba tiež upozorniť na istú *symetriu*, na to, že – rovnako ako Dupin „kopíruje“ pohyb uvažovania ministra D... – minister D... zasa *kopíruje* ono ne-ukrytie listu od obeť, od „vysokopostavenej dámy“, ktorej ho ukradol: a práve „vysokopostavená dáma“ takýmto spôsobom, že totiž list *otvorene položila* na stôl (adresou nahor, s obsahom nie viditeľným), ho zatajila pred „vysokou osobnosťou“, ktorá ju prekvapila pri jeho čítaní (por. s. 126). Vtedy prichádza minister D..., spozná rukopis na adrese, a *zamení* listy (počas rozhovoru namiesto inkriminovaného listu položí na stôl *podobný* list) – a presne takto *zamení* Dupin v ministrovej pracovni za ukradnutý list svoju vlastnú nápodobu (keď ministrovu pozornosť odpúta rozruch na ulici, ktorý, samozrejme, na túto príležitosť zinscenoval Dupin). Lacan tento pohyb listu opísal tak, že štruktúra tohto textu inscenuje dve série: „*Je tu král, který nevidí list – královná, která za nejlepší skryšou listu pokladá to, že ho nechá na viditelnom mieste – minister, který všeko vidí a list zoberie (prvá séria), a nasledovne je zasa policia, která nič u ministra nenájde – minister, který za nejlepší skryšou pokladá to, že list nechá na viditelnom mieste – Dupin, který všeko vidí a list zoberie (druhá séria),*“ (Deleuze, 1978, s. 309). List „*je přítomný v oboch navzájom si zodpovedajúcich sériách, obieha ich a stále v nich mení pozíciu*“ (Deleuze, 1978, s. 311). (Bez ohľadu na to, že v tejto interpretácii štrukturalistickej psychoanalýzy tento predmet demonštruje fungovanie symbolického systému. Robíme tu interpretáciu len v intencii k Poeovej poviedke.) Tento predmet, ukradnutý list, „*je vždy premiestnený vo vzťahu k sebe samému. K jeho vlastnostiam patrí, že nie je tam, kde je hľadaný, ale že výmenou za to je nachádzaný tam, kde nie je*“ (ibidem, s. 313): Dupin ho nachádza *na mieste* bezcenného napoly pretrhnutého listu, adresovaného ministrovi ženským písmom (Poe, 1959, s. 142). „*To, čo je skryté, je vždy iba tým, čo nie je na svojom mieste, ako sa to zvykne charakterizovať na knižničnej žiadanke zväzku, ktorý bol založený niekam medzi iné knihy. A on samotný by sa naproti tomu nachádzal na vedľajšej policičke alebo vo vedľajšom oddelení, kde by zostával skrytý pri svojej úplnej viditeľnosti,*“ (Lacan: Seminár o Ukradnutom liste, cit. podľa Deleuze, 1978, s. 313).

Ak minister *zamení* list na kráľovninom stole za *podobný* (pričom ona to vidí, ale nemôže proti tomu pred tretím svedkom, pred „vysokou osobnosťou“ nič urobiť), tak potom vtedy, keď ukradnutý list *premiestňuje* v jeho viditeľnosti, *vyvracia ho naruby*

ako rukavicu (Poe, 1959, s. 143) a natrhne ho, čím sa tento list stane *naopak, nepodobným* hľadanému listu – a práve táto „*prehnanosť týchto rozdielov*“ (s. 142) Dupin na tento list upozorní: je to jeho *nepatričné* zasadenie do kontextu (ministrovej pracovne): „*Špinavý pokrkvany papier, ktorý bol v takom rozpore s poriadkumilovnosťou D...-ovou a ktorý tak očividne prezrádzal úmysel vzbudiť u pozorovateľa dojem, že ide o bezcenný list (...)*“,“ (s. 143). Dupin a jeho protihráč sa v týchto svojich strategických úvahách konštituuju ako subjekty v rámci lacanovskej „logiky Iného“: „*Vo chvíli, keď si začínam predstavovať, čo si predstavuje on, že si predstavujem ja, nachádzame sa obaja vnútri logiky, ktorá nás prekračuje: logiky Iného*“,“ (Eco, 1996, s. 325). Dupin si predstavuje, ako si minister myslí, že v pozorovateľovi (a jeho pozíciu teraz obsadil Dupin) vzbudí taký a taký dojem.

Ukradnutý list teda nie je skrytý (a práve preto ho prefekt nenachádza, pretože hľadá skrytý list), ale je zároveň *premiestnený*, „nie na svojom mieste“ (nachádza sa v plnej viditeľnosti, ale *na mieste bezcenného listu, nepodobného* hľadanému ukradnutému listu). Ukradnutý list je situovaný, ako to formuluje Dupin, mimo dosahu prefektovho pátrania (s. 136): je v rámci prefektovho poľa viditeľnosti „slepou škvrou“, ktorá zostáva nevidená, perifériou (por. Jampolskij, 2001, s. 94), ale situovanou v samom centre, a v rámci prefektovho skostnateného systému myslenia je nemyselným a *nemysliteľným*. Je tým, čo vždy uniká jeho pozornosti. Vo vzťahu k prefektovmu vedomiu sa ocitá v pozícii nevedomia. Lacan ukazoval vo svojej interpretácii, že „*pre políciu list nie je nositeľom správy, je čisto materiálnym označujúcim, redukovaným na charakter rukopisu a veľkosti pečate*“ (ibidem, s. 95). „*A ak polícia nepostupuje ďalej k rubu listu, na ktorom, ako je známe, bola napísaná adresa príjemcu, je to preto, lebo pre ňu list nemá inú stranu, okrem tohto rubu*“,“ (Lacan, cit. podľa Jampolskij, 2001, s. 95). Ako to vynikajúco ukazuje Jampolskij, Dupin nachádza ukradnutý list vtedy, keď pripisuje papieru *objem*, keď „*list expanduje do hĺbky*“ (Jampolskij, 2001, s. 96), vtedy si uvedomí, že „*bezcenný list*“ je vlastne škatuľkou, „*schránkou*“, skrývajúcou hľadaný predmet. „*Možnosť predstaviť si iné teleso, maskované telesom-listom/písmom – to je možnosť predstaviť si ho v modalite rubu, vyvrátený ako rukavicu*“,“ (ibidem, s. 98). Lacan ukradnutý list metaforicky prirovnáva k ženskému telu, rozprestierajúcemu sa v ministrovom kabinete (Jampolskij, ibidem) – napokon, okrem toho, že je škatuľkou (pre Freuda je to symbol ženských genitálií), skrývajúcou iné telo/teleso, je tiež (falošným) listom s adresou, napísanou *ženským* písmom, a kompromitujúcim (ukradnutým) listom, odcudzeným *žene*.

Rovnako ako v prípade *Morgue* aj v prípade *Ukradnutého listu* sa našli vyrývači, ktorí upozornili na to, že Dupin nemohol v ministrovej pracovni vidieť v *jednom okamihu* zároveň pečať i adresu, to znamená prednú aj zadnú stranu listu (por. Haycraft, 1968, s. 21). Táto „chyba“ v texte však signalizuje niečo dôležité: možno až tu vstupuje do hry ono kokaínové „*prozření*“, o ktorom hovoril Jampolskij (Dupinovo vnímanie *detailov* dával do súvislosti s maniakálnym vnímaním detailov u rozprávača poviedky *Berenika* – ja by som len upozornil na to, že Dupinovo vnímanie detailov je prefiguro-

vané úsudkom a detaily sú nositeľmi významu z hľadiska riešenia prípadu), onen stav rozšíreného vnímania, keď sa „vec sama“ dáva vedomiu aj svojou skrytou stranou, kubisticky simultánne z viacerých perspektív, pričom „zadnú stranu“ predmetu nevidia iba školsky suchopárni fenomenológovia, drogoví abstinenti. Ak Dupin takto „reálne“ (v rámci predstaveného sveta) vidí prednú a zadnú stranu listu zároveň, jediným pohľadom, je to iba do úrovne predstaveného sveta metaforicky prevedené ono „spriestorovanie“ listu, jeho expanzia z dvojrozmernej plochy do hĺbky, o ktorej hovoril Jamposkij, a toho faktu, že pre Dupina list má rub aj líc, na rozdiel od polície, pre ktorú má iba rub, zadnú stranu s napísanou adresou.



Už som hovoril o tom, že v poviedke *Vrah si ty* sa zlučuje rola neskoršieho watsonovského rozprávača a riešiteľa záhady, detektíva, do jednej postavy. Predčasnému prezradeniu riešenia čitateľovi zabráňuje okrem rétorického postupu irónie aj to, že – ako to sformulovala Alma Murchová – rozprávač koná ako detektív, „nie je odhalené až do posledných odsekov“ (Murch, 1968, s. 76). Teraz sa zamerajme zasa na postup irónie: tá je generovaná perspektívou narácie – rozprávač, poznajúci riešenie, štylizuje sa do naivného „watsona“, začína sa vytrácať a transformuje sa na anonymného kronikára, do perspektívy „dobrých občanov rattleboroughských“ (Poe, 1959, s. 162), aby na konci opäť prevzal hlas rozprávania ako triumfujúci riešiteľ. Práve obyvatelia obce sú naivným „watsonom“, plne podliehajúcim kúzlu vraha, ktorý sa volá Karolko Good fellow (t. j. Dobráčisko). Vo vlastnom mene vraha sa odhaľuje povaha znaku v detektívke: je to rozštiepenie (a radikálne prevrátenie) medzi označujúcim s jeho konotáciou (ktorá produkuje zdanie) a „pravým“ označovaným (bytím). Táto štruktúra mena je štruktúrou masky. Inscenovanie tohto rozštiepenia znaku je umožnené práve oným opísaným rozštiepením rozprávačskej perspektívy (na naivného, oklamaného „Watsona“ a viedaceho riešiteľa). Ako na začiatku ironicky hovorí rozprávač: „Či toto meno má nebadateľný vplyv na charakter, nepodarilo sa mi vypátrať,“ (s. 147). Lenže rozprávačovi sa to, naopak, vypátrať podarilo.

Zápletká je – vo veľmi zjednodušenom podaní – takáto: Barnabáš Shuttleworthy zmizne za podozrivých okolností. Mŕtvola sa počas celého vyšetrovania nenájde. Dôvod sa vráti len jeho zranený kôň. Najlepší priateľ pána Shuttleworthyho Karolko Goodfellow vedie pátranie občanov, keď zlyhala polícia, a pod jeho „geniálnym“ vedením nachádzajú „pátrači“ indicie, ukazujúce na vinu synovca pána Shuttleworthyho. Ironické rozštiepenie označujúceho a označovaného v rozprávačovej perspektíve má diskretný priemet do konštitúcie postavy Karolka ako pokrytca. Karolko horlivo obhajuje podozrivého synovca (na ktorého sám nastražil falošné stopy), pričom „takíto srdeční ľudia často prestrelia – v prílišnej horlivosti pomôcť priateľovi dopustia sa všetkých prechmatov, chýb a omylov – dopúšťajú sa ich často zo samej dobroty, no pritom priateľovi skôr poškodia, než prospejú. (...) Jednou z najväčších chýb, ktorých sa rečník dopustil, bola narážka, že podozrievaný je dedičom ctihodného starého



pána Shuttleworthyho'. *Ludom to doteraz naozaj ani len na myseľ neprišlo,*“ (s. 153). Celý text poviedky je kódovaný v tomto ironickom mode. Pán Shuttleworthy sľúbil pomerne tesne pred svojím zmiznutím (vraždou), že daruje svojmu priateľovi Karolkovi debnu vína Chateau Margaux, ktorá po jeho zmiznutí naozaj na Karolkovu adresu príde a ten sa nazdáva, že mu debnu poslal pán Shuttleworthy za života. Pozve na jej otvorenie „polovicu mesta“. Opitý Karolko pred jej otvorením komicky hovorí o „*obrade exhumovania pokladu*“ (s. 160), čo sa – v súlade s ironickou tonalitou textu – stane skôr, než by to Karolko tušil, skutočnosťou: lebo otvorenie debny je *naozaj* exhumáciou – debna sa prudko otvorí, z nej sa vymrští napolo zotletá mŕtvola pána Shuttleworthyho, zahľadá sa meravo a smutne na pána Goodfellowa a vyriekne: „*Ty si to bol!*“ (Thou Art the Man). Dobrák starý Karolko napoly šialený vzápätí „prudko vychrlí“ (s. 160) svoje priznanie a potom padá mŕtvý na zem.

V segmente vysvetlenia sa dozvieme, že mŕtvolu zavraždeného našiel rozprávač, keď pátral čo najďalej od miest, po ktorých pri pátraní vodil spoločnosť dobráčisko Karolko. Čo je zaujímavé, onen záverečný hororový, zdanlivo nadprirodzený výjav, keď sa mŕtvý pán Shuttleworthy vztýči v debne, je produkovaný rovnako ako zdanlivo nadprirodzená udalosť v poviedke *Morgue: mechanicky*, a to tiež pomocou svojho druhu *pružiny*: rozprávač vopchá mŕtvole do hrdla pevnú rybaciú kosť. Pri „slovách zo záhrobia“, ktoré vysloví mŕtvola, sa zasa spolieha na svoje bruchovravecké schopnosti. Ako to v súvislosti so vzťahom žánru detektívky a nadprirodzeného dobre sformulovala Dorothy Sayersová: „*Nadprirodzené v detektívke má byť evokované len nato, aby bolo napokon rozptýlené,*“ (Haycraft, 1968, s. 254). Pán Shuttleworthy je len zdanlivo „zaživa pochovaný“, aby sme tento motív dali do súvislosti s jednou z poeovských obsesíí. Odhalenie vraha je teda opäť – tak ako v *Morgue* – syntagmaticky situované *pred* riešením, čím sa dosahuje jeho nečakanosť a dramatickosť. Inauguruje aj ďalší element žánrového kódu – ako vrah má byť odhalená tá najmenej podozrivá, najväčšmi nepravdepodobná osoba („záhradník“). Pre dnešného čitateľa to pri čítaní tejto poviedky už platiť nebude (iráónia je príliš zjavná a čitateľ príliš poučený), ale platí to pre „watsonovského čitateľa“, „dobrých občanov rattleboroughských“. Mechanizmus riešenia nebudem opisovať, len spomeniem, že je v ňom inaugurovaný (proti neskorším pravidlám *fair play*) aj jeden nový fakt (že guľka do zraneného koňa na jednom mieste vošla a na druhom mieste vyšla z tela von, a teda Karolko v tele koňa nemohol nájsť guľku z flinty „podozrivého“ synovca, ale musel ju tam sám podstrčiť).



Poviedka *Zlatý chrobák (The Gold Bug)* nie je, ako už upozornili viacerí (Cham-pigny, 1977, s. 118, Haycraft, 1968, s. 9), detektívkou *sensu stricto*, keďže čitateľovi sú sprístupnené indície, na ktorých základe rozvíja Legrand svoje dedukcie, až v rámci segmentu riešenia. V tomto texte sa opäť stretávame s dvojicou „watsonovského“ rozprávača a proti nemu stojaceho „chorobného mizantropa“ „*mimoriadnych duševných schopností*“ (Poe, 1975, s. 79), Legranda, ktorý v texte plní funkciu pátrača analytika.



Josef Hrabák, keď píše o Poeovom inauguračnom akte v tomto žánri, že „vytvoril prototyp detektíva“, správne spolu s Dupinom spomína aj Legranda (Hrabák, 1986, s. 14). Rozprávačovi, rovnako ako aj černoškému sluhovi Jupiterovi, ktorí nepoznajú fakty, na ktorých základe Legrand rozvíja svoje úsudky, javí sa Legrand ako blázon: toto zdanie súvisí s excentrickosťou detektíva a duševnými schopnosťami, presahujúcimi okolie, s jeho *genialitou*, ktorá sa – aspoň v tých časoch – situovala do blízkosti šialenstva, ako napríklad o niečo neskôr v Lombrosovej práci *Génius a šialenstvo* (1863). Spomeňme si na divokú Dupinovú obrazotvornosť a lombrosovsú obrazotvornosť šialenca, „zbavenú zábran“ (Lombroso, 1987, s. 196), ktorá „vytvára také obrazy, akých by sa príliš vypočítavý rozum zľakol kvôli obave, že by sa ocitol v podozrení z absurdity alebo nedostatku logiky“ (ibidem). Neskôr táto legrandovská vlastnosť bude mať ozveny v niekedy paradoxných, „šialených“ tvrdeniach Hercula Poirota, občas si mrmlúceho detské riekanky o piatich malých prasiatkach, či vo výstrednom správaní detektíva Rossitera z Carrovej *Otravy z vtípu*. Detektív je síce chladným logickým analytikom, ale *riešenie* často nemožno dosiahnuť *len* logickým postupom (to by geniálnym detektívom mohol byť každý, kto zvládol elementárny kurz logiky): logický postup vyvodzovania je u geniálneho literárneho detektíva často založený na prvotnom akte geniálnej, často paradoxnej obrazotvornosti (opäť pripomínam opozíciu pátracieho postupu policajného prefekta a Dupina z *Ukradnutého listu*).

Zdanie Legrandovho šialenstva vyplýva aj z jeho mystifikácie. Legrand, ktorý sa po náleze chrobáka (ten ho vraj podľa Jupitera pohrýzol) začína správať čudne (motivácia vychádza aj z epického rozvedenia frazeologizmu „nasadiť niekomu chrobáka do hlavy“), je posadnutý hľadaním pirátskeho pokladu. Chrobák zlatej farby plní funkciu falošnej, mystifikačnej stopy, a to prostredníctvom svojej farby, ktorá konotuje zlato pokladu. Ide o náhodné spojenie chrobáka a pokladu, ktoré Legrand posilňuje aj tým, že Jupiter spúšťa chrobáka na šnúrke cez oko lebky zo stromu, pričom falošný atribút – zlatá farba – iba zatemňuje skutočný atribút – hmotnosť chrobáka, pre ktorú ho Legrand spúšťa zo stromu, aby označil miesto pokladu: reálnu úlohu tu hrá len hmotnosť chrobáka, ktorý tu funguje ako závažie. A chrobák je vôbec plný falošných stôp, je multiplikovanou falošnou stopou: motív, že rozprávačovi Legrandov náčrt chrobáka pripomína lebku, vstupuje do okazionálneho spojenia s lebkou na strome (ktorej očnou dutinou káže Legrand spustiť chrobáka). (V skutočnosti je na druhej strane pergamenu naozaj náčrt lebky ako znaku pirátskeho pokladu, a práve tento náčrt vidí rozprávač.) Náčrt lebky rovnako ako aj kryptogram kapitána Kidda sú v pergamene *skryté* ako staršia vrstva palimpsestu, na ktorú sa však nevrství novší nápis, ale bieloba čistého papiera: sú na pergamen nanesené neviditeľným atramentom, ktorý rozprávač *náhodne* vyvolá do rádu viditeľného, keď sa pergamen zahreje pri ohni (práve preto vidí rozprávač na pergamene náčrt lebky, a nie Legrandov náčrt chrobáka). Je tu *prevrátený* princíp detektívneho pátrania z *Vrážd v ulici Morgue*: tam detektív nachádza detaily, unikajúce pozornosti ostatných (šírka okenice, uzemnenie hromozvodu, skrytá struna a pod.), ktoré majú význam z hľadiska riešenia záhady. Tu sa, naopak, sieť súvislostí, paranoidná signifikácia (zlatý chrobák – zlatý poklad, náčrt chrobáka v tvare

lebky – lebka na strome) vo fáze riešenia odhaľuje ako falošná: jej prvé členy (farba a tvar) sú produktom náhody.

Keď už Legrand určil charakter pergamenu, stáva sa detektív opäť analytikom textových štruktúr. Legrand hovorí, že našiel *kontext* pergamenu: z miesta jeho nájdenia i zo šifrovaného „podpisu“ vyplynulo, že ide o pirátsky odkaz. Chýba mu teraz ešte – ako to pre nás, literárnych vedcov, Legrand formuluje absolútne brilantne – „*to hlavné (...) – podstata mého pomyslného dokumentu – text pro můj kontext*“ (Poe, 1975, s. 102). Týmto textom je šifrovaný odkaz kapitána Kidda. Prvým krokom pri jeho dešifracii je *hypotéza* o charaktere tejto šifry, aký typ šifry bol použitý, a až táto hypotéza, ktorá je správna, umožní dešifráciu kryptogramu: Legrand usúdi, že nevzdelaný pirát by nemohol použiť nejaký zložitejší šifrovací systém, takže použil monoalfabetickú substitučnú šifru. (Tá je známa v Európe už od 15. storočia z práce Leona Battistu Albertiho.) Potom sa nám, čitateľom so zatajeným dychom, dostane praktickej ukážky toho, ako dešifrovať takýto kryptogram pomocou frekvenčnej analýzy. To je už pirátsky poklad, samozrejme, dávno doma.



Výpoveďou „watsonovského“ rozprávača *bez* korekcie veľkým detektívom je Poeova poviedka *Podlhovastá debna* (*The Oblong Box*), kde preukázanie chybnosti watsonovských úsudkov (a teda riešenie) zabezpečuje osud, tragédia: búrka a stroskotanie lode. Nie je to detektívna poviedka, ale prináleží príbuznému žánru – Carolyn Wells ho nazýva „rébusovým príbehom“ (resp. príbehom-hádkou, „riddle story“), ktorý „*je založený na rébuse (puzzle), ktorého riešenie je obratným autorovým trikom a obyčajne naň čitateľ nepríde. Na rozdiel od detektívneho príbehu sa v ňom nenachádzajú stopy (clues), či už pravdivé, alebo zavádzajúce*“ (Wells, 1976, s. 40 – 41). Jeden z typov tohto príbehu-rébusu zahŕňa sujet dešifrácie kryptogramu, kam podľa Carolyn Wellsovej patrí (pri súčinnosti sujetovej schémy hľadania pokladu) iná Poeova poviedka, *Zlatý chrobák* (ibidem, s. 42). V *Podlhovastej debne* menej bystrý rozprávač na začiatku nastolí falošnú hypotézu, ktorú potom prikladá ako dešifrovací kľúč na mystériózne udalosti, s ktorými sa stretá na palube lode (zhruba na tejto schéme je postavená aj Čechovova paródia, antidetektívna poviedka *Švédsko zápalka*). Rozprávač pátra asi tak, ako keď je Watson ponechaný sám na seba v *Tajomstve osamotenej cyklistky*, a potom sa mu od jeho bystrejšieho priateľa dostane zhodnotenia: „Počínali ste si veľmi nemúdro, Watson!“

Funkciu predmetu s tajomstvom v motivickej štruktúre textu spĺňa podlhovastá debna, majetok to pána Wyatta, ktorý sa na lodi plaví s manželkou. Rozprávač, ktorý sa pasuje za „priateľa“ pána Wyatta, pozoruje viaceré záhadné okolnosti (napríklad to, že manželia Wyattovci tajne spávajú v oddelených kajutách – takto sa *zdanlivo* vysvetľuje predchádzajúca záhada, že Wyatt najal o jednu kajutu navyše). O podlhovastej debne nastolí falošnú hypotézu, že v nej Wyatt, milovník umenia, tajne prenáša kópiu Leonardovho obrazu *Posledná večera*. Debna sa nachádza vo Wyattovej kajute a roz-

právač počuje večer z tejto kajuty akési tlmené vzdychy. Pani Wyattová sa rozprávačovi, ktorý pozná aristokratický vkus svojho priateľa, zdá akási „celkom obyčajná“. Na debne si rozprávač všimne adresu „Adelaida Curtisová“, o ktorej vie, že je Wyattovou svokrou. Je presvedčený, že „*táto adresa je iba ľstou*“ (s. 182) – pričom, v pláne skutočnej fabuly (ktorú podáva riešenie), ľstou nie je. Rozprávač hľadá sofistikovanejšie vysvetlenie každého faktu, za všetkým vidí nastraženú lest', v štýle onej židovskej anekdoty, v ktorej Kohn stretne Grüna na stanici a pýta sa ho, kam cestuje. Grün odpovedá: „Do Krakova.“ A Kohn mu hovorí: „Ty počúvaj, Grün, prečo ma klameš a hovoríš mi, že cestuješ do Krakova, aby som si ja myslel, že ideš do Lvova, a ty zatiaľ naozaj cestuješ do Krakova!“ Keď rozprávač Wyattovi sprisahanecky poznamená „*čosi o zvláštnom tvare debny*“ (Poe, 1959, s. 184), Wyatt sa nervovo zrúti.

Všimnime si, že adresa Wyattovej svokry indikuje – vo svojej *doslovnosti*, ktorú rozprávač odmieta akceptovať – riešenie, ktoré napokon odhalí morská búrka: v podlhovastej debne sa totiž nachádza mŕtvola jej dcéry, Wyattovej manželky. Wyatt klešá ku dnu spolu s podlhovastou debnou, skrývajúcou pozostatky jeho milovanej manželky. Úlohu Wyattovej manželky na palube lode hrala „celkom obyčajná“ Wyattova slúžka. Takto riešenie spätne osvetľuje všetky predchádzajúce záhadné udalosti a dodáva im správny význam. (Tie nočné Wyattove vzdychy či stony potom implikujú – v poeovskom kóde – možnú nekrofilii, alebo sú to stony žiaľu.)



Treba sa zmieniť aj o Poeovom článku *Maelzelov šachista*, v ktorom Poe dokazoval pomocou svojich pozorovaní Maelzelovho „šachového stroja“ a následných úsudkov, že nejde o automat, ale že je v útrobach tohto zdanlivého stroja skrytý človek, hráč šachu. Metóda, akou Poe (keďže ide o článok) postupuje, je rovnaká ako Dupinova pri vyšetrovaní zločinu.

Predmet, ktorý Poe skúma, nám umožňuje formulovať jedno z konštitutívnych pravidiel detektívneho žánru: formálna schéma úsudku v zásade môže byť naplnená akýmkoľvek obsahmi – pre detektívku je však podstatné, aby schému úsudku naplňali semémy okolností zločinu. Toto *sémantické kritérium* určovania detektívneho žánru formuloval už vo svojich klasických dejinách žánru *Vražda pre potešenie* (1941) Howard Haycraft: „*Rébusové príbehy (puzzle stories), príbehy s tajomstvom, kriminálne príbehy a príbehy dedukcie a analýzy existovali od najranejších čias – a detektívka je voči nim všetkým v úzkom vzťahu. Ale detektívny príbeh samotný je čisto produktom vývinu moderného veku. (...) Pretože hlavnou témou detektívneho príbehu je profesionálne vyšetrovanie zločinu. Toto je jeho raison d'être, rozlišujúci prvok, ktorý z neho robí detektívny príbeh a oddeľuje ho od jeho ‚bratrancov‘ v rodine rébusov. V skutočnosti by nemohli byť detektívne príbehy (a ani žiadne neboli), kým neboli detektívi,*“ (Haycraft, 1968, s. 5). V prípade Poeovho článku by sme mohli urobiť komutačný test: ak by sa napríklad pisateľ článku usiloval svojou analýzou dokázať, že sa v šachovom

stroji skrýva nielen živý šachista, ale tento šachista by bol zároveň, napríklad, aj hľadaným vrahom, alebo že v šachovom stroji je dostatok priestoru na skrytie mŕtvoly zavraždeného, text by sa „posunul“ smerom k detektívnemu žánru (čím, samozrejme, netvrdím, že by splnil všetky jeho konštitutívne pravidlá). Ak Poe svoje „detektívne“ poviedky (už sme upozornili na ich obmedzenia z hľadiska neskoršej „čistoty“ žánru) charakterizoval ako „tales of ratiocination“, bolo by k tejto charakteristike ešte treba dodať prívlastok „o zločine“.

Už v renesančnej Scaligerovej poetike boli žánre klasifikované na základe dvoch kritérií: kritéria prostriedkov i spôsobu napodobňovania (čo bolo *formálne* kritérium týkajúce sa literárnych techník reprezentácie), a na druhej strane na základe kritéria „objektu napodobňovania“, ktorý „určoval charakter predstaveného sveta“ (Sarnowska-Temeriusz, 1969, s. 42). Scaliger píše, že napríklad „*udalosti v tragédii sú významné a desivé (...), v komédii sú zasa zábavy, hostiny, svadby*“ (ibidem, s. 42). V tomto druhom prípade teda išlo o kritérium *tematické* (ibidem, s. 44). Táto tendencia kombinácie formálnych a tematických kritérií ako rozlišujúcich vlastností toho-ktorého žánru bola v renesančných poetikách všeobecnejšia (por. Sarnowska-Temeriusz, 1985, s. 460 – 462 a s. 477) a odvodzovala sa z Aristotelovej *Poetiky*, ktorá – spomeňme si – definovala tragédiu a komédiu aj prostredníctvom takého kritéria, že v tragédii sú „napodobňovaní“ ľudia takí a takí, a v komédii zasa onakí.

Definovať detektívny žáner, jeho konštitutívne zložky možno len na základe *prepojenia* týchto dvoch typov kritérií. Avšak vzhľadom na to, že žánrové kritériá a generatívne pravidlá detektívky sú nielen tematické, ale v takej silnej miere aj *formálne* (úsudková *schéma* a lineárno-zvratná *kompozícia*), detektívny žáner sa javí schopným prieniku aj do iných žánrových štruktúr, keď spolu žánre fúzujú: ako príklad uvedme množstvo dnes vychádzajúcich historických detektívnych románov (detektívny spôsob kompozície tvorí formálny žánrový pôdorys takýchto románov, pričom „historický žáner“ organizuje predovšetkým tematickú úroveň textovej štruktúry); detektívka sa môže spájať so žánrom sci-fi, pričom sa formálno-tematické kritériá oboch žánrov navzájom prenikajú. Často spolu fúzujú žánre westernu a detektívky (na inom mieste uvádzam príklad Mayne Reidovho *Jazdca bez hlavy*). Podľa monografistu amerického westernu Jamesa K. Folsoma prienik týchto dvoch žánrov uľahčujú už aj isté ich východiskové afinity: „*Jestvuje istá základná podobnosť medzi tradičným detektívom a detektívom kovbojom, ktorý – či už vďaka náhode alebo kvôli svojmu povolaniu – musí riešiť nejaký zločin, alebo odhaľovať nejaké tajomstvo. Tak ako tradičný kovboj aj detektív musí byť schopný vysvetľovať fakty, ktoré zdanlivo nedávajú zmysel, a musí byť schopný pochopiť príčinu nevysvetliteľných alebo zavádzajúcich okolností. V konečnom dôsledku tak ako detektívov, aj kovbojov úspech závisí od jeho lepšej schopnosti pozorovania*,“ (Folsom, 1966, s. 113).

Poeov článok o Maelzelovom šachistovi sa svojou štruktúrou blíži k poviedke *Tajomstvo Márie Rogetovej*, ktorá tiež akoby „prechádza“ do článku, v ktorom takmer celú plochu textu zaberá úvahový postup.

Len na ilustráciu: Poe napríklad opisuje *postupnosť* krokov, ktorými monsieur Malzel otvára oddiely „stroja“ (demonštrujúc tak publiku, že v stroji nie je skrytý človek), a abstrahuje z týchto krokov pravidlá: „*Nikdy neotvára hlavný oddíl, aniž predtím zavře zadní dvířka skříňky č. 1,*“ (Poe, 1998, s. 171) atď., atď.

Z hľadiska neskorších dupinovských detektívnych úsudkov je zaujímavá pasáž, v ktorej Poe dokazuje odlišnosť možného šachového stroja (v šachu totiž „*žádný tah nenásleduje po žádném jiném zcela nevyhnutelně,*“ píše Poe (1998, s. 151) pár rokov pred de Saussurom) od Babbageovho „počítacieho stroja“: „*Aritmetické či algebraické výpočty jsou ze samé své podstaty neměnné a pevně dané. Jestliže zadáme jistá data, nevyhnutelně dojdeme k jistým výsledkům. Tyto výsledky nezávisejí a nejsou ovlivněny ničím jiným než původně zadanými daty. A řešení problému probíhá (...) až do konce postupným sledem neomylných kroků (...),*“ (ibidem, s. 151). Práve takýmto spôsobom, *s logickou nevyhnutnosťou*, postupuje aj detektív Dupin od „zadaných dát“ prípadu k jedinému možnému záveru [„*že jedine tieto úvahy sú správne a že môžu nevyhnutne viesť iba k jednému záveru*“ (ibidem, s. 49)]. Detektívka sa už v začiatočnom, poeovskom období „logicizuje“: tieto sémantikou (zo sémantického poľa zločinu) naplnené schémy úsudkov majú vo svojej previazanosti dosiahnuť ideál čisto formálneho logického odvodzovania a vyplývania. Detektívka sa usiluje nastoliť striktné logický vzťah medzi znakmi tam, kde jej „reálny“ fantóm, kriminalistika, tento vzťah zaistiť nemôže: „*Kriminalistika nie je žiadnou exaktnou vedou,*“ (Boileau – Narcejac, 1964, s. 43).

A práve takýmto spôsobom postupuje aj samotný Poeov článok o šachovom „stroji“: „*Právě z takových nesrovnalostí a rozporuplností* (napr. že údajný „umelý“ šachista hrá ľavou rukou, pozn. T. H.) *je třeba dovozovat závěry (...), které nás vedou k pravdě o daném závěru,*“ (Poe, 1998, s. 173).



Okrajovo s témou našich úvah – detektívnym žánrom – súvisia poviedky, písané v intenciách príbuzného, kriminálneho žánru typu „príbeh vraha a jeho pokusu uniknúť spravodlivosti“. Poe vytvoril typ spovede patologického, zväčša monomaniackeho vraha, ovládaného „démonom zvrátenosti“: „*Chováme se nepřirozeně jen proto, že tušíme, že bychom se tak chovat neměli,*“ (Poe, 1975, s. 207). Práve v poviedke *Démon zvrátenosti* ho tento démon vedie k tomu, aby sa priznal k vražde, ktorú spáchal a z ktorej ho inak nikto neupodozrieval. Poe do psychiky postavy zavádza *nevedomé* popudy: konanie, ktoré sa stavia proti jej vôli – nazýva ho zvrátenosť, „*nutkání bez pohnutky, nemotivovaná pohnutka*“ (ibidem, s. 205). Práve takáto nemotivovaná pohnútkou vedie v *Zradnom srdci* vraha k tomu, aby zdržiaval vyšetrovateľov v izbe, kde pod parkety skryl mŕtvolu, a práve démon zvrátenosti vedie v *Čiernom kocúrovi* vraha-rozprávača k tomu, aby zabúchal na stenu v pivnici, do ktorej zamuroval mŕtvolu svojej manželky.



V *Berenike* sa rozprávač márne bráni svojej monománii, posadnutosti Berenikinými belostnými zubmi (podrobnú interpretáciu tohto motívu podáva Jampolskij, 2001). Jeho konanie sa vymyká z kontroly vedomia. Medzi motívom prípravy na pohreb (zdanlivo mŕtvej) Bereniky a následným precitnutím rozprávača [„Uvedomil jsem si, že sedím v knihovně (...)“ (Poe, 1975, s. 217)] sa rozprestiera sujetová *ruptúra*, biele miesto medzi odstavcami, v ktorom (a počas ktorého) sa odohralo všetko, čoho *útržky* ex post doliehajú k vedomiu rozprávača (prenikavý ženský výkrik, vedomie, že „niečo som spáchal“, malá skrinka, patriaca rodinnému lekárovi, zablatené a zakrvavené šaty, zubárske nástroje a tridsaťdva „bielych, alabastrových korálikov“ v škatuľke). Toto biele miesto medzi odstavcami textu je akýmsi „prázdny textom“, ktorý diagramaticky modeluje výpadok vedomia rozprávača.

V *Zradnom srdci* (*The Tell-Tale Heart*) vedie rozprávača k vražde starca jedno jeho oko, podobné oku supa. E. Arthur Robinson upozornil na psychologickú identifikáciu vraha s mužom, ktorého zabíja (Robinson, 1971, s. 98): ved' zdanlivý tlkot srdca mŕtveho starca, ktorý sa usiluje prekričať pred policajnými komisármi, je tlkotom jeho vlastného srdca (por. Robinson, *ibidem*). Zlé oko (evil eye) starca je v homonymnom prekódovaní „zlé ja“ (evil I) samotného rozprávača (*ibidem*, s. 101) – vrah sa usiluje zbaviť časti seba samého, Robinson označuje tému tejto poviedky ako sebadeštrukciu. A tá naozaj nastáva – ved' rozprávač sa na konci, dohnaný k amoku tlkotom „zradného srdca“, priznáva polícii. Zjavnejšie je táto téma realizovaná vo *Williamovi Wilsonovi*: keď rozprávač zabíja svojho menovca a karikovaného dvojníka, svoju vlastnú hypostázu, zabíja aj seba samého. Tento dvojník je akýmsi prevráteným jungovským tieňom osobnosti rozprávača: nie jej temnou stránkou – ale, naopak, nositeľom jej zlého svedomia, ktoré odhaľuje všetky hanebné skutky rozprávača. Poeovsky povedané, to on je tiež „démonom zvrátenosti“, ktorý sa vymyká vedomiu rozprávača a robí proti jeho vôli tieto odhalenia.

V *Čiernej mačke* (*The Black Cat*) rozprávačom nezaregistrovaný fakt, že čiernu mačku zamuroval spolu so svojou zavraždenou manželkou, je implikovaný štruktúralne-nevynutnou vlastnosťou kocúra: že kocúr chodí *stále a všade* za rozprávačom. Keď ho ten teda po vražde odrazu nemôže nájsť, z tohto kocúrovho atribútu akosi už vyplýva, kde sa nachádza. Práve toto je oná „nepredpokladaná maličkosť“, ktorá bude neskôr, v ďalších transformáciách tohto žánru (kriminálneho, typu „príbeh vraha“), viesť vraha na šibenicu u Jamesa M. Caina, J. H. Chasea, P. Highsmithovej či J. Thompsona. Keď rozprávač, hnaný nám už dobre známym „démonom zvrátenosti“, zabúcha pred policajtmí na inkriminovanú stenu, aby o to väčšími triumfoval, ozve sa obludné a neľudské vytie. V texte sú implikované aj motívy „na hrane“ nadprirodzena, čiže fantastické, ako si všimol aj Todorov (1995, s. 48): rozprávač kocúrovi vyreže jedno oko a napokon ho zabije, a neskôr je do textu zavedený motív „zdvojenia“ kocúra – kocúrov „dvojník“ je rovnako bez oka, líši sa však od predchádzajúceho bielou škvrnou. Tá sa postupne formuje do tvaru šibenice: tento „druhý“ kocúr môže byť kocúr zo záhrobia (akoby prišiel priamo z kingovského „cmitera zvieratiek“), ktorý si



prišiel po rozprávača. James W. Gargano upozorňuje na to, že kocúr sa na začiatku textu javí neutrálne a svoj charakter (z miláčika na nenávideného) mení spolu s psychologickou zmenou svojho vlastníka: „*Mačku teda treba chápať nie realisticky, ale symbolicky. Je to rozprávačova mnohotvárna povaha (nature)*,” (Gargano, 1971, s. 89). „*Ak existuje nejaká zvrátenosť v tomto príbehu, je to protagonistova zvrátenosť v tom ohľade, že je schopný vypustiť z hlavy priehľadne morálne dobrodružstvo ako číru sekvenciu nevysvetliteľných udalostí*,” (ibidem, s. 93) – to, keď rozprávač deklaruje, že nedokáže porozumieť svojmu vlastnému príbehu (por. ibidem, s. 87).

Tieto psychologické príbehy vyšinutých, monomaniackych vrahov sú psychologickými hororami. Keď Poea obviňovali, že svojou hrôzostrašnosťou napodobňuje niektorých nemeckých romantikov, odpovedal: „*Hrôza nie je v Nemecku, ale v duši*,” (cit. podľa Borges, 1971, s. 23).



Inauguračný, perspektívny význam analyzovaných textov tak pre detektívny, ako aj kriminálny žáner (typu „príbeh vraha“) som už formuloval počas jednotlivých interpretácií. Možno povedať, že „ideálny“ model detektívky „podľa pravidiel“ nenaplnia ani jedna z Poeových poviedok *samostatne*, ale jednotlivé poviedky realizujú vždy isté *zložky* tohto modelu. Detektívka sa skonštitovala ako istý reálne nejestvujúci „invariant“, vyvedený z týchto jednotlivých poviedok ako *spojenie* ich jednotlivých zložiek: veľký detektív, rozštiepenie perspektívy na watsonovského rozprávača stojaceho oproti detektívi, záhada zamknutej miestnosti, „analytické“ úsudky, dištancia od obete (to všetko v dupinovskej trilógii), vrah ako v texte vystupujúca, najmenej podozrivá osoba (v poviedke *Vrah si ty*). *Reálnym* textom, „detektívkou presne podľa pravidiel“, naplní tento model až ďalší vývin žánru.

Rovnaký štruktúrálny model – *spojenie* jednotlivých zložiek, dovtedy fungujúcich v literárnych textoch nezávisle – organizuje aj Poeovo inauguračné gesto vo vzťahu k predchádzajúcim vývinovým predpokladom žánru. Poe *aplikuje* na tematiku zločinu (skonštituovanú v pitavaloch, čiernych kronikách a „kalendároch“, ako napríklad *Newgateský kalendár*, v románe *feuilleton* a v divadelných melodramách) logický úsudok, „serendipizmus“, ktorý sa predtým vyskytoval v rébusových príbehoch a nebol aplikovaný na zločin (ako v arabskom príbehu *Sultán a jeho traja synovia*, resp. v de Maillyho verzii tohto príbehu z r. 1719 *Cesta a dobrodružstvá troch princov de Serendip* a vo Voltairovom *Zadigovi*). V diele Gayota de Pitavala sa zasa spojenie zločinu a logického úsudku do jeho textov dostáva iným kanálom: z právneho vedenia. Ide tu o praktické (osvietenské) „použitie“ rozumu v rámci súdneho procesu, kým u Poea má zločin povahu abstraktného rébusu, ktorý rieši „hra“ geniálneho úsudku. Detektívny žáner *spojil* hrôzu (tú nadprirodzenú, pôvodom z gotického, a krvavú, pôvodom z lúpežníckeho románu) a dedukciu (Boileau – Narcejac, 1967, s. 32). Z neskoršej transformácie gotického románu (Ann Radcliffeovej na rozdiel od predchádzajúceho Hora-

ca Walpola) prevzal Poe postup prezentácie zdanlivo nadprirodzených javov, ktoré sa na záver vysvetlia *empiricky*. Nastolil „*syntézu rozprávania a myšlienkových procesov (...) myslenie môže nadobudnúť epický charakter a jeho logický postup je zároveň dramatickým postupom*“ (Boileau – Narcejac, *ibidem*). Bol to, ako to formulovala Alma Murchová, „*nový typ príbehu rozprávajúci o zločinoch, ale nie o zločincoch, a prezentoval detektíva ako hrdinu*“ (Murch, 1968, s. 79). Jeho zásadným prínosom (pre konštituovanie žánrovej štruktúry detektívky) je, že na tematiku zločinu aplikuje istý špecifický typ kompozičnej štruktúry, konštitutívnej pre detektívku: ide o lineárno-zvratnú štruktúru (Lasić). Najprv sa podáva záhadný zločin (ako syntagmaticky prvý člen) a až potom vyšetrovanie „napreduje smerom dozadu“, naspäť k jeho príčinám. (Dickens v korešpondencii upozorňoval Poea, že takto „odzadu“ napísal svojho *Caleba Williamsa* (1794) William Godwin.) Naproti tomu v Sueových *Tajomstvách Paríža* (začali vychádzať r. 1842), ktoré rozprávajú o zločincoch parížskeho podsvetia, dej postupuje lineárne dopredu, v skutočnosti tam nie sú nijaké „tajomstvá“ (tajomstvo totiž produkuje práve časová inverzia, teda porušenie lineárnosti narácie), azda okrem dobrodružnorománových agnácií. Lineárno-zvratnú štruktúru môžeme, naopak, objaviť v novele E. T. A. Hoffmanna *Slečna zo Scuderi* (1819), kde však zasa nenájdeme veľkého detektíva. Toto Poeovo *prehodnotenie* motívu zločinu v literárnom diskurze veľmi dobre sformuloval Zdeněk Beran: „*(...) Poe zásadne prehodnotil možnosti využitia zločinu jako literárneho motívu, učinil z něho prostředek záhadnosti (...)*“ (Beran, 1995, s. 280).

Poe stvoril prvého literárneho „veľkého detektíva“. Na rozdiel od jeho geniálnych, excentrických následníkov vrátane slávneho Sherlocka Holmesa, Poe nepodáva, ako si všimla Alma Murchová (por. 1968, s. 70), charakteristiku jeho fyzického vzhľadu: čitateľ sa má zamerať na jeho myšlienkové pochody. Je nezávislý a stojí v opozícii voči polícii, reprezentovanej prefektom G..., ktorý sa vyznačuje otrockou schémou vyšetrovania bez predstavivosti. Napriek Poeovej úvodnej scientizácii žánru: *len* vedecký postup bez divokej obrazotvornosti detektíva básnika nestačí. [Práve na túto líniu nezávislosti od polície a excentrickosti „veľkého – detektíva“ sa sústreďuje Pavel Grym vo svojich dejinách žánru *Sherlock Holmes a tí druzí* (1988).] Julian Symons lakonicky zhrňa Poeov prínos pre detektívny žáner: „*Poeova paternita detektívneho príbehu je neoddiskutovateľná, ale jeho otcovstvo nebolo zámerné. Myslel si, že jeho kráľovnou bolo Umenie, ale v skutočnosti to bola Senzácia*“ (Symons, 1972, s. 41).

Poeovský „zakladateľský akt“, inaugurácia žánru sa teda pozoruhodne zhoduje s jeho už spomenutými estetickými názormi: tak ako Poe pokladal imagináciu za *kombináciu* už jestvujúcich, reálnych zložiek, „založil“ detektívny žáner práve štruktúrálnym gestom *kombinácie*, spojenia „už jestvujúcich“ literárnych prvkov. Niektoré skoršie texty sa detektívnemu žánru už veľmi približovali: tak Hoffmannovu *Slečnu zo Scuderi* v zásade už možno pokladať za detektívny príbeh bez veľkého detektíva (nemecká literárna veda, celkom pochopiteľne, tejto novele rada pripisuje prvenstvo na poli detektívneho žánru, anglická túto novelu zasa, tiež celkom pochopiteľne – pre zápas o prvenstvo, ignoruje).

Čo znamená inaugurácia žánru – jedného typu hrôzostrašného románu – ukazuje Michel Foucault v štúdií *Čo je autor?* na príklade Ann Radcliffovej: „*Texty Anny Radcliffovej otvorený pole jistému počtu podobností a analógií, ktoré se modelovaly podle jejího vlastního díla anebo si ho braly jako princip. Toto dílo obsahuje charakteristické znaky, obraty, vztahy, struktury, jež mohli znovu užít jiní spisovatelé,*“ (Foucault, 1994, s. 56). Foucault toto zakladateľstvo žánru kladie do opozície k tzv. zakladateľom diskurzivity, ktorí „*nejenom jednoduše umožnili jistý počet analogií, ale umožnili (a ve stejné míře) také jistý počet rozdílů*“ (ibidem, s. 56 – 57). Prípád detektívneho žánru s jeho štrukturálnym charakterom *variability* (ktorý Smuda ukázal ako zakódovaný v Poeovej poetike a estetike) je špecifickejší: zakladateľstvo žánru v Poeovom prípade umožnilo nielen analógie, ale aj rozdiely, avšak – na rozdiel od zakladateľov diskurzivity – v *nerovnakej*, menšej miere. Rozdiely generuje žánrový zakladateľský princíp *len* v rámci identickej žánrovej štruktúry, a to ako variácie. Zároveň však variácie sú práve tým, čo tento žánrový princíp hľadá: nájsť nepredpokladanú, nenápadnú štrbinu v rámci skeletu pravidiel, a to bez ich porušenia.

## Coda. A zároveň nový rozbeh

Odstup medzi tvorbou Poea a Conana Doylea nepreklenujú len romány Collinsa, Dickensa, Gaboriaua či Doyleva súčasníčka Anne Katherine Greenová. V detektívnom žánri, ako sme už mohli vidieť, nie je príliš časté byť úplne prvým, ba ani to nie je tá najväčšia cnosť: skôr ide o to, pridať malú tehličku či malý vybrúsený diamant do spoločnej stavby (žánrovej štruktúry). Tak Američan **Thomas Bailey Aldrich** (1836 – 1907) v detektívnom románe *Stillwaterská tragédia* (*The Stillwater Tragedy*, 1880) „*představil soukromého detektiva o několik let dřív, než Doyle stvořil Sherlocka Holmes*“ (Ashley, 2008, s. 222). Jeho poviedka *Podivín*, vzácné sprístupnená v uvedenej Ashleyho antológii, je silne inšpirovaná Poeovými *Vraždami v ulici Morgue*, zároveň však inauguruje aj nové postupy. Predovšetkým je to tiež záhada zamknutej miestnosti: vraždy baletky Mary Wareovej, ktorú našli v zamknutej miestnosti zvnútra s podrezaným hrdlom, pričom vražedná zbraň sa nenašla. Detektívny príbeh rozpráva v ja-forme „muž od vedľa“, čo má okná oproti bytu zavraždenej. Rozprávač cituje z novín zhrnutia výpovedí svedkov. (So svedkami a podozrivými teda podobne ako Dupin neprichádza do osobného styku.) Tento postup, rovnako ako motívy zamknutej miestnosti a v nej žena s podrezaným hrdlom – to všetko odkazuje na Poea ako zdroj inšpirácie. Aký šok, keď rozprávač odrazu kontaktuje šerifa a prizná sa k tejto vražde! Roger Ackroyd *avant la lettre*? V čitateľovi na istý čas vzbudí dojem, že vrahom je rozprávač.

Dej však pokračuje ďalej: rozprávač si dá priviesť do väzenia snúbenca zavraždenej a v ja-forme vyrozpráva „grif“, akým spáchal vraždu. Záhada zamknutej miestnosti je vyriešená oveľa lacnejšie než u Poea: okno, predtým opísané ako zdola neprístupné, je napokon predsa len prístupné po odkvape a parapete spodnejšieho okna, z ktorého sa vrah dostal na strechu vedľajšieho domu, kadiaľ unikol. Keď rozprávač v ja-forme

vyrozpráva, ako zavraždil Mary Wareovú, jej snúbenec sa prizná, že ju práve takýmto spôsobom zavraždil on sám. Rozprávač teda konal ako geniálny detektív: rozlúštil záhadnú vraždu. Preberá však na seba vinu vraha: ide totiž o psychicky chorého jedinca (alebo predsa len mystika?), ktorý je presvedčený, že výkonnou mocou nevinne obesený prežije extázu. Toto presvedčenie je – s istými zmenami – odvodené z ľudovej povery: „*V mnohých krajích je rozšírená poveľa, že ten, kto se oběsí, slyší překrásnou hudbu jako zpěv andělský a vidí ráj světelný,*“ (Masaryk, 1930, s. 89). Sám rozprávač preto dal k vražde istý podnet: poslal snúbencovi anonym, aby sledoval svoju snúbenicu a dôstojníka, s ktorým sa stretávala. Nakoniec sa však všetko čierno-humorne skončí pre rozprávača veľmi zle: dvaja priatelia mu dosvedčia alibi.

Táto poviedka, raný reprezentant detektívneho žánru, je teda v jeho rámci zároveň aj značne bizarná: rozprávač na jednej strane koná ako geniálny detektív, no zároveň je skrytým podnecovateľom vraždy a ešte navyše aj psychicky chorým. Text je viacnásobne pointovaný: prvý raz falošne (keď sa rozprávač prizná – tu ide o dejový zvrät), potom zasa odhalením grifu vraždy a osoby vraha, neskôr odhalením rozprávačovho bizarného motívu (túžba po obesení) a napokon na záver dosvedčením alibi, a teda ironickým stroskotáním rozprávačovho úsilia.

„Dohru“ malo aj Poeovo inšpirovanie prípadom Mary Rogersovej: v roku 1848 vyšiel, ako uvádzajú Steinbrunner a Penzler, pravdepodobne prvý americký detektívny román *The Gambler* od Charlesa Burdetta, taktiež založený na prípade vraždy Mary Rogersovej (por. Steinbrunner – Penzler, s. 53).

## Literatúra

ARISTOTELES: *První analytiky*. Praha : Nakladatelství ČSAV 1961.

ALDRICH, Thomas Bailey: Podivín. In: ASHLEY, Mike (ed.): *Záhada zamčeného pokoje*. Praha : Domino 2008.

ASHLEY, Mike (ed.): *Záhada zamčeného pokoje*. Praha : Domino 2008.

BORGES, Jorge Luis: *An Introduction to American Literature*. Lexington : The University Press of Kentucky 1971.

CAILLOIS, Roger: *Odpowiedzialność i styl*. Warszawa : PIW 1967.

BAGIN, Albín: Autorská stratégia v texte. In: *Slovenská literatúra XX*, 1973, 1, s. 54 – 65.

BĚLOUSOV, Roman: *Hledá se kapitán Nemo*. Praha: Lidové nakladatelství 1988.

BERAN, Zdeněk: Zrod anglické detektívnej povídky. In: *Zmizení zvláštního vlaku*. Praha : Svoboda 1995.

BOILEAU – NARCEJAC: *Der Detektivroman*. Neuwied und Berlin: Luchterhand 1967.

CARR, John Dickson: Tři rakve. In: *Záhady starého Londýna*. Praha: Odeon 1979.

CAWELTI, John G.: *Adventure, Mystery, and Romance*. Chicago and London : The University of Chicago Press 1976.

- DANIEL, R.: Poe's Detective God. In: *Twentieth Century Interpretations of Poe's Tales*. New Jersey : Prentice Hall 1971.
- DELEUZE, Gilles: Po czym rozpoznać strukturalizm? In: *Drogi współczesnej filozofii*, ed. SIEMEK, Marek J. Warszawa : Czytelnik, 1978.
- DESCARTES, René: *Pravidla pro vedení rozumu*. Praha : OIKOYMENH 2000.
- DEVLIN, Keith: *Jazyk matematiky*. Praha : Nakladatelství Argo a Dokořán 2002.
- DOYLE, Arthur Conan: *Pes baskervillský* (Výber z noviel). Bratislava : Slovenský spisovateľ 1957.
- DOYLE, Arthur Conan: *Návrat Sherlocka Holmesa*. Bratislava : Slovenský spisovateľ 1966.
- ECO, Umberto: *Nieobecna struktura*. Warszawa : KR 1996.
- ECO, Umberto: *O zrcadlech a jiné eseje*. Praha : Mladá fronta 2002.
- FOLSOM, James K.: *The American Western Novel*. New Haven : College & University Press 1966.
- FOUCAULT, Michel: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha : Svoboda 1994.
- FULKA, Josef: *Zmeškané setkání*. Praha : Hermann a synové 2004.
- GARGANO, J. G.: „The Black Cat“: Perverseness Reconsidered. In: *Poe's Tales*, c. d.
- GROSSVOGEL, David: *Mystery & Its Fictions: From Oedipus to Agatha Christie*. Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press 1979.
- GRYM, Pavel: *Sherlock Holmes a ti druzí*. Vyšehrad : Praha 1988.
- HAYCRAFT, Howard: *Murder for Pleasure*. New York, Biblo and Tannen, 1968.
- HILL, J. S.: The Dual Hallucination in „The Fall of the House of Usher“. In: *Poe's Tales*, c. d.
- HORVÁTH, Tomáš: *Rétorika histórie*. Bratislava : VEDA 2002.
- HRABÁK, Josef: *Napínavá četba pod lupou*. Praha : Československý spisovatel 1986.
- CHAMPIGNY, Robert: *What will have Happened*. London, Bloomington : Indiana University Press 1977.
- CHURCH, Joseph: To Make Venus Vanish. Citované podľa: KOVÁČOVÁ, Miroslava: *Modelovanie ženského princípu v próze Jána Hrušovského*. Diplomová práca. Katolícka univerzita v Ružomberku, Filozofická fakulta 2009.
- JAMPOLSKIJ, M.: *O blizkom*. Moskva : Novoje literaturnoje obozrenie 2001.
- JUST, K. G.: Edgar Allan Poe und die Folgen. In: VOGT, Jochen (Hrsg.): *Der Kriminalroman*, zv. I. Munchen : Wilhelm Fink Verlag 1971.
- KNIGHT, Stephen: *Form and Ideology in Crime Fiction*. Bloomington : Indiana University Press 1980.
- LEBLANC, Maurice: *Dutá jehla*. Praha : Mladá fronta 1969.
- LOMBROSO, Cesare: *Geniusz i obłąkanie*. Warszawa : PWN, 1987.
- MASARYK, Tomáš Garrigue: *Sebevražda hromadným jevem společenským moderní osvěty*. Praha : Čin 1930.
- MURCH, Alma: *The Development of the Detective Novel*. London : Peter Owen 1968.
- PERELMAN, Chaim: *Imperium retoryki*. Warszawa : PWN 2002.

- POE, Edgar Allan: *K podstatě básnictví*. Praha : Symposium 1928.
- POE, Edgar Allan: *Tajomstvo Márie Rogetovej*. Bratislava : Mladé letá 1959.
- POE, Edgar Allan: *Jáma a kyvadlo*. Praha : Odeon 1975.
- POE, Edgar Allan: *Bludná planeta*. Praha : Československý spisovatel 1991.
- POE, Edgar Allan: *Krajina stínů*. Praha : Aurora 1998.
- PORTER, Dennis: *The Pursuit of Crime*. New Haven and London : Yale University Press 1981.
- ROBINSON, E. A.: Poe's „The Tell-Tale Heart“. In: *Poe's Tales*, c. d.
- SARNOVSKA-TEMERIUŠZ, Elżbieta: *Świat mitów i świat znaczeń*. Wrocław – Warszawa – Kraków : Ossolineum 1969.
- SARNOVSKA-TEMERIUŠZ, Elżbieta: *Zarys dziejów poetyki*. Warszawa : PWN 1985.
- SMUDA, Manfred: Variation und Innovation. In: VOGT, Jochen (Hrsg.): *Der Kriminalroman*, zv. I. München : Wilhelm Fink Verlag 1971.
- STEINBRUNNER, Chris – PENZLER, Otto (eds.): *Encyclopedia of Mystery and Detection*. London and Henley : Routledge & Kegan Paul 1976.
- STIERLE, Karl Heinz: *Der Mythos von Paris*. München, Wien : Deutscher Taschenbuch Verlag 1998.
- SYMONS, Julian: *Bloody Murder*. London : Faber and Faber 1972.
- ŠKVORECKÝ, Josef: *Nápady čtenáře detektivek*. Praha : Nezávislé tiskové centrum 1990.
- ŠKVORECKÝ, Josef: Poe aneb Dobrodružství v literární vědě. In: *Světová literatura*, XXX-VIII, 1, 1993, s. 16 – 39.
- TODOROV, Tzvetan: *The Fantastic*. Ithaca, New York : Cornell University Press 1995.
- TRENT, W. P. – ERSKINE, John: *Slavní spisovatelé američtí*. Nákladem Jana Laichtera v Praze 1925.
- VIRILIO, Paul: *Stroj videnia*. Bratislava : Slovenský filmový ústav: Bratislava 2002.
- WALKER, I. M.: The „Legitimate“ Sources of Terror in „The Fall of the House of Usher“. In: *Poe's Tales*, c. d.
- WELLS, Carolyn: *The Technique of the Mystery Story*. Springfield, Mass. Publishers 1976.



### 3. Zrod detektívky z duchov fantastiky

Ak názov kapitoly naznačuje genealogický vzťah medzi dvoma žánrami, tento vzťah možno situovať aj v rámci historicky následných kódov recepcie: „*Pre čitateľské publikum boli duchárske príbehy nahradené v našich časoch detektívnymi príbehmi,*“ (Todorov, 1995, s. 49). Todorov uvádza ako paradigmatický príklad detektívku *Desať malých černoškov* (*Ten Little Niggers*, 1939, v súčasnosti zväčša uvádzanú pod „politicky korektným“ titulom *A nezostal ani jeden*) od Agathy Christie, v ktorej na izolovanom ostrove postupne zavraždia desať osôb (aj poslednú živú osobu, lebo jej samovražda je vylúčená), čo sugeruje, že zabíjajú duchovia či nadprirodzené sily. Zdá sa, že záhada nemôže mať žiadne racionálne vysvetlenie – ale napokon ho predsa len má. Detektívka ako žáner totiž *vylučuje* zásah nadprirodzených síl ako epický motív (por. Todorov, 1995, s. 50). Môžeme však, spolu s Robertom E. Brineym, hovoriť o „fantastických“ prvkoch v detektívke ako o „*istom dotyku neobyčajnosti/cudzoty (strangeness) od nadprirodzena začínajúc, vedecko-fantastickým končiac: o skutočnom alebo zjavnom odchýlení sa od prírodných zákonov alebo všeobecného vedenia*“ (Briney, 1978, s. 237) – s tým podstatným dodatkom, že táto odchýlka je v „čistokrvej“ detektívke len sugerovaná, no v rozuzlení sa ukáže, že vysvetlenie neprotirečí prírodným zákonitostiam, ustanoveným prostredníctvom všeobecného vedenia, *doxa*.

Todorov pomocou distributívnej analýzy tém v žánri fantastiky modeloval dva tematické komplexy, rozlíšené ich distribúciou (Todorov, 1995, s. 140) – pre naše parciálne potreby (na komparáciu s detektívnym žánrom) nateraz stačí prvý tematický komplex, ktorý na najabstraktnejšej úrovni znamená, že „*hranica medzi fyzickým a mentálnym, medzi hmotou a duchom, medzi slovom a vecou, prestáva byť nepriepustná*“ (ibidem, s. 113), že „*prechod od vedomia k hmote je možný*“ (ibidem, s. 114). Naopak, pravidlá fikčného sveta detektívneho žánru túto hranicu konštituujú ako *nepreniknuteľnú* – vrah nemohol zo zamknutej miestnosti uniknúť takým spôsobom, že by bol napríklad prešiel cez stenu, ale musí sa nájsť *mechanistické* vysvetlenie jeho neprítomnosti. Oproti pandeterminizmu fantastiky, pre ktorý všetko musí mať svoju príčinu, trebárs aj nadprirodzenú (ibidem, s. 110), vo fikčnom svete detektívky vládne logicko-kauzálny empirický determinizmus.

Z historického hľadiska treba zrejme začať gotickým románom a sledovať sériu transformácií, prostredníctvom ktorej sa tento žáner realizoval a inovoval. V *Otrantskom zámku* (*The Castle of Otranto*, 1764) **Horaca Walpola** sa prostredníctvom nadprirodzených udalostí napĺňa desivá kliatba nad kniežaťom otrantským, Manfrédom. Jeho syn hynie na zámockom nádvorí pod obrovskou rytierskou prilbou, o ktorej nevedno, ako sa tam dostala, portrét oživa, socha krváca, zjavuje sa monštruózný príznak rytiera Alfonsa, bývalého to pána Otrantského zámku, a pod. V *Mníchovi* (*The Monk*, 1769) **Matthewa Gregoryho Lewisa** sa zjavuje sám Pán pekiel, odnášajúci si mnícha Ambrosia, ktorý mu upísal dušu (celý sujet románu sa v spätnej závislosti významových plánov v závere reinterpretuje ako plán Satana získať dušu Ambrosia), a fabula *Pútnika Melmotha* (1820) **Charlesa Roberta Maturina** o večnom židovi je celá „nadprirodzená“. Tieto nadprirodzené motívy v preromantickom gotickom románe však už Walter Scott vo svojej recenzii *Otrantského zámku* pociťoval ako – paradoxne – smerujúce proti efektu nadprirodzeného, ktorý sa usilujú vyvolať – vyplýva to práve z racionalistického svetonáhľadu súvekeho čitateľa: „*Vnitřní možnosti sympatické odezvy na vyprávění o zázracích jsou u čtenáře nové doby podstatně sniženy současnými návyky a výchovou... Vršením zázraků na sebe pan Walpole riskuje, že vyvolá výsledek, který je pro něj nejméně žádoucí – že probudí la raison froide, onen chladný zdravý rozum, který právem považoval za nejhoršího nepřítele účinku, o nějž usiluje,*“ (cit. podľa Kagarlickij, 1982, s. 94).

Oproti tomu u **Ann Radcliffovej**, v románe *Záhady Udolpho* (*The Mysteries of Udolpho*, 1794), nastáva transformácia tohto žánru: životný (kultúrny) svet a rovnako aj fikčný svet textu podliehajú operácii „odčarovania“. Ak je, ako to ukázal Šklovskij v *Teórii prózy* (por. Šklovskij, 1948, s. 144), tajomstvo často generované časovým presunom, u Radcliffovej zdanlivo nadprirodzené záhady *doslova* vysvetľuje čas: „*Časem*“, *dodala*, *se snad ta záhada vysvětlí*“, (Radcliffová, 1978, s. 354). Text nastolí „morfému tajomstva“ (Barthes) a v mechanizme sujetu *časovo odročí* jej vysvetlenie: tak nevinné dievča Emília, keď objaví vo výklenku za čiernym závojom mŕtvolu s tvárou už v rozklade, „odročí“ vysvetlenie (že ide o voskovú figurínu) svojím zdesením a následne omdletím (s. 37). Vysvetlenie sa dostaví, chce to len čas: päťstotridsať strán. Oveľa skôr sa však objavuje motív falošného riešenia (s. 64) – že išlo o mŕtvolu muža, zraneného pri šarvátke.

Radcliffová doslovne exponuje pojem *prirodzeného vysvetlenia*, ktoré odoberá desivosť zdanlivo nadprirodzenému (záhadným zvukom, záhadnej postave, tajomnej hudbe a pod.): „*Emilie se nedokázala ubránit úsměvu, když slyšela, jak přirozené vysvětlení leží za záhadou, která ji tenkrát naplnila takovou hrůzou (...)*“, (s. 521). Aby však v texte zostalo aj empiricky nevysvetlené nadprirodzené, objaví sa na scéne duch: stane sa to však na zaprášenej scéne starého rukopisu, vo vloženom starobyľom *Provensálskom príbehu*, ku ktorému zaujíma stanovisko auktorialnej narácie explicitnú *dištanciu*. Takto sa nažerie aj (po duchoch zahľadovaný) vlk, aj racionalistická koza zostane celá. Povedka Henryho Jamesa *Duchovo nájomné* (ešte ju spomeniem aj ďalej) zasa pracuje v pointe s *presunom* „ťažiska“ ducha: duch, o ktorého existencii sa či-

tateľ i postavy dohadovali, neexistuje – zato v pointe sa objavuje duch tam (je „inkarnovaný“ do tej postavy), kde by ho nikto nečakal.

A zasa v rámci auktorialnej narácie zo záhad síce vane ľadový závan nadprirodzeného, ale už vopred sa vie, že všetko sa musí nejakým spôsobom vysvetliť prirodzene: „*Nezbývala jiná možnost, než že Ludoviko vyšel z těchto komnat nějakou tajnou chodbou, neboť hrabě se zdráhal uvěřit v zásah nadpřirozené moci, ale i tak, pokud by tu opravdu taková chodba byla, zůstávalo záhadou, proč by za své východiště zvolil právě ji (...) V pokojích bylo všechno na svém místě a nic nenasvědčovalo, že by je opustil jinudy než některým z obvyklých východů.*“ (s. 397). Respektíve: podobne, ako sa text „zdráha“ podarí vysvetlenie, zdráha sa gróf uveriť v nadprirodzené sily (ale „zdráhať sa“ znamená, že tá možnosť tam kdesi vzadu vždy zostáva). Prirodzené vysvetlenie sa však, tak ako v žánri neskoršej fantastiky, javí nepravdepodobné (por. Todorov, 1995, s. 49) – to preto tie grófove námietky proti vysvetleniu prostredníctvom tajnej chodby. (A môžeme tiež vidieť, že fascinácia *záhadou zamknutej miestnosti* – tu je to únik zo zamknutej miestnosti – taká prepotrebná pre neskorší detektívny žánr, konštituuje sa už v „empirickej“ vetve gotického románu.) Koexistencia týchto *dvoch typov vysvetlení* v motivickej štruktúre textu je práve tým, v čom oba žánre vykazujú *štruktúrálnu príbuznosť*: v detektívke sú to zjednodušujúce falošné riešenia kontra nepravdepodobné správne riešenie, vo fantastike nepravdepodobné empirické vysvetlenie kontra pravdepodobné nadprirodzené (ibidem, s. 49).

Ešte niektoré parciálne príbuznosti u Clary Reeveovej a Ann Radcliffovej vyvolávajú zasa iné literárne postupy, príbuzné s neskoršou detektívkou. Konkrétne ide o techniku „psychologického napätia“, o ktorej píšu Martin Procházka a Z. Hrbata: „*Tato technika spočívá v tom, že jsou čtenáři záměrně zatajeni důležité motivy jednání hrdinů, děj nemá jasnou kauzalitu, rozvíjí se v nepředvídaných zvratech a často nevysvětlitelných situacích, které mohou být objasněny teprve při závěrečném rozuzlení.*“ (Hrbata – Procházka, 2005, s. 142). Ak je táto technika aplikovaná na tajomnú postavu (napríklad mnícha Schedoniho v Radcliffovej *Talianovi* [*The Italian*]), s ktorou vstúpi do kolízie kladný hrdina, z ktorého (epistemologickej) perspektívy je vedená narácia, umožňuje táto technika utajenej motivácie následný literárny postup hry takmer detektívnych „dedukcií“, úsudkov, ktoré hrdina rozvíja: „*Medzi mníchom a príčinou náhlejšej smrti pani Bianchievej bola zaiste dajaká spojitosť. (...) Neznámy sa zjavoval v mníšskom rúchu toho istého rádu ako Schedoni. Lenže ak to bol Schedoni alebo hoci len jeho doňšač, nebolo pravdepodobné, že by sa zjavoval v odeve, ktorý mohol prezradiť jeho totožnosť. Celé správanie neznámeho, naopak, svedčilo, že chce zostať nepoznaný. A tak Vivaldi usúdil, že mníšske rúcho je len prestrojenie, ktoré má vyvolať mylný úsudok.*“ (Radcliffová, 1993, s. 41, s. 42).

Aj americká „gotika“ v románe *Wieland* (1798) od **Charlesa Brockdena Browna** postupuje smerom „odčarovania nadprirodzeného“: ukazuje sa, že onen hlas Boha, ktorý prehováral k Wielandovi, kážuc mu vykonávať obete vskutku izákovské, bol „prirodzeným“ ľudským hlasom zlomyseľného bruchovravca. Naletel si, Abrahám!

„Zrušenie spojov medzi tajomným a nadprirodzeným“ (Hornát, 1978, s. 594) odôvodňuje Jaroslav Hornát prostredníctvom Radcliffovej reformulácie koncepcie hrôzostrašnosti, „*pro kterou hrůzné či strašné není důležité ani tak samo o sobě jako spíše ve vztahu k odezvám v psychickém ústrojí vnímatele*“ (ibidem) – čiže *to*, čo vyvoláva v psychickom ústrojenstve hrôzu, nemusí mať ontický status „skutočného“, pretože dôležitá je skôr psychická *reakcia* (tá jediná je skutočná) než *to*, čo ju vyvoláva: len ako otázku nadhadzujem možný vzťah takéhoto typu anglického gotického románu k senzualizmu Berkeleyho a Huma. O storočie neskôr to bude explicitne formulovať Henry James vo svojej tentoraz skutočne „ghost story“ *Duchovo nájomné (The Ghostly Rental, 1876)*: „(...) *zdanlivý prízrak, pokiaľ je človek o jeho existenci presvedčen, má stejný vliv jako přízrak skutečný*,“ (James, 1992, s. 191). Konštituovaním tohto „psychického ustrojenia“ postavy (jej emocionálnej reaktívnosti) u Radcliffovej sa gotický román situuje v rámci preromantického sentimentalizmu, k čomu prispela aj inšpirácia J. J. Rousseauom (por. Hornát, 1978, s. 592). Josef Čermák však poukazuje aj na istú transformáciu z preromantickej senzibility na gotickú senzibilitu hrôzy: „*Senzibilita preromantiků však do té doby prošla dlouhým vývojem a vznik strašidelného románu je již příznakem její krize. V něm nejde o to, budit cit citem, nýbrž důmyslným a rafinovaným mechanismem prostředků vyvolat požitek krásna z hrůzy, onu fear-inspiring beauty dobových estetik. Estetika černého románu je zaměřena výhradně na evokaci silných citů, jejichž škála sahá od dojetí a vzrušení přes pocity tajemna nebo tajemného tušení až k pocitům hrůzy a děsu*,“ (Čermák, 1968, s. 222). Estetiku strašidelného románu možno do značnej miery odvodiť z koncepcie vznešeného Edmunda Burka, podľa ktorého má najväčšiu estetickú pôsobnosť *to*, čo je nejakým spôsobom strašidelné, alebo tak aspoň pôsobí – takže strašidelnosť je buď objektívna (napr. Horace Walpole), alebo subjektívna (Radcliffová), z čoho sa odvodzujú dva spomínané typy gotického románu (Čermák, ibidem).

Toto radcliffovské prenesenie goticko-románovej hrôzy do oblasti psychiky reflektujú aj najnovšie definície žánru gotického románu, vymedzujúce jeho diferenčné druhové príznaky už nie na základe jeho tematických elementov: „*Gotický román se dnes už většinou nedefinuje na základě repertoáru tradičních motivů externí povahy (...), ale vesměs na psychologickém základě. Podle (Donald A.) Ringea je gotický román charakterizován pocitem uzavřeného prostoru; strachem z neznámého a neočekávaného; nejistotou a stavem ohrožení (...)*,“ (Peprník, 2005, s. 110). V tejto definícii už možno presne vidieť aj konexie tohto žánru s neskoršími žánrami klasickej detektívky (pocit uzavretého priestoru), fantastiky a hororu (strach z neznámeho) a trileru (stav ohrozenia): gotický román sa – zo štrukturálneho hľadiska – situuje akosi *na priesečníku* týchto chronologicky neskorších žánrov.

Bola reč o empirickom vysvetlení nadprirodzeného u Ann Radcliffovej. Inak, tendenciu k *vysvetleniu nadprirodzeného* (i keď ešte nie empirickému, dodajme) pokladá Geoffrey Hartman za už zárodočne vpísanú do žánru gotického románu, pretože podľa neho už aj prvý gotický román, *Otrantský zámok*, v priebehu svojho sujetu smeruje

„od senzácie k simplifikácii, od krvavého rébusu ku kváziriešeniu“ (Hartman, 1975, s. 209) – kváziriešeniu (nazdávam sa) preto, lebo nadprirodzené udalosti sú vysvetlené v ich vlastnom, nadprirodzenom režime, pomocou motívu starého rodového prekliatia. Explikácia, riešenie (i keď nadprirodzené) tkvie – podobne ako často v neskorších detektívkach – v temnej rodinnej (resp. rodovej) minulosti (typickým príkladom je *Vyvráždenie rodiny Greenovcov* [*The Greene Murder Case*, 1928] S. S. Van Dinea): starý otec Manfréda Ricardo zavraždil rytiera Alfonsa, u ktorého slúžil ako komorník, a uchvátil Otrantský zámok. Manfréd teda pyká za zločiny svojich predkov. Preto jeho syna zabije monštruózna rytierska (Alfonsova) prilba. Hrôzostrašné udalosti sa tak stávajú aspoň pochopiteľnými, pracujú v režime odplaty, ktorý uznáva aj sám Manfréd, keď sa v závere vzdáva Otrantského zámku.

Aj autorská dvojica Boileau a Narcejac (ktorí sú zároveň aj historikmi, aj teoretikmi detektívneho žánru) vidí „pôvod“ detektívneho žánru v hrôzostrašnom románe (Schauerroman): „*Tajomstvá, ktoré sa zo začiatku svojho vývinu podujímali detektívny román vysvetľovať, sú tajomstvami hrôzostrašného románu (roman noir [obidve označenia sú synonymné so žánrovým označením „gotický román“, pozn. T. H.]) (...) Avšak kým strach pred nadprirodzeným zostáva /.../, metódy vyšetrovania sa stávajú stále rafinovanejšími, subtilnejšími,*“ (Boileau – Narcejac, 1967, s. 133) – hoci v každej správnej detektívke je ukrytý hrôzostrašný román, napokon v nej slávi triumf rozum (ibidem) – Claus Reinert v tejto súvislosti hovorí o *trivializácii* strašného (Unheimliche) v rébusovej fikcii, kde strašné [ktoré uňho znamená toľko, čo *nevysvetliteľné*, bez príčin (ibidem, s. 16)] je pretransformované na racionálne *riešiteľný* rébus (ibidem, s. 22) a „transcendentálny tajomný charakter zla“ (ibidem, s. 56) s jeho nezmyselnosťou, fungujúci v režime strašného, je transponovaný na racionálne „*motívy páchatel'a*“ (por. Reinert, 1973, s. 56). (Túto *zrážku* dvoch kognitívnych teritórií – racionality políciou predpokladaných motívov s iracionalitou temného zla romantického génia – budeme ďalej sledovať aj na teréne konkrétneho textu: pri interpretovaní novely E. T. A. Hoffmanna *Slečna zo Scuderi*.) Tento proces trivializácie na tematickej úrovni má podľa Reinerta na svedomí konštitúciu detektívneho žánru ako triviálneho, založeného na schematizácii a variačnosti tejto schémy. Isté pozostatky desivého však pretrvávajú v samom srdci racionálne „trivializovanej“ detektívky: podľa Boileaua a Narcejaca každá detektívka musí byť aspoň do určitej miery ireálna (Boileau – Narcejac, 1967, s. 104). O tom, aké dôsledky bude mať toto ponímanie detektívneho žánru pre autorskú prax tejto dvojice, zmienim sa ešte neskôr. Ako príklad možno uviesť bizarné, nepochopiteľné, absurdne sa javiace zločiny u Elleryho Queena, kde „*cieľom vyšetrovania nie je priniesť pravdu, ale to, čo je na tajomstve vo vlastnom zmysle slova fantastické, postupne usporiadať, modulovať a redukovať*“ (ibidem, s. 102). Túžba po zázračnom ostáva aj v „odčarovanom“ priestore, kde je zázračné už nemožné – Richard Alewyn preto nazýva detektívku sekularizovaným potomkom románu hrôzy (Alewyn, 1971, s. 404). Môžeme už tiež predbežne formulovať jednu štrukturálnu súvislosť (na ďalšie upozorním neskôr) detektívky s prózou fantastiky: v oboch prípadoch sa zakúšajúci subjekt (literárna postava či čitateľ) pýta na *príčiny* tajomného diania. Kým zá-



žitok strašného podľa Reinerta znamená, že „*človek zakúša iba pôsobenie, zatiaľ čo príčina preňho zostáva zahalená tajomstvom*“ (Reinert, 1973, s. 17), detektívka vo svojom procese „trivializácie“ v záverečnom segmente riešenia podá *príčiny* záhadných udalostí – čím výskyt týchto záhadných udalostí *vysvetlí*. Pre detektívku, jej (žánrové) univerzum, totiž, naopak, platí zásada dostatočného dôvodu: *nilhil est sine ratione*, všetko v univerze má svoje kauzálne vysvetlenie.

Toto zakúšanie výsledných síl, pričom príčina ich pôsobenia zostáva zahalená rúškom tajomstva, odohráva sa však v kultúrnom svete, ktorý je pod nadvládou kauzálneho nexu, jeho súradnice opisu tvoria reťazce príčinnno-dôsledkových sprostredkovaní, tvoriac takto veľký racionálny, kauzálny reťazec bytia. A do takto definovaného sveta *vpadá* to, čoho príčiny postava ani čitateľ nepoznajú – *strašné*: „*Základný význam strašného: bezdomovstvo pociťované vo vlastnom dome, neznámy duch navštevujúci hranice domáckosti, cudzie telo nahmatané vo vlastnom tele, vlastné telo pociťované ako cudzie...*“ (Markowski, 2004, s. 83). K tomuto vpádu cudzieho do domáceho sveta sa ešte viackrát vrátim – pri todorovovskej definícii fantastiky, ako aj pri lovecraftovskom charakterizovaní kozmickej hrôzy.

K tejto línii „*osvietenskej, prirodzene vysvetlenej záhady fantastiky radcliffovskej*“ (Krejčí, 1973, s. 613) patrí aj gigantický román „posledného Poliaka“ **Jana Potockého**, šľachtica, dôstojníka, cestovateľa, polyhistora (historika, filozofa atď.) a spisovateľa zo záľuby, *Rukopis nájdený v Zaragoze (Manuscrit trouvé á Saragosse, 1804 – 5, 1814)*. V hlavnej sujetovej línii *Rukopisu*, ako to dobre formuluje Todorov, „*sa rozpráva o sérii udalostí, z ktorých žiadna sama osebe neprotirečí prírodným zákonom (...), ale ich akumulácia plodí problém*“ (Todorov, 1995, s. 27). Alfonsa zvedú dve mladé sestry (údajne jeho sesternice) v podzemnej jaskyni, ale keď sa po noci lásky prebudí, nájde sa pod šibenicou a nad ním sa hompálajú telá dvoch obesencov. Táto séria udalostí sa v texte viackrát kruhovo zopakuje v rozprávaní iných postáv v jej rôznych verziách, rovnako ako je kruhovitý aj chronotop textu: v kruhu putuje aj tlupa Cigánov spolu s Alfonsom a vždy sa napokon ocitnú pred tou istou šibenicou (ako keby bol priestor „začarované“ zacyklený), a podobne Alfonso stretáva ďalšiu dvojicu žien, o ktorej si myslí, že sú to jeho dve sesternice, ale keď podíde bližšie, zistí, že ich nepozná: toto „*identické opakovanie tej istej udalosti v ireverzibilnom ľudskom čase tvorí jeden z dosť častých postupov vo fantastickej literatúre*“ (Caillois, 1967, s. 92), ide tu o „*opakovanie toho, čo je par excellence neopakovateľné*“ (ibidem), a preto sa vlastne „*udeje to, čo je nemožné*“ (ibidem). Neskôr bude môcť o *opakovaní udalosti* niečo porozprávať aj taký Allain Robbe-Grillet.

Alfonso ponúka prirodzené vysvetlenie (že mu dali uspávací nápoj a pod narkózou ho preniesli pod šibenicu), ale to je vždy spochybňované inými postavami (napr. Pascheco mu hovorí, že videl, ako sa dve sesternice premenili na obesencov), až napokon sám Alfonso *váha*. Vysvetlenie tejto hlavnej dejovej línie (labyrintovo popreplietanej „dekameronskými“ a „tisíc a jedno nočnými“ vloženými rozprávami iných postáv) je racionálne a prirodzené: išlo o mystifikáciu, o jedno „veľké sprisahanie“



voči Alfonsovi, na ktorom sa zúčastnili všetky postavy, s ktorými sa Alfonso stretol (celý „predstavený svet“ románu bol teda až po fázu rozuzlenia jednou nainscenovanou divadelnou scénou). Išlo vlastne o skúšku a *iniciáciu*. Ako to formuloval Roger Caillois, Potocki si požičiava scenériu a príznaky hrôzostrašného románu, ale „*prenáša ich na inú rovinu*“ (Caillois, 1967, s. 90), prehodnocuje ich.

Konexiu so žánrom fantastiky si zachováva i prvý upírsky príbeh v modernej literatúre (prvý po tých stovkách príbehov v ľudovej kultúre, zaznamenaných v spisoch mnohých učených mužov; por. Maiello, 2004), románový fragment *Vampír* (*The Vampire*, 1819) od **Villiamu Polidoriho** (1795 – 1821), tajomníka lorda Byrona. Totižto od tej fázy narácie, keď umierajúci lord Ruthwen zaprisahá mladíka Aubreyho, aby nikomu rok nepovedal o jeho smrti, telo mŕtveho lorda Ruthwena, ktoré bolo na jeho vlastnú žiadosť vystavené prvému chladnému lúču mesiaca, nenájde sa na skale, kam bolo uložené. Keď potom Aubrey v spoločnosti začuje vedľa seba šepot známeho hlasu, aby pamätal na svoju prísahu, tento svoj zážitok z ontického hľadiska – v intenciách fantastiky – spochybňuje: „*Existuje snad zmrtvýchvstání? – Nabyť presvedčeni, že jeho fantazie pouze oživila obraz, který sídlil v jeho duši. Nemohla to přece být skutečnost (...)*“ (Polidori, 1971, s. 20). Vo svojej prvej interpretácii pokladá Aubrey „zjavenie“ lorda Ruthwena (opísané veľmi nejasne, zahmlene: prostredníctvom motívu šepotu, ktorý sa mu akurát zleje s *aktuálnym* aktom spomienky na lorda Ruthwena) za projekciu obrazu zo svojej duše prostredníctvom fantázie čiže za *halucináciu*. Neskôr, keď nadobúda presvedčenie o existencii lorda Ruthwena, okolie začína pociťovať obavu, „*že snad je duševně nemocen*“ (s. 21). Čím si je Aubrey istejší existenciou a hroziacim nebezpečenstvom od nemŕtveho lorda, tým viac ho okolie pokladá za šialeného. Aubrey vo svojom strachu pred lordom Ruthwenom, pred ktorým chce uchrániť svoju sestru, naozaj prepadá chorobe a šialenstvu. Tieto dve simultánne hľadiská (pričom Aubreyho hľadisko – jeho pravdivosť – spochybňuje jeho choroba) produkujú aj pri čítaní textu dve interpretačné línie, *váhanie* konštitutívne pre fantastiku: až záver, keď je Aubrey konečne zbavený svojej ročnej prísahy, prináša verifikáciu *jednej* interpretačnej línie – poručníci po Aubreyho výpovedi utekajú zachrániť Aubreyho sestru, avšak neskoro: „*Lord Ruthven zmizel a Aubreyova sestra ukojila upírova žízeň*“ (s. 23). Váhanie fantastiky napokon vyúsťuje do zázračného – potvrdenia nadprirodzeného poriadku.

Zároveň – prostredníctvom explicitu víťazstva zla, motívu víťazného upíra – ide skôr, ako píše Marek Wydmuch, o „*negujúce nadviazanie*“ (Wydmuch, 1975, s. 62) na gotiku Ann Radcliffovej a Clary Reeveovej (napokon, aj svojou intrúziou nadprirodzeného poriadku) – a predznamenáva horory takého typu, ako sú *Carmilla* Sheridana Le Fanu a moderné filmové (i komiksovú) horory typu *Halloween* a *Piatok trinásteho*, kde monštrum – hoci býva v závere zdanlivo zlikvidované – prežíva (v nejakej forme) a umožňuje *iterovanie zla* (ako aj filmového seriálu). Toto stanovisko však možno vysloviť len s istou rezervou, keďže, ako už bolo povedané, Polidoriho text je románovým *fragmentom*. Koniec vlastne s istotou nepoznáme (avšak poznáme s istotou aspoň potvrdenie nadprirodzeného poriadku, existencie upíra). Aj Stokerovmu *Drakulovi* sa

úspešne podarilo urobiť z úbohej Lucy Westenrovej nemŕtvu, avšak napokon jeho zá-  
kerné srdce bolo preťaté kolom a zlo sa obrátilo v prach.



Poviedka **Prospera Mériméeho** *Illská venuša* (*La Vénus d'Ille*, 1837) je typickým reprezentantom literárnej fantastiky 19. storočia. Narácia je vedená ako ja-rozprávanie zúčastnenej postavy, ktorá je svedkom záhadných udalostí. V pásme retrospektívy je vyrozprávané vykopanie pohanskej ženskej modly zo zeme. Váhanie medzi prirodzeným a nadprirodzeným vysvetlením udalostí (prežívané aj samým rozprávačom), konštitutívne pre žáner fantastiky (por. Todorov, 1995, s. 25, s. 33), je exponované v toku deja viacerými motívmi. Prvým je motív, ako chlapec hodí kameň do sochy: „*Hodila mi ho zpátky!*“ vykřikl,“ (Mérimée, 1959, s. 326). Stanovisko dospelého rozprávača – stanovisko s nadhľadom nad detskou perspektívou – je implicitne také, že kameň sa od sochy odrazil. Ďalej sa vyskytujú motívy, ktoré sochu – zatiaľ len metaforicky – „oživujú“: sú to jej zlomyseľný výraz tváre a „*klam* (lesklých očí sochy), *ktierý pripomínal skutočnosť, život*“ (s. 328). Ako interpretuje tento motív Tzvetan Todorov, „*povedať, že oči portrétu sa zdajú živé, je banalita, ale tu nás klišé pripravuje na skutočné „oživenie*““ (Todorov, 1995, s. 81), čo súčasne demonštruje pôvod fantastiky v rétorických figúrach (s. 82), keď sa berú doslova.

Zároveň budúca nevesta Alphonsa Peyrehorada *pripomína* (svojím nádychom zlomyseľnosti) Venušu. Všetko sú to motívy imaginárneho oživenia sochy na osi podobnosti („ako keby“), pričom nasledujúce, dvojito kódované fantastické motívy rozkolíšu túto podobnosť medzi dvoma pólmi: doslovnosti (ozajstné oživenie sochy) a podržania metaforickosti (nie ozajstné oživenie). Táto „dvojzmyselnosť“ fantastiky, dvojitého kódovania motívov (empirického *verzus* nadprirodzeného), diagramaticky organizuje aj periférnejšie motívy: sú to dva zmysly latinského nápisu na soche, pričom jeden z nich predznamenáva desivosť nasledujúceho deja: „*Dej si pozor na sebe, jestliže tě ona miluje,*“ (s. 328) a rovnako dvojitý zmysel má vyhrážka Španiela Alphonsovi (s. 344). Rovnako je dvojito zakódovaný deň akcie piatok – je to zároveň „deň svadby“, ako aj „deň Venuše“ (por. s. 334): funguje takto simultánne v dvoch režimoch – kresťanskom (sobáš) i „temnom“ pohanskom (sviatok Venuše). Pred svadbou Alphonse navlečie svoj svadobný prsteň Venuši na prst („odloží si ho“), po čom nasleduje motív zámeny prsteňov (s. 337), pričom počas sobášneho aktu (a v „deň Venuše“, nezabúdajme) má *pravý* svadobný prsteň na prste socha, kým nevesta má náhradu. Text je takýmto spôsobom intertextuálne saturovaný toposom falošnej nevesty, pričom falošnou nevestou sa, paradoxne, stáva nevesta pravá (pretože dostane počas sobášneho performatívu, ktorý „konštituuje“ manželstvo – inštitucionálne i metafyzicky, „pred Bohom“ – falošný prsteň).

Nasledujúci dvojito kódovaný fantastický motív je podaný médiom priamej reči opitého a vydeseného Alphonsa (má teda menšiu kredibilitu): Alphons nemohol stiah-

nuť prsteň z prsta sochy. Alphons ponúka dve vysvetlenia – jedno je nadprirodzené: „*Stiskla ruku, rozumíte? Dal jsem jí prsten... je podle všeho mou ženou...*“ (s. 340). A druhé je empirické, mechanické: „*Znáte takové sochy... je tam snad nějaké pero, nějaká čertovina (...)*“ (s. 340). Todorov upozorňuje, že „*od tohto bodu sme konfrontovaní s nadprirodzeným, hoci zostáva mimo poľa nášho pohľadu*“ (Todorov, 1995, s. 87) – práve toto „mimo pohľadu“, to, že sa nikdy nadprirodzené nezjaví ako také, konštituuje neistotu (fantastiku) vo vzťahu k nemu. (Fantastika vylučuje epifániu nadprirodzeného.) Tak sa mimo pohľadu nachádza hneď ďalší motív:

V noci rozprávač počuje „*ťažké kroky*“ (s. 341) na schodoch do izby novomanželov a neskôr zasa zostupujúce (ich „ťažkosť“ môže byť spôsobená opitosťou ich majiteľa Alphonsa alebo kamennosťou ich iného možného majiteľa, Venuše). Ráno Alphonsa nájdu zabitého, svadobný prsteň leží vedľa neho na zemi (s. 342). Motív vraždy takisto funguje v dvoch režimoch: na tele mŕtveho sú jednak podozrivé pomliaždeniny, „*jako by byl zardoušen železnou obručí*“ (s. 342), jednak sa rozprávač snaží tieto zranenia racionalizovať („*ve Valencii bandité užívají dlouhých vaků naplněných pískem*“, s. 343). V texte sa teda preplietajú *dva druhy indícií*, fungujúce v rôznych režimoch: prirodzenom (napríklad diera v plote, ktorou sa mohli dostať do domu vrahovia) a nadprirodzenom. Svedectvo nevesty – že Alphonsa uväznila do smrteľného objatia kamenná Venuša – sponchybný fakt, že sa od hrôzy asi pomiatla (por. s. 344).

Nasleduje segment policajného vyšetrovania: podozrivým z vraždy je Španiel (tu opäť vstupuje do hry a rekontextualizuje sa jeho skoršia vyhrážka Alphonsovi), porovnávajú sa odtlačky šľapajú v záhrade (no tie sú väčšie než Španielove). Detektívne vyšetrovanie však nedospeje k žiadnemu výsledku. Jednoducho povedané: „normálne“ detektívne pátranie je tu len na to, aby postupne *vylúčilo* možnosť racionálneho, empirického vysvetlenia. Čiže tento text fantastiky, ktorý vo svojej motivickej štruktúre obsahuje element (ešte poriadne neskonštituovaného!) detektívneho žánru, segment vyšetrovania, postupuje presne *opačným pohybom* než detektívka, v ktorej režime, naopak, je zdanlivo nadprirodzené napokon dekódované empiricky a racionálne vysvetlené. Z hľadiska vzťahu týchto dvoch žánrov je dôležité, že oba žánre (v prípade tohto textu, ale aj v mnohých iných) obsahujú rovnakú zložku (sekvenciu vyšetrovania), avšak jej *funkcia* v motivickej štruktúre textu je *opačná*. Platí tu konštatovanie Todorova, ku ktorému dospel pri inej príležitosti výskumu konštituovania žánrov: „*Nový žánr se vytváří kolem prvku, který ve starém žánru nebyl povinný, a oba žánry tedy kodifikují (čini povinnými) asymetrické prvky,*“ (Todorov, 2000, s. 105). Možno tiež potvrdiť záver Louisa Vaxa, ku ktorému dospel porovnaním žánru klasickej anglickej detektívky so strašidelnou fantastikou (weird fiction), a je ním téza o „*prevrátení vektorov, vytyčujúcich smer deja v oboch žánroch: zatiaľ čo detektívny román (...) zreteľne smeruje od ‚škandálu‘ k definitívnemu obnoveniu skoršieho poriadku, línia weird fiction prebieha opačným smerom, t. j. začiatočný poriadok v nej bude rozbitý záverečnou demonštráciou aktivity iracionálnych síl*“ (Wydmuch, 1975, s. 108). Marek Wydmuch potom konkluduje, že často „*weird fiction používa metódu detektívneho*

románu, vystavaného podľa pravidiel“ (Wydmuch, 1975, s. 154), len s tým rozdielom, že „rozuzlenie neobnovuje poriadok, ale ho rozbíja“ (ibidem). Oba žánre sú organizované okolo ťažiskového motívu tajomstva, ale pracujú s týmto motívom odlišne – ako to formuluje Todorov: „(...) v detektívnom príbehu sa dôraz kladie na riešenie tajomstva, v textoch spojených s desivým (ako aj v naráciách fantastiky) je dôraz kladený na reakcie, aké toto tajomstvo vyvoláva,“ (Todorov, 1995, s. 50). (Napríklad aj fantastické romány Adolfa Bioya Casaresa sú vystavané na postupnom odhaľovaní tajomstva – v zásade na schéme svojho druhu vyšetovania.) Z tohto konštatovania môžeme potom vyvodit’ aj *invariant*, ktorý majú oba žánre spoločný, ktorý ich spája (to preto tie ich časté vzájomné styky a prelínania): oba žánre sú žánrami *epistemologickými*, kladú otázky poznateľnosti diania postavou a čitateľom – pričom detektívka predstavuje *optimistický* variant: na základe dešifrovania znakov rekonštruuje zločin a zodpovedá položenú otázku, „čo sa stalo“ (Bartoszyński, 1985, s. 305), na rozdiel od fantastiky, ktorá je žánrom ústiacioným do neistoty, žánrom epistemologického „rozochvenia“.

Ak by sme chceli urobiť literárnovedný experiment a – hypoteticky – komutovať isté motívy a ich vzťahy, aby sme tento text fantastiky prepísaním *transformovali* na detektívku, bolo by potrebné, aby bol ako vrah odhalený niekto z okruhu vystupujúcich živých postáv, napríklad, novomanželka, ktorá by istým technickým „grifom“ (trebárs naozaj špeciálne vyrobenou železnou obručou) vyvolala zdanie nadprirodzenej vraždy sochou a následne falošne vypovedala a predstierala šialenstvo.

Text fantastiky však, naopak, končí váhaním medzi alternatívami riešenia, ústi do základnej neistoty: „*Po svém odjezdu jsem se vůbec nedověděl, zdali bylo do této tajemné katastrofy vneseno nějaké nové světlo,*“ (s. 345). Implikuje váhanie medzi dvoma typmi riešenia: nadprirodzeným, ktoré je pravdepodobné, a empirickým – nepravdepodobným (por. Todorov, 1995, s. 49). V širšom zmysle je to práve *sémantická ambivalencia*, ktorá konštituuje fantastický žáner: „*Zdvojování, dvojznačnost, ambivalence (...) určuje fantastický žáner v průběhu celého jeho vývoje od tradičního fantastična 19. století po neofantastično 20. století,*“ (Lukavská, 2008, s. 78). Práve táto ambivalencia má za následok ono todorovovské „váhanie“ u čitateľa i hrdinu textu: „*Ambivalence zneklidňuje, vrhá do nejistoty (...) Převrací hodnoty. Osciluje mezi protiklady (...) Značí nerozhodnost i přijetí rozporů světa a života,*“ (ibidem, s. 83).

K Todorovovej a Cailloisovej definícii fantastiky historicky pripomeňme, že aj „akademický“ autor hororových poviedok Montague Rhodes James (1862 – 1936) svoju poetiku produkcie hrôzy charakterizoval spôsobom veľmi blízkym Todorovi [napokon, Todorov jeho charakteristiku explicitne reflektuje (por. Todorov, 1995, s. 26)]: „*Aby bylo vypravování účinné, musí v něm být ponechána uzoučká štěrbina (loophole) pro přirozené (nebo nadpřirozené) vysvětlení, ale nic více než uzoučká štěrbina: kde by bylo příliš odhaleno racionální (nebo iracionální) vysvětlení, tam se hrůza ztrácí (...),*“ (cit. podľa Hrabák, 1989, s. 208).

Štruktúrálnu charakteristiku žánru fantastiky priam demonštratívne odhaľuje novela priekopníka literárnej fantastiky vo Francúzsku **Charla Nodiera** *Inés de Las Sieras* (1837): text je rozlomený na dve ekvivalentné časti, z ktorých prvá nastolí fantastický príbeh so záverečným váhaním (išlo o ducha?), kým druhá časť všetko racionálne vysvetlí. Kľúčová je výpoveď rozprávača záhadného príbehu v závere prvej časti, keď ho poslucháči žiadajú o jeho uzavretie: „*Svým spôsobom uzavřen je (...) Žádali jste po mně historku o přízraku, a já jsem vám ji vyprávěl, nebo snad ne? Jakékoli jiné vyústění by bylo mému příběhu na škodu, neboť by změnilo jeho povahu,*“ (Nodier, 2006, s. 98). A naozaj, racionálne vysvetlenie (ktoré je podľa Reinerta trivializáciou) v druhej časti mení charakter príbehu, jeho žánru, na todorovovské desivé, zatiaľ čo koniec prvej časti s citovanou rozprávačovou výpoveďou funguje v žánrovom režime fantastiky (a priam programovo ju razí). Zároveň rozprávač ukazuje, že fantastický príbeh je svojím spôsobom *uzavretý* práve v naratívnom okamihu (fáze) váhania, teda, paradoxne, v okamihu neuzavretosti, otvorenia – pretože akýkoľvek vysvetľujúci dodatok ho mení na iný príbeh („mení jeho povahu“).

Doslova „dreň“ fantastiky odhaľuje poviedka **Karla Čapka** *Štěpěj* (1916) zo zbierky *Boží muka*. Odtlačok *jedinej* topánky uprostred snehovej pláne, zhruba šesť metrov od cesty, s vtlačeníím indikujúcim ľudskú hmotnosť, je z prirodzeného hľadiska *nevysvetliteľný* (postupne je vylučované akékoľvek prirodzené vysvetlenie: napríklad aj „detektívna“ hypotéza, že šľapaj niekto urobil z letiaceho balóna, je vylúčená vďaka tenkým vetvičkám s neporušeným snehom, ktoré visia nad ňou). Jedinou možnosťou je zázrak – ten však diskredituje malichernosť, „trápnosť“ tohto „znamenania“ (por. Čapek, 1967, s. 14) – stopy ľudskej topánky. Táto anomália vymkne svet zo základov, porušuje jeho pravidlá (a to aj pravidlá, podľa akých sme veľmi neochotne schopní pripustiť aj zázrak – aspoň vo fikčných svetoch) – podobne ako o päťdesiat rokov neskôr obesený vrabec v Gombrowiczovom románe *Kozmos*. Jan Mukařovský ponúka cené usúvztážnenie tejto fantastickej poviedky so žánrom detektívky: píše, že „*událost, kterou jsme tušili jako předmět vypravování, zůstane nám utajena. To, o čem se vypravovalo, byl již jen okraj události, její dozrívání. Štěpěj začíná jako detektivní povídka. I v té bývá zpravidla zprvu dán výsledek nějaké události, nikoli událost sama (...) fakt, který měl být námětem vypravování, zůstane skryt*“ (Mukařovský, 1948, s. 330).

Albo predsa len máme pred sebou detektívku a racionálne vysvetlenie je možné, len ho autor nepodal? Možno by si s týmto problémom osamotenej stopy dokázal poradiť Carrov Dr. Gideon Fell, ktorý bol práve na vysvetľovanie *takýchto absurdných stôp odborníkom* (napríklad, v románoch *Démon odlivu* [*Witch of the Low Tide*, 1961] – tu išlo o stopy na pláži – a *Tri rakvy* [*The Three Coffins*, 1935], In: Carr, 1979) – tu boli zasa mäťúce stopy zanechané tiež na snehu: azda by sa táto stopa dala urobiť aj pomocou šesť metrov dlhej palice, na ktorú by bola pripevnená krátka zvislá palica (na spôsob obráteného písmena L), na konci s pripevnenou topánkou. Vtlačenie stopy, vytvárajúce dojem hmotnosti, by sa dalo dosiahnuť švihom, silou úderu, akým by takto zhotovená monštruózna „udica“ či „motyka“ s topánkou dopadla na snehové



pole. Úder by bolo treba viesť trochu z boku, aby sa palica vyhla niekoľkým tenkým vetvičkám obaleným snehom, ktoré sa vznášali nad stopou.

Čapek napísal aj „odčarovaná“, detektívnu verziu tohto motívu v poviedke *Šlépěje* zo zbierky *Povídky z jedné kapsy*. Aj samotný motív šľapaje v snehu je odkazom na viaceré detektívne šarády (a Karel Čapek bol predsa ich veľkým znalcom), v ktorých sa tento motív *nemožnej stopy/stôp* na snehu (a alternatívne na piesočnej pláži) vyskytuje (tieto texty spadajú pod invariant „nemožného zločinu“, do ktorého patrí aj záhada zamknutej miestnosti). Tak zhodou okolností z roku 1906 sú poviedky **Alfreda Henryho Lewisa** *Muž, ktorý odletel* (*The Man Who Flew*) a **Oswalda Crawforda** *Lietajúci muž* (*The Flying man*), ktoré sa obidve zaoberajú záhadou zmiznutia tela zo zasneženej pláne: v Lewisovom príbehu zmizlo telo obete tak, že sa oň náhodne zachytil hák z lietajúceho stroja (por. Adey, 1991, s. 351). V Crawfordovom texte zasa zo snehovej pláne zmizne bez stôp *vrah*: ten mal na topánkach nasadené skákacie pružiny (ibidem, s. 309).

*Skrytú udalosť*, ktorá vyvoláva to, čo sa deje, skrytú udalosť danú len prostredníctvom svojich stôp, svojho „okraja“, a zároveň demaskovanie úplne *prázdneho princípu* vyvolávania hrôzy v rámci fantastického žánru (ako v tej fáze hororu, kým sa ešte nezjaví monštrum v celej svojej odpornej kráse) nám ponúka poviedka poľského autora fantastiky a hororov **Stefana Grabińskiego** *Pohľad* (*Spojrzanie*) zo zbierky *Strašidelný príbeh* (*Niesamowita opowieść*, 1922). Odoniczova psychóza má, isteže, reálne príčiny (smrť milenky) i prejavy (hrôza číha na človeka nie vo vonkajšom svete, ale vnútri jeho duše – vo vychýlenom vnímaní, prepisovanom obsesiami – Grabińskiego „psychohorory“ nesú výraznú modernistickú pečať, ich hlavnou postavou je *homo psychologicus*): pointa je však hodná veľkého ironika žánrových konvencií (i keď Grabiński ako žánrový autor ním celkom určite nebol). Odonicz cíti, že ho spoza jeho chrbta prenasleduje „to“ – niečo neurčité, strašné. Jedného večera vo svojej izbe opäť cíti za chrbtom „to“: odhodlá sa k pohľadu, prudko sa obráti – z jeho úst vyjde neľudský výkrik hrôzy a padá mŕtvy na zem. Koniec. „To“ sa zjavilo Odoniczovi, nie však čitateľovi. Tu tiež modelový čitateľ váha, či „to“, čo Odonicz svojim posledným pohľadom uzrel, bolo z rádu prirodzeného (a síce Odoniczovým šialenstvom), alebo nadprirodzeného. Na rozdiel od *Illskej Venuše* však nevieme, čo si máme ako nadprirodzenú *možnosť* vôbec predstaviť (v *Illskej Venuši* to predsa bola oživitá socha): to, čo Odonicza prenasleduje, je – hitchcockovsky povedané – „McGuffinom“, prázdny princíp, ktorý dáva do pohybu dej. A zároveň táto poviedka odhaľuje, že hrôzostrašné je vždy predovšetkým neurčité – odhaľuje „esenciu“ hrôzostrašného práve tým, že ho *neukazuje*.





„V zajatí tohto bludiska zločinu (...)“

E. T. A. Hoffmann: Slečna zo Scuderi

Novela nemeckého romantika **E. T. A. Hoffmanna** *Slečna zo Scuderi* (*Das Fräulein von Scuderi*, 1819) si vyberá látku z viacerých predchádzajúcich textov: v úvode skrátene rozpráva o prípade markízy de Brinvillier (tento prípad je spracovaný podľa Gayota de Pitavala), exponujúc atmosféru všeobecného vzájomného upodozrievania (aj medzi rodinnými príslušníkmi) z travičských úmyslov. Skrátene referovanie o tomto „úvodnom“ prípade, nesúvisiacom kauzálne s vlastným prípadom lúpežných vražd pre šperky, ktorý je hlavnou zápletkou novely, je z kompozičného hľadiska *expozíciou*, čo exponuje mesto Paríž v danom historickom období ako „*dejisko tých najhroznejších zločinov*“ (Hoffmann, 1969, s. 13): práve táto homologická téma mesta, popretkávaného sieťou zločinov, patriacich vždy do jednej série (série travičských vražd a série lúpežných vražd), metonymicky, významovou súvislosťou spája oba tieto prípady.

Pre prípad lúpežných prepadnutí a vražd pre šperky si Hoffmann zasa zašiel do jednej kroniky, kde sa nachádzala anekdota z čias Ľudovíta XIV. o tom, ako slečne von Scudéry doručil muž „z podsvetia“ dar (zlaté šperky) za (údajne) jej veršík o tom, že nie je hoden lásky ten, kto nie je ochotný pre ňu obetovať život. Tento veršík reagoval na lúpežné vraždy, ktorých obeťami sa stávali muži, nosiaci nočným Parížom svojim milenkám šperky ako dar (por. Romantik, s. 472). V nasledujúcich riadkoch uvidíme, ako Hoffmann túto anekdotu kompozične rozpracoval a „domyslel“ (vypracujúc zápletku s nečakaným riešením a s lineárno-zvratnou kompozičnou štruktúrou), čo viedlo Güntera Biena k oprávnenému konštatovaniu, že *Slečna zo Scuderi* je „*prvým detektívnym príbehom v modernom zmysle*“ (Bien, 1971, s. 459). Konštrukcia detektívnej zápletky je teda dielom Hoffmanna, nevďačí za ňu svojmu „kriminálnemu“ prameňu.

Zápletku je vystavaná na gradácii záhad: v Paríži vyčíňa banda, lúpiaca šperky. Jedného dňa vpadne do domu slečny Scuderi ozbrojený mladý muž a nechá pre ňu u jej slúžky skrínku. Morfémou tajomstva (Barthes) je informovanosť tejto bandy o majiteľoch šperkov a ich nočnom pohybe: „*Zločinci sťaby boli v spojení s duchmi, vedeli vždy presne, keď išlo o takýto prípad,*“ (Hoffmann, 1969, s. 18). Ďalšou morfémou tajomstva je, že šperky sa po ich ukradnutí neobjavujú na čiernom trhu s klenotmi, ktorý má polícia podchytený: takže doslova „miznú“. Záhadou potom zostáva motív krádeží a vražd. Ďalšia morféma tajomstva: keď polícia nastraží pascu s vábničkou, „podhodí“ šperk človeku volavke, banda tohto človeka nechá na pokoji. Rozprávačov záver z tohto faktu znie: „*(...) zločinci teda vedeli aj o tomto opatrení,*“ (s. 19). Ďalšou záhadou je motív, keď polícia prenasleduje utekajúceho lupiča a vraha a – podľa rozprávania predstaviteľa polície Desgraisa – „*pätnásť krokov predom mnou skočí ten človek nabok do tóne a zmizne cez múr*“ (s. 20). Toto zmiznutie je korelatívne s charakterom jeho zjavenia: „*(...) vyskočí sťaby zo zeme akási postava,*“ (s. 19). Oba mysteriózne motívy vpájajú do významovej štruktúry textu konotáciu nadprirodzeného. Otáz-

ka, ktorú takýto motív už od čias osvietenstva v literárnom diskurze otvára, znie: vysvetlí sa motív prirodzenou, empirickou cestou, alebo pôjde o zásah nadprirodzených síl? Táto otázka môže, ale nemusí (v žánri fantastiky) byť zodpovedaná. Hoffmannov rozprávač explicitne tento fakt reflektuje: „*Desgraisova historka stala sa v Paríži známa. Hlavy boli plné bosoráctiev, vyvolávania duchov a diabolských spolkov (...), ako to už v našej povahe býva, sklon k nadprirodzenému a k zázračnému prevyšuje všetok rozum (...)*,” (s. 20).

Slečna Scuderi otvorí skrinku: dostala v nej za svoj veršík drahokamy s poďakovaním od „*Neviditeľných*“ (s. 24) – tak znie meno lupičskej bandy (využije ho neskôr aj Zbigniew Nienacki ako meno gangu, ktorý kradol umelecké diela, v jednom z príbehov o pánovi Tragáčikovi). Syntagmaticky nasleduje prvá zmienka o novej postave v príbehu – výrobcovi šperkov, zlatníkovi Cardillacovi. Ten hovorí: šperky v skrinke sú jeho prácou, boli mu odcudzené a on trvá na tom, aby si ich slečna Scuderi ponechala ako dar od neho. Nasleduje motív, keď slečne Scuderi vhodí na verejnosti do koča akýsi mladý muž (neskôr vysvitne, že je to jej nočný návštevník z predchádzajúceho motívu, por. s. 42) list, v ktorom ju zaprisaháva, aby šperky pod zámienkou opravy vrátila zlatníkovi Cardillacovi, pretože od toho závisí jej život. Nasleduje motív zavraždenia zlatníka Cardillaca, ktorého nájdu v jeho dome prebodnutého dýkou a ako podozrivého z vraždy zatknú jeho tovariša Oliviera Brussona (áno, toho mladého muža). Brusson vypovedá, že jeho majstra na ulici prepadli a on ho odniesol zraneného domov. Jeho výpoveď je však spochybnená svedectvom susedov, že Cardillac v ten večer svoj domov neopustil: brána na dome (jediný východ) totiž škripe, takže je nemožné otvoriť ju ticho. Svedkovia počuli, ako Cardillac o deviatej večer zamkol túto bránu a viac ju tú noc nebolo počuť. Záver potom znie: „*Je dokázané takmer s dokonalou istotou, že Cardillac v tú noc dom neopustil (...)*,” (s. 39). Ďalší prirážajúci dôkaz je perspektívny, smerujúci do budúcnosti: „*(...) od toho času, čo Oliviera Brussona zatkli, prestali všetky vraždy, všetko zbíjanie,*“ (s. 40).

Nasledujúce riešenie neprináša geniálny detektív, ale *svedok* zločinu: Brusson (a jeho svedectvo je podoprené ďalším nezávislým svedectvom) odhalí, že lúpežným vrahom bol zlatník Cardillac. Riešením *zdanlivej nemožnosti* Cardillacovho odchodu z domu je tajný východ. (Oná „*takmer dokonalá istota*“ dôkazu je teda vyvrátená dodatočne pridaným elementom fikčného sveta – tajnými dvermi.) Cardillaca zabila jeho vyhliadnutá obeť – dôstojník, ktorý – vediac, *akým spôsobom* vrah dosiaľ vždy zabíjal: vždy ranou nožom do srdca – obliekol si drôtenú ochrannú vestu. Ponecháme v analýze bokom všetky „citové“ motivácie, prečo Brusson nemôže oficiálne vypovedať (svoje svedectvo vypovedá slečne Scuderi, ktorá je pod prísahou mlčanlivosti) – obmedzíme sa len na konštatovanie, že tieto motivácie sú zapojené aj do retardačnej ekonómie detektívnej zápletky, pretože oddiaľujú riešenie tajomstva a umožňujú napätie, či sa nevinnému Brussonovi podarí uniknúť katovi. (Po segmente riešenia totiž ešte nasleduje z hľadiska sémantického vyznenia textu dôležitý rozsiahly segment boja o záchranu nevinného Brussona.) Vypovedať nemôže (z osobných dôvo-

dov) ani dôstojník, Brusson zasa nechce, aby sa verejnosť, a teda aj Cardillacova dcéra čiže Brussonova snúbenica, dozvedeli pravdu. Všetko zostáva na slečne Scuderi – aby presvedčila kráľa o Brussonovej nevine. Táto literárna *metóda* odhalenia a zároveň ututlania riešenia umožňuje Hoffmannovej „básnickej fikcii“ nadobudnúť aj istú potenciálnu „pravdu“: Ak totiž Hoffmann vychádza z prameňa, ktorý rozpráva o nevyriešenom prípade, Hoffmann podáva nielen jeho riešenie, ale zároveň i dôvod, prečo prípad zostal oficiálne nevyriešený. Jeho fikcia sa teda neocitá v rozpore s prameňom (v akom by sa ocitla, ak by sa v novele prípad oficiálne (verejne) vyriešil, o čom by sa predsa musel dozvedieť aj jeho kronikár, píšuci historický prameň, z ktorého bude o dvesto rokov neskôr vychádzať Hoffmann).

V spätnej závislosti významových plánov, ktorá *reinterpretuje* predchádzajúcu tajomnú, obskúrnú následnosť udalostí, možno odhaliť strategické *tahy* textu, ktoré pôsobia tak, aby modelový čitateľ nadobúdval falošné presvedčenia o svete fabuly – jednoducho povedané: teraz, z perspektívy riešenia, možno uvidieť, ako Hoffmannov text zavádza a manipuluje čitateľa, aby ten padol do nastraženej naratívnej pasce. A jeho manévry sú o to obdivuhodnejšie, že žánrový kód detektívky v tomto čase, čase Hoffmannovom, ešte nie je skonštituovaný – čiže Hoffmannov text nemôže byť predprogramovaný kódom čitateľských očakávaní už skonštituovaného detektívneho žánru, nemôže byť generovaný na ich pozadí, prostredníctvom ich transformácie (takto sa môže čítať až teraz). Čitateľské očakávania predpokladané textom, naopak, bude treba situovať inde: v žánrovom kóde hoffmannovskej fantastiky a zázračného, ako ešte ukážem.

Nuž a teraz, po bitke, v ktorej modelový autor dokonale pozavádzal modelového čitateľa, môže sa modelový čitateľ zahrať na generála. *Zdania* zo zauzlenia sú transformované na *bytie* riešenia. Predovšetkým sa transformuje tajomná *banda* (viacerí sprisahani páchatelia) na *jediného páchatela*. Ešte poznámka pred nasledujúcou rekonštrukciou kauzálnych vzťahov fabuly, ktoré boli spretrhané usporadujúcou aktivitou sujetu: majstrovsky skomponovaná Hoffmannova novela túto rekonštrukciu nepodáva v segmente riešenia, ako to neskôr *záväzne* robí rigidný kód klasickej detektívky, ale všetky tieto kauzálne vzťahy len *implikuje* a ponecháva ich na dotvorenie čitateľovi. (Riešenie podáva iba Brussonovo a neskôr dôstojníckovo očité svedectvo o Cardillacovej vine bez nejakého následného dôkazného procesu.) To, že záhadu nevyrieši analytický výkon detektíva, ale *náhodný* svedok (ingerencia náhody), však nemá vplyv na striktnú kauzalitu udalostí a logickú koherenciu riešenia – akurát, že čitateľa ešte nevedí za ručičku žiadny veľký detektív, takže čitateľ – ak má vôľu – môže tieto kauzálne súvislosti medzi motívmi rekonštruovať sám, a takýmto spôsobom aj odhaliť mechanizmus tejto „pasce na myši“.

V tejto chvíli teda už možno vidieť, že *informativnosť* údajnej bandy o tom, kto má pri sebe šperky a kedy s nimi pôjde nočným mestom, vyplývala z Cardillacovej profesie: on tieto šperky totiž opracúval a dodával zákazníkom. Vidieť tiež, že fakt, že údajná banda neskočila na volavku, nebol zapríčinený tým, že sa neviditeľná a vševe-

diaca „banda“ *dozvedela* o opatreniach polície (na tomto mieste text strategicky podával *falošný* záver polície, išlo teda o *falošnú* morfému tajomstva), ale, naopak, bol zapríčinený tým, že o danom šperku vrah *nevedel*, pretože – ako klenotník – nebol jeho výrobcom a dodávateľom. Rovnako sa odhaľuje ďalšia falošná kauzálna motivácia (konštituujuca falošný dôkaz): vraždy neprestali preto, že bol zatknutý Brusson, ale preto, lebo bol zavraždený Cardillac. Cardillac nebol ďalšou a poslednou Brussonovou obeťou, ako sa to javilo, ale „zavraždeným vrahom“.

V texte sa ďalej vôbec nerozoberá a nerieši ani „záhada miznúceho vraha“. Možno teda len vysloviť hypotézu, že Cardillac „zmizol“ cez oné tajné dvere, ktoré sa odchlopili pohyblivou (zdanlivo kamennou) sochou. O tomto múre, za ktorým vrah zmizol, v segmente pátrania po vrahovi sa písalo, že to bol múr „*opierajúci sa o istý dom, kde bývajú ľudia, proti ktorým nevzniká ani to najnepatrnejšie podozrenie*“ (s. 20) – títo ľudia mimo podozrenia potom nemohli byť nikým iným ako osadenstvo klenotníkovho domu: Cardillac so svojou dcérou, Brussonom a svojimi susedmi. Toto zmiznutie vraha cez múr, ktoré spôsobovalo v texte „vibráciu“ fantastiky (ľadový závan „*ducháriny*“ *kontra* úsilie o racionálne vysvetlenie), sa vďaka „fyzickému“ dolapeniu vraha z empirického sveta, vraha z mäsa a kostí, taktiež prekóduje na empirické (tajná chodba), iba zdanlivo nadprirodzené. Z hľadiska Todorovovej typológie ide potom v prítomnom texte o žáner desivého (podľa Freudovho termínu), ktoré je v blízkom susedstve fantastiky: sem a iba sem vlastne bude treba situovať každú detektívku, ktorá bude sugerovať nadprirodzené, aby ho napokon empiricky vysvetlila. „*Fantastično vyzaující z uzavřeného místa musí samozřejmě zmizet,*“ píše Jordan Chimet (1984, s. 37) na margo detektívnych „záhad zamknutej miestnosti“. Avšak vo fáze priebehu sujetu, kam je motív vrahovho „zmiznutia cez múr“ distribuovaný, otvárajú sa predovšetkým z hľadiska Hoffmannovho poetického kódu možnosti *zázračného* (čiže nadprirodzených udalostí – opäť používam Todorovovu typológiu).

Isteže, mnohé „zázraky“ sú u Hoffmanna – napríklad v románe *Životné názory kocúra Murra* – vysvetlené prirodzene: tajomstvá generuje časový presun (por. Krausová, 1959, s. 141) alebo je tajomstvo explicitne a programovo generované prostredníctvom estetiky (epického) *fragmentu* (ten „oddrapí“ pokračovanie či rozuzlenie príbehu), ako v poviedke *Automat*; prirodzene – prostredníctvom mechanického svetelného zariadenia – je vysvetlený i motív dvojníka v *Murrovi*. Avšak v *Diablovom elixíre* motív dvojníka, prenášanie vnímania a pocitov (vlastne zmena identity subjektu) prostredníctvom preoblečenia, už empiricky vysvetliteľný nie je. V Hoffmannových textoch nachádzame zázračno imputované aj do všedného meštiackeho života. Isaiah Berlin ako základný motív Hoffmannovej tvorby (a ja by som povedal, že je to skôr generatívny princíp) označil „*premieňateľnosť všetkého na všetko*“ (Berlin, 2004, s. 172): mosadzné klopadlo sa premieňa na starenku (v *Zlatom hrnci*) a opačne, starenky sa premieňajú na mestských radcov, tí zasa na tanier punču, o ľuďoch sa ukazuje, že sú automatmi alebo opicami, človek s patričnými magickými schopnosťami dokáže „očarovat“ celé svoje okolie atď. Z hľadiska tejto generatívnej gramatiky sa unikajúci vrah

pokojne mohol premeniť aj na ten múr alebo na vzduch. Prípadne – ako to formuluje Maria Janion – Hoffmannovi hrdinovia sú „*médióvými sprostredkovateľmi z ‚tu‘ do ‚tam‘*“ (Janion, 2001, s. 188), pričom ono „tam“ (napríklad múr, v ktorom môže prenasledovaný zmiznúť) je jedným z tých „iných priestorov“ „*než sú tie, ktoré sú charakteristické pre náš každodenný život*“ (ibidem, s. 192), kam patria fenomény magnetizmu, telepatie, kataleptické stavy a pod. Inde zasa prienik do tohto „iného priestoru“ otvárajú katoptrické mechanizmy, šošovky a zrkadlá. Už prvá zmienka o ďalekohľade (katoptrickým mechanizme) v nemeckej literatúre v 18. storočí „*vtahuje do hry magické a fantastické prvky, keď hovorí o svete odhalenom teleskopom ako o tretej knize boží (...)* Optická ríša ďalekohľadu sa stáva ďalším samostatným zjavením Boha“ (Horvath, 2005, s. 254). A nemusel zmiznúť len prenasledovaný: možnože to prenasledovateľ nahliadol do *iného*, zázračného priestoru, kde sa ľudia rozplývajú vo vzduchu – veď Hoffmannovo poňatie romantiky sa vyznačuje práve „*vedomím existencie rôznych ríš*“ (Schulz, 1999, s. 66), alebo mohla byť utekajúca postava len výsledkom optickej ilúzie, tak ako dvojník v *Murrovi*. Všetky tieto konotácie nadprirodzeného otvára motivický kód Hoffmannových textov, a práve na jeho pozadí možno vidieť radikálnu „detektívnu“ transformáciu textu, akým je *Slečna zo Scuderi*. Richard Gerber ukazuje vzájomne reverznú motivickú štruktúru hoffmannovskej fantastiky a detektívky (kam patrí aj *Slečna zo Scuderi*): „*Hoffmann začína s banálnym povrchom a nachádza za ním zázrak. Detektívovi je naproti tomu najprv predložený zázrak, detektív okolo neho nedôverčivo sledí, pretože ak existuje niečo, čomu neverí, tak je to práve zázrak,*“ (Gerber, 1971, s. 419).

Ak sme – v súvislosti s „empirickou“ vetvou gotického románu začínajúc – hovorili o „odčarovaní“ novovekého sveta, potom hoffmannovskú fantastiku treba, naopak, vidieť na pozadí literárnoestetického a filozofického kódu romantizmu, ktorý „*túži predovšetkým po opätovnom začarovaní (Wiederverzauberung) skutočnosti*“ (Bielik – Robson, 2004, s. 42) prostredníctvom stvorenia novej mytológie (ibidem). Sú to práve romantici – a spolu s nimi aj Schiller – ktorí začínajú ako prví hovoriť o „odčarovaní“ sveta, čo plodí konflikt medzi jednotlivcom a okolitým svetom (ibidem, s. 28).

Z perspektívy ďalšieho konštituovania detektívneho žánru je dôležitá aj Hoffmannova novela, predovšetkým svojou distribúciou motívov čiže kompozičnou štruktúrou, ktorá spočíva v prevrátení chronológie – ide o lineárno-zvratnú štruktúru: najprv sú v sujete distribuované naratívne syntagmy – dôsledky (séria záhadných lúpežných vražd) a až potom riešenie spätným pohybom distribuuje naratívne syntagmy – príčiny (kto vraždil a prečo). Páchateľ je od začiatku *skrytý*, utajený, ale je to postava, s ktorou sa čitateľ dostatočne skoro v texte zoznámi. Ako páchateľ je zároveň odhalená – ako sa zvykne hovoriť v „detektívkarskom“ žargóne – „the least-likely person“ čiže tá najmenej pravdepodobná osoba (toto konštatovanie sa týka „proto-detektívneho“ kódu recepcie, vzhľadom na ktorý bol text generovaný: dnešnému poučenému a nezriedka paranoidnému čitateľovi detektívok ihneď padne do oka vyšinuté správanie zlatníka, aby ho začal upodozrievať). Pred riešením je v texte distribuovaný segment



falošného riešenia (motív, keď Brussona neprávom obvinia z vraždy zlatníka a neskôr i z lúpežných vražd).

Pre individuálnu sugestívnosť Hoffmannovej novely je dôležité, že do tejto protodektívnej naratívnej štruktúry je zapojená literárna postava, generovaná kódom literárnej školy, do ktorej sa Hoffmannovo písanie situuje: ide, samozrejme, o postavu vraha – Cardillac. Cardillac je romantickým tvorcom, geniálnym umelcom [Stanislav Sahánek hovorí v súvislosti s touto novelou o téme „patológie umelca“ (Sahánek, 1941, s. 118) – veď génus si, podľa Lombrosovej teórie, nezriedka podáva ruku so šialencom v jednej osobe]: to až jeho práca robí zo šperku, z matérie, jedinečné umelecké dielo, „šperk, ktorý sprvoti vyzeral všedne, vyšiel z jeho dielne v skvelej nádhere“ (s. 26). Tieto šperky, ktoré dostáva ako zákazky od zadávateľov, však potom, ako do nich „vloží“ svoju prácu, ako sa táto jeho práca „zobjektívni“ v zákazníkovi dodanej matérii drahého kovu a kameňa – je potom veľmi ťažké od neho dostať späť. Reaguje hystericky a agresívne, zaprisaháva zákazníkov, že treba ešte niečo dorobiť, zhadzuje ich zo schodov a pod. Ak by sme tento motív chceli interpretovať v kľúčoch heglovských termínov, dalo by sa povedať, že umelecká práca vykonaná na cudzej matérii, formujúca túto materiu a vytvárajúca v „objatí“ s ňou umelecké dielo, je – z hľadiska kódu romantizmu – Cardillacovým sebvýrazom, expresiou, je zhmotnením jeho ducha, vychádzaním ducha génia do predmetnosti, v ktorej sa objektivizuje (a v ktorej jedinej sa vôbec môže objektivizovať). V Schillerovej estetickej teórii „*umelci sú ľudia podriadení pravidlám, ktoré si sami vytvorili, vynachádzajú pravidlá, vymýšľajú si tiež predmety, ktoré sami vytvorili. Materiál môže byť daný prírodou, ale všetko iné tvoria oni sami*“ (Berlin, 2004, s. 135). Pre romantickú estetickú teóriu je literatúra (a v širšom poňatí umenie), ako sme už povedali, zároveň sebvýrazom – koncepcia „*odhalenia básnikovej povahy na základe jeho poézie*“ (Carlyle, cit. podľa Abrams, 2001, s. 239) čiže *výrazová teória* je radikálnou romantickou transformáciou estetického diskurzu, protichodnou k „*veškeré dosavadní kritické praxi (částečně s výjimkou Longína) od prvých záblesků estetického myšlení až do konce 18. století*“ (Abrams, 2001, s. 239). „*S tím, že je literatura využita jako odkaz k osobnosti tvůrce, se poprvé setkáváme na začátku 19. století,*“ (ibidem, s. 33). Potom pre Hamanna a Herdera je „*umelecké dielo ničím, čo niekoho vyjadruje, vždy je hovoriacim hlasom. (...) Keď vnímame umelecké dielo, vstupujeme do svojho druhu kontaktu s človekom, ktorý ho vytvoril, a toto dielo k nám hovorí*“ (Berlin, 2004, s. 98). V Cardillacovom prípade má tento „svojho druhu kontakt“ s umelcom podobu vraždy – šperk vyjadruje Cardillaca a hovorí k svojim odberateľom rečou vraždy: šperk prináša smrť, to preto zúfalý zlatník zaprisaháva svojich zákazníkov, aby si ho nebrali. Preto tá majstrovská scéna rozorvanosti, keď zlatník daruje šperky, svoje diela, po ktorých sám obsesívne túži, slečne Scuderi, pretože, ako sa nazdáva, jej by nedokázal ublížiť – a ako začína postupne pociťovať, že túžba po kastrovanej časti jeho „ja“ je silnejšia než láska a úcta k starej slečne. Cardillac ako romantický génus – umelec potom vo svojich dielach predáva seba samého, časť svojho „ja“: v zásade možno v jeho maniackom nepokoji potom, ako odovzdá šperky, ktoré zhotovil, vidieť kastrovačný komplex – predávaním súčasti svojho „ja“ (práce



na šperkoch) je kastrovaný a zároveň odlúčený od fetišizovaného objektu. Kastráčna fantazma sa môže zakódovať do rozličných symbolov (v tomto prípade sú to „zlato“ a „šperky“) a podrobiť sa operácii *premiestnenia*; kastráčny komplex môže produkovať ako svoj účinok perverzности, o. i. aj fetišizmus; falus je pre dieťa podstatnou súčasťou jeho/jej predstavy o „ja“, ktorá sa prostredníctvom kastráčnej fantazmy dostáva do ohrozenia; kastráčna úzkosť patrí do radu traumatizujúcich skúseností, do ktorých zasahuje prvok straty, odlúčenia od objektu – toto všetko sú parafrázované formulácie z Laplanche – Pontalis (1996, s. 174 – 175.)

Z marxistického hľadiska túto kastráciu možno formulačne reinterpretovať tak, že Hoffmann „využil na charakteristiku Cardillaca problémy svojej umeleckej tvorby – predovšetkým odcudzenie umelca od svojho vlastného produktu“ (Romantik, s. 474). V redakcii hoffmannovského žánru zázračného sa odcudzenie výtvoru od svojho tvorcu realizovalo v poviedke *Zachýsek zvaný rumelka* (*Klein Zaches genannt Zinnober*), kde si trpasličí netvor Zachýsek privlastňuje výtvary umelcov vystupujúcich pred publikom takým spôsobom, že toto publikum „očaruje“. V logike „trhovej ekonomiky“ antizázračnej *Slečny zo Scuderi* si zasa zákazníci privlastňujú Cardillacove výtvary takým spôsobom, že si ich objednávajú a kupujú.

Táto „hlbinná“ psychológia postavy potom (znovu len implicitne) rozuzľuje aj ďalšiu morfému tajomstva: a to, prečo sa ukradnuté šperky nikdy neobjavili na čiernom trhu. Jednoducho preto, že motív krádeží bol iný: tieto šperky odteraz sídlia v čiernej duši, v nočnej, temnej stránke duše romantického umelca – vraha (Cardillac zabíja *len* v noci), ktorú symbolizuje tajná izba, kde má Cardillac šperky schované a kde s nimi môže „obcovat“. K tej nočnej stránke rozpoltenej duše „(...) nemohol som ani slova povedať od hrôzy, ktorá ma rozochvievala v blízkosti toho príšerného človeka, čo mal všetky cnosti oddaného, nežného otca a dobrého občana, kým jeho zločiny zahalovala noc“, hovorí Brusson vo svojej spovedi (Hoffmann, 1969, s. 53).

Cardillaca ženie, ako sám vraví, „moja zlá hviezda, nijaký odpor nie je možný“ (s. 54), aj toto môže znamenať ono „dôjst’ ku hviezde“ – ovláda ho to, „na čo obrátil pozornosť romantizmus a čo klasicizmus opomenul (...) oné nevedomé, temné sily“ (Berlin, 2004, s. 203), ovládajúce človeka, nespádajúce pod jurisdikciu ratia. Aj hodnotné umelecké dielo – podľa Schellinga – musí „komunikovať pulzovanie nie celkom vedomého života“ (ibidem, s. 150): priestor umenia je teda poľom, v ktorom dochádza nevedomá príroda k slovu, jej výbuch sily, energie, vitality, životnej vôle [o dimenzii „nevedomého“ v pravom umeleckom diele a o „nekonečnosti zámerov“, ktoré tvorca nemusí ovládať (por. Schelling, 1989, s. 143 – 144)]. Cardillac ako tvorca majstrovských diel teda sám musí podliehať silám nevedomia – a podlieha im nielen pri tvorbe, ale rovnako aj pri našepkávaní diabolského hlasu („načo sú mŕtvemu diamanty!“, s. 56) – „akýsi hlas“, ako aj „náruživosť“ k šperkom sú tým, čo sa nepodriaďuje jeho vedomej vôli. A objav nevedomého, resp. podvedomého je pre romantizmus i pre hrôzostrašný román – ako na to upozorňuje Maria Janion – spojený s démonickosťou (por. Janion, 1975, s. 270): nevedomé znamená vpád zlých, deštruktívnych síl do ľudskej

duše. Otokar Fischer vo svojej inšpiratívnej štúdií *Dějiny dvojníka* (1918) dáva do súvislosti „nočnú stránku“ duše Cardillaca s dvojníckou témou – „*jako by onen Cardillac (...) v sobě skrýval dvoji život; neodbytný sklon k loupeži a vraždě, jenž dramatickým spracovatelem byl rozveden v psychologii ‚člověka ovládaného noci‘, záhadného a tudíž neodpovědného, přeměňuje cnostného muže v ohavného zločince*“ (Fischer, 1965, s. 101). Stanislav Sahánek túto „nočnú stránku duše“ správne situuje do teritória nevedomého a vymedzuje jeho prejavy: „*Nepovědomé stává se zde jako noční stránka duše předmětem Hoffmannovy tvorby. Je to šílenství, halucinace, sen, tucha, jasnozření a extase,*“ (Sahánek, 1941, s. 117). V prípade postavy Cardillaca sú to negatívne modality prejavov nevedomia: šialenstvo a halucinácia (onen našepkávajúci hlas vedúci k vražde).

Súveké medicínske vedenie (konkrétne Esquirol), zaoberajúce sa problémom, ako pomôcť súdnej moci vymedziť trestnoprávnu zodpovednosť takýchto typov zločincov, vybuďovalo (pri praktickej aplikácii značne konfúzny) pojmový systém opisu v pojme *monómánia* alebo čiastočného šialenstva: „*Šialený má predstavy na tému jedného objektu alebo malého množstva objektov, pričom si však zachováva takmer neporušenú schopnosť používania rozumu; okrem toho pociťuje, uvažuje, myslí rovnako, ako pociťoval, uvažoval, myslel a konal predtým, než sa stal chorým,*“ (Esquirol, cit. podľa Fontana, 2002, s. 288). Ak je takáto monómánia vražedná, spôsobuje „*čiasťnú nepríčetnosť, vyznačujúcu sa viac či menej intenzívnou vražednou chuťou*“ (ibidem), ktorú vyvoláva napríklad bludné vnútorné presvedčenie, nesprávne scestné uvažovanie, šialená túžba (cardillacovská „náruživosť“ k šperkom), nutkanie (ako poeovský „démon zvrátenosti“) alebo „*niečo neurčité [čo sami zločinci opisovali ako ‚hlasy, zlé duchovia, niečo, čo ma nútilo, postrkovalo‘]*“ (ibidem, s. 288 – 289) – tak ako onen hlas, ktorý zaznieva z Cardillacovho vnútra.

Genealógiu svojej náruživosti Cardillac v rámci svojej spovede Brussonovi hľadá v dedičnom zaťažení – jeho matka počas tehotenstva zatúži na dvornej slávnosti po „*trblietavých kameňoch*“ (s. 55) gavaliera, ktorého kedysi odmietla. Počas tanca s budúcou matkou gavalier – azda ranený mŕtvicou – padá na zem mŕtvy. Tento okamih je miestom *pôvodu* (romantizmus predsa trpel obsesiou po pôvodoch) Cardillacovej budúcej náruživosti, žriedlom, v ktorom po prvý raz dochádza k *spojeniu* medzi *šperkom* a *smrťou* (je vznikom takéhoto spojenia) a z ktorého potom vytryskujú všetky tie vraždy pre šperky: Cardillac je teda takýmto spôsobom dedične predprogramovaný, *determinovaný*, aby spájal šperky a smrť prostredníctvom aktu opakovaných (čiže sériových) vrážd, aby vždy nanovo reštituoval *pôvod* (toto spojenie) – pretože v kóde romantickej ontológie, kde sú súcna „*chápané ako časti reťazca bytia smerujúce k svojmu teleologickému koncu*“ (de Man, 1979, s. 79) v rámci „*do budúcnosti vybiehajúcej časovej perspektívy genetického pohybu*“ (ibidem, s. 79 – 80), sú začiatok a koniec vzájomne závislé a potenciálne identické (ibidem, s. 80) – ako v Heglovej fenomenológii ducha.

Cardillac pociťuje od detstva zhubnú náruživosť k zlatu a šperkom, ktoré kradne, a klenotníkom sa stáva „*len preto, aby som mohol narábať so zlatom a drahokamami*“ (s. 55). Jacques Le Goff upozornil na predsudok skrytého determinizmu, tkvejúci v koncepte pôvodu (por. Le Goff, 1998, s. 19) – ako to v rámci kódu romantizmu možno dobre vidieť napríklad v slávnej básni Friedricha Hölderlina *Rýn*, kde opäť nachádzame formulovanú romantickú koncepciu zrodu, ktorý určuje celú budúcnosť daného súcna: „*Jak začals, takový budeš /.../ nejvíce přece/ Dokáže zrod/ A první paprsek světla, který/ Se dotkne nového bytí,*“ (Hölderlin, 2000, s. 72 – 73).

Pod romantickou „estetickou teóriou“, ktorá núti Cardillaca zabíjať (aby sa mu vykastrované, odcudzený umelecký sebvýraz, navrátilo späť), teda plynie ešte hlbší a ešte *temnejší prúd*: umelcom sa stáva Cardillac z fetišistickej náruživosti k zlatu a drahokamom, pre ňu sa stáva umelcom, ktorý až potom začína byť kastrovaný odcudzením svojho seba-výrazu od seba samého. Vysvetlenie tejto náruživosti sa deje prostredníctvom figúry *dedičného zaťaženia* – podobne ako napríklad taliansky psychiater Cesare Lombroso v práci *Génius a šíalenstvo* (1863) dokazoval dedičnosť šíalenstva prostredníctvom konštruovania rodových genealogických reťazcov.

A odkiaľ sa vôbec berie tento fetišizmus zlata a drahokamov – a to už u Cardillacovej tehotnej matky? Odpoveď na túto otázku sa stále situuje v *hlbke*: v hĺbke ľudskej duše (čiže jej nevedomej zložky), ako aj v hĺbinách zeme. A túto odpoveď môžeme dostať, keď tento motív fetišizmu zlata a drahých kameňov vzťahujeme na Hoffmannov motivický kód: Maria Janion píše o Hoffmannovej poviedke *Die Bergwerke zu Falun* (*Falúnske bane*), kde „hypnotizmus hĺbky“ ničí jej hrdinu: „*Celé jeho ‚ja‘, ako to autor priamo hovorí, bolo v područí mocného čara podzemných zázrakov a pokladov: ‚Cítí, že sa jeho ja rozpúšťa medzi lesknúcimi sa minerálmi‘,*“ (Janion, 1975, s. 270). Ešte neopracované drahé kamene a zlato, ktoré sa stávajú obsesívnym fetišom pre Cardillaca (tak ako predtým pre jeho tehotnú matku), sú vydolované z *hlbín* zeme, ktoré sú v kóde romantizmu démonické, sú miestom chtónických síl – práve preto sa zlato a drahé kamene stávajú spúšťačom, ktorý aktivizuje zasa *hlbkové*, nevedomé popudy (fetišizmus) Cardillacovej duše. „Podzemie“ je v kóde nemeckého romantizmu korelatívne s „nevedomím“ (ibidem, s. 270) – zlato a drahé kamene, majúce príznak „hĺbky“, podzemia (z ktorého *pochádzajú*), môžu teda priamo hovoriť ku Cardillacovmu nevedomiu (ku korelatívnej hĺbke, priepasti v duši), nadviazať s ním „spojenie“. Ak je v tomto kóde podzemie korelované s nevedomím, je to umožnené iným subkódom tejto literárnej školy – ponímaním krajiny ako „symbolickej krajiny“, keď „*vnější příroda se stává zrcadlem vnitřního dění*“ (Schulz, 1999, s. 85): tento subkód umožňuje korelovať semémy dvoch sérií (duše a krajiny: obe majú svoju hĺbku, svoje podzemie).

Keď sa teraz pozrieme späť na motív „dedičného zaťaženia“, musíme už skonštatovať, že nie je jednoznačný, ale dvojito kódovaný: možno naozaj obsesia po drahých kameňoch prechádza „dedičnou“ cestou z matky na syna, ako to vysvetľuje sám Car-

dillac – ale možno je to práve naopak: možno matka baží v danom okamihu po šperkoch práve preto, že je už tehotná, že má v sebe zárodok fetišistu Cardillaca.

V rámci konštituujúceho sa detektívneho žánru je dôležitá transformácia *motivácie* páchatel'a, ktorú do textu *Slečna zo Scuderi* vnáša literárny kód romantizmu: na rozdiel od racionalisticko-pragmatickej motivácie páchatel'ov z Pitavalových „slávnych prípadov“ [vyšetrovanie kladie otázku *cui prodest?* preto, lebo sú jej podriadení predovšetkým páchatelia], romantizmus uvádza na scénu páchatel'a, ovládaného iracionálnou temnou vášňou a nevedomými popudmi, páchatel'a šíaleného (avšak so svojskou „šialenou logikou“, ktorú musí – v neskorších transformáciách žánru – vyšetrovateľ odhaliť vo všetkých tých novodobých trileroch o rituálnych sériových vraždách s fanaticky náboženskou motiváciou á la *Mesiáš* Borisa Starlinga). Odtiaľ vyplýva aj stroskotanie detektívneho vyšetrovania, ktoré hľadá racionálne organizovanú bandu lúpežníkov a zostáva stáť oslepené absurditou faktu – ukradnuté šperky čierny trh neponúka. Racionalistické vyšetrovanie je na temného romantika prikrátke, pretože nechápe, že šperky možno kradnúť nielen pre pragmatický prospech.



„... o spletitých zákoutiach vedoucích skrze neviditeľné zdi do jiných oblastí prostoru a času... v jiných světech a v různých spojitých časoprostorech.“

H. P. Lovecraft: Věc na prahu

Jeden motív – motív záhady zamknutej miestnosti (neskôr *kánonizovaný* v detektívnom žánri) – môže paralelne fungovať v oboch žánroch, detektívky i fantastiky, a to u jedného autora – **Josepha Sheridana Le Fanu**. Le Fanu je autorom rovnako typických duchárskych poviedok, ako aj ranných detektívnych príbehov. Jeho román *Strýc Silas* (*Uncle Silas*, 1864) v zásade vďačí za veľa gotickému románu Ann Radcliffovej, ale aj (na úrovni naratívnej štruktúry) richardsonovskému a sadovskému princípu rozvíjania deja: cnostnú viktoriánsku dievčinu Maud prenasledujú úklady jej zločinnej guvernanky a strýka Silasa. Jej vzťah s otcom sa neskôr opakuje vo vzťahu so strýkom Silasom: podozrenia Maud vždy pred ich očami spochybňujú guvernanka či slúžka. Táto rovina naratívnej schémy, ktorá generuje iterujúce sa (značne podobné) naratívne syntagmy, pre nás v tejto chvíli nie je zaujímavá, dôležitejšie z hľadiska vývinu detektívneho žánru je, že v románe je vkomponovaná ako periférny motív (súvisiaci s hlavnou dejovou líniou) záhada uzavretej miestnosti s jej legitímnym rozlúštením.

Dáta záhady sú dané prostredníctvom priamej reči postavy: pán Clarke sa v noci nachádza v zamknutej miestnosti s kľúčom zvnútra. Ráno, keď pán Clarke nevychádza, služobníctvo dvere vypáči a pána Clarka nájde zabitého v krvi, s prerezaným hrdlom. Okno bolo tiež zaistené zvnútra západkou, izba sa nachádzala na druhom poschodí. Zároveň zo stôp po zápase vyplýva, že možnosť samovraždy je spochybnená. Strýc Silas mal aj motív odstrániť Clarka. V rámci vyšetrovania prehládali steny izby, ale

nijaký tajný vchod do nej nenašli. V komíne sa nachádzala mriežka. Všetky únikové cesty pre vraha sú teda vylúčené. Riešenie je na vlastné oči zjavené Maud, keď sa v noci skryje v inkriminovanej izbe a stane sa svedkom, ako Dudley vnikne zvonku do izby takým spôsobom, že odklopí celé okno aj s mrežami a zárubňami. Táto záhada zamknutej izby má teda (podobne ako v Poeových *Vražďách v ulici Morgue*) *technické, mechanické* riešenie. Jeho „grif“ je však nový: spočíva v tom, že vyšetrowanie síce preskúmava okno so západkou (či sa nedalo nejako zatvoriť zvonku), ale nie *aj* mreže so zárubňou, ktoré neberie do úvahy, „prehliadne“ ich, pretože tieto architektonické segmenty zvyknú bývať fixné (taký je totiž architektonický kód, a preto aj kód očakávaní recipientov inkriminovaného okna). Pohľad vyšetrowateľov sa zameriava na dvere a okno, a preto nevidia, že okno vrátane mreží a zárubne sú *mechanizmom* a spolu tvoria *druhé, skryté* okno. Toto riešenie sa neskôr stalo klasickým, z technického hľadiska je príbuzné kánonizovanému typu „odstránenie dverných závesov“, ktorý je katalogizovaný aj v prednáške o zamknutej miestnosti profesora Fella v Carrových *Troch rakvách*.

V akejsi „zhustenej“ podobe je príbeh románu v poviedke Sheridan Le Fanu *Zavraždená sesternica*, kde je najprv distribuovaný (v pásme retrospektívy) motív záhady zamknutej miestnosti a potom je vyriešený, keď sa zlovestný strýc spolu so svojím synom pokúšajú zavraždiť viktoriánsku dievčinu – rozprávačku. (Riešenie záhady uzavretej miestnosti je identické s riešením v *Strýcovi Silasovi*.) Takáto distribúcia motívov (najprv záhada, potom postava v ohrození, pričom pri akcii ohrozenia sa – *ad oculos*, názorne v rámci akcie – rozlúšti záhada) má vplyv aj na žánrový charakter tejto poviedky – ako to vynikajúco formuluje Zdeněk Beran: „*Nakolik se viktoriánská detektivka inspirovala postupy gotického románu, je nejlépe patrné na povídce ‚Zavraždená sestřenice‘ (...). Vlastně se jedná jen částečně o detektivku. Zločin tu sice figuruje jako záhada, tento motiv však ustupuje v momentě, kdy se zákeřný strýc sir Arthur za pomoci svého stejně zvráceného syna rozhodne zabít mladičkou schovanku, hrdinku a vypravěčku celého příběhu. Důraz se přesouvá na autentické vyličení pocitů hrůzy, které zločin doprovázejí (...). Sheridanova povídka tak může sloužit jako příklad přechodu mezi dvěma typy populární četby,*“ (Beran, 1995, s. 282).

Ešte zaujímavejší (pretože oveľa menej frekventovaný) je však výskyt tohto motívu „záhady zamknutej miestnosti“ v hororovom žánri: vo vampírsko-duchárskom románe Sheridan Le Fanu *Carmilla* (1871) zmizne dievčina Carmilla zo zamknutej izby. Osadenstvo viktoriánskeho sídla vyrazí zamknuté dvere a izbu nájde prázdnu. V neskoršom čase rozprávačka objaví Carmillu práve v inkriminovanej izbe. Otec rozprávačky tvrdí, že „*tento prípad se dá vysvětlit naprosto přirozeně*“ (Le Fanu, 1992, s. 38): Carmilla vraj v spánku vstala, odomkla si, vyšla von a zamkla za sebou. Do izby sa vrátila v spánku potom, ako izbu vydesené osadenstvo prehľadalo a opustilo. Toto brilantné „detektívne“ riešenie sa však v duchárskom žánri ukáže ako falošné: „*Nabyl jsem přesvědčení, že trpí somnambulismem. Jenže tahle hypotéza záhadu nijak nevyšvětlila. Jak mohla opustit pokoje a nechat dveře zamčené zevnitř?*“ (ibidem, s. 51).



Nesprávne (pretože rozporné) detektívne vysvetlenie pracuje v rámci ekonómie „duchárskeho“ režimu: Carmilla je upírom, to preto môže opúšťať hermeticky uzavretú miestnosť. Naratívna schéma je rovnaká ako v *Strýcovi Silasovi*. Cnostnej viktoriánskej dievčine rozprávačke nikto neverí, keď sa tá ocitá v osidlach Carmilly (rovnako ako Maud v osidlach svojej guvernanky – akurát že Carmilla, na rozdiel od Maudinej guvernanky, nie je z toho istého sveta čo my).

Írsky autor Sheridan Le Fanu (1814 – 1873) písal predovšetkým duchárske poviedky. K detektívnemu žánru sa najväčšmi približuje jeho román *Checkmate* (1871), skladajúci sa z „kriminálnej“ a „detektívnej“ časti. V prvej časti čitateľ sleduje osudy zločincina (čiže ten je od začiatku známy, preto hovoríme o „kriminálnej“ časti), v druhej časti úlohu hlavného hrdinu preberá amatérsky vyšetrovateľ Arden, riadiaci sa skôr svojimi podozreniami než dedukciami, ktorý odhalí, že zločinec si zmenil svoju identitu (tvár) pomocou plastickej chirurgickej operácie (informácie o fabule románu čerpám z Murch, 1968, s. 133 – 135). Blízko k detektívnemu žánru má aj kniha o záhadnom zmiznutí muža *Wylder's Hand* (1864).

Záhada zamknutej miestnosti, rozlúštená pomocou tajnej chodby, vyskytne sa aj v Le Fanuho novele *Izba v hostinci Dragon Volant* (In: Le Fanu, 1970). V tejto próze je azda najväčšmi nervy trhajúca pasáž, keď hlavný hrdina rozprávač spadne do pasce a je otrávený jedom, spôsobujúcim celkovú paralýzu. Zaživa pochovaný do rakvy, hľadá do tváre inšpektorovi, ktorý nadobudol podozrenie, vo svojom vnútri kričí, avšak navonok nevyjde ani hlások, ani žmurknutie oka...

Jednu „záhadu zamknutej miestnosti“ v rámci fantastického žánru 19. storočia nachádzame aj v *Podivnom prípade Dr. Jekylla a pána Hyda* (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1885) **Robertu Louisa Stevenson**: Londýn je už v tom čase vzrušený záhadnými brutálnymi vraždami a spoza zamknutých dverí pracovne Dr. Jekylla sa jeho priateľovi Uttersonovi ozve hlas, ktorý pravdepodobne nepatrí Jekyllovi (pričom Jekyll by mal byť v pracovni). Po vyrazení dverí však návštevníci nachádzajú umierajúceho pána Hyda v priveľkých Jekyllových šatách, „a nám už zbýva lenom náležť mŕtvého doktora“ (Stevenson, 1965, s. 66) – sluha predpokladá, že Hyde zavraždil Jekylla. No telo Jekylla nenachádzajú, pričom sa zdá, že z pracovne neexistuje žiadna ústupová cesta. Detektívka by musela poskytnúť technické riešenie tejto záhady – nejaký grif, akým by sa dala vysvetliť takáto nemožná situácia (mimochodom, viaceré Stevensonove texty, napr. *Radžov diamant*, majú konexie s detektívnym žánrom). Vysvetlenie však poskytuje fantastický motív – chemická zlúčenina, vďaka ktorej duša Dr. Jekylla hypostázuje do svojej temnej stránky, vteľuje sa do pána Hyda.

Záhada zamknutej miestnosti nájdeme ako jeden z motívov aj v kriminálno-psychologickej poviedke *Na stope* (*Na tropie*, 1922) poľského modernistického autora hororovej fantastiky **Stefana Grabińskiego**. Rozprávač tu z vlastnej iniciatívy pátra po okolnostiach záhadnej vraždy mladej grófkvy Valérie, ktorú – ako sa dá usúdiť – asi pred rokom poznal. Zakrvavenú mŕtvolu Valérie nájdú v jej zahasrovanej izbe. Aj



keby sa vrah dostal do zámku tak, že by bol spriahnutý s niekým zo služobníctva, záhadou zostáva, ako sa mohol dostať do spálne obete cez zahasprované dvere a zavreté okná bez toho, aby zobudil obeť (Grabiński, 1975, s. 315), a predovšetkým – čo už text explicitne neformuluje – ako sa mohol dostať von z izby obete po spáchaní činu. Rozprávač formuluje predpokladané riešenie, že „zločinec konal v stave akýchsi neobyčajne zintenzívnených schopností pod tlakom nervy trhajúcej, zúrivo skoncentrovanej sily, ktorá ho tlačí po povrchoch hladkých ako sklo, udržiava ho v rovnováhe nad priepasťou, zvonku dokáže zdvihnúť okenné závery (...)“ (Grabiński, 1974, s. 318). Toto možné riešenie nie je až tak celkom empirické – odkazuje na značne zmenené stavy vedomia skoro na hrane nadprirodzeného. Riešenie záhady zamknutej miestnosti je teda len hypotetické, podmiennečné. Rozlúštenie záhadnej vraždy je zasa psychopatologické: rozprávač sleduje stopy vedúce zo zámockej záhrady, až napokon dospeje k svojmu vlastnému domu. Tam nachádza v piecke skryté svoje oblečenie, ktoré mu predtým zmizlo – poškvrnené krvou Valérie: vraždil on sám počas výpadku vedomia.

V Grabińského dráme *Vila nad morom* (1916; knižne ako *Temné sily*) sa vražda a jej páchatel' odhalia pomocou telepatie: Norski zavraždil milenca svojej manželky Prandotu a vražda zostala neobjasnená, pretože onen muž mal odplávať na lodi, ktorá sa potopila (všetci teda predpokladajú, že sa stal obeťou námornej katastrofy). Keď k manželom Norským prichádza na dlhšiu návštevu hypersenzibil, ten postupne začína meniť svoje gestá, až zistia, že nevedomky opakuje gestá zavraždeného Prandotu. Buď to zavraždený dáva pomocou média znamenie zo záhrobia, alebo je hypersenzibil citlivý na myseľ vraha, ktorá je opantaná spomienkou na svoj zločin (Hutnikiewicz, 1959, s. 166 – 168). V Grabińského románe *Tieň Bafometa* tesne pred súbojom dvoch nepriateľov Pomiana a Praderu toho druhého beštiálne zavraždili. Pomian stopuje náznaky, ktoré prichádzajú z jeho nevedomia: ukáže sa, že Praderu zavraždil istý človek, ktorý však konal bez vlastnej vôle, pretože dostal telepatický príkaz od Pomianovho podvedomia (o ktorom však vedomé Pomianovo „ja“ nevedelo).

Fantastické váhanie je tiež ponechané v – na dve strany otvorenom – riešení vraždy v poviedke **Francisa Mariona Crawforda** *Vreštiaca lebka* (1911). Kapitána lode objavajú v jeho izbe mŕtveho s prehryznutým hrdlom a nenájdu sa žiadne stopy toho, ako sa vrah mohol dostať do kapitánovho domu. Kapitán predtým rozprával o tom, ako sa usiloval uniknúť pomstivej ženskej lebke – stopy po zuboch na jeho hrdle dokazujú, že páchatel'om vraždy bola žena (podľa Janion, 2008, s. 87 – 88).

Medzi oboma žánrami sa situuje aj dielo viktoriánskeho tvorca najznámejšieho detektíva na svete Sherlocka Holmesa – dielo **sira Arthura Conana Doylea**. V holme-sovskej ságe sa zdanlivo nadprirodzené vždy empiricky vysvetlí: svetielkujúci *Pes baskervillský*, prichádzajúci azda z pekiel, robí dojem „pekelného splodenca“ prostredníctvom istého „technického postupu“: je natretý fosforom. (Ludvík Souček vo svojom nadviazaní na doylovský text, v *Prípade baskervillského psa*, posúva záhadný motív naspäť na pôdu zázračného: nešlo o „empirického“ psa, ale o živočicha mimo pozemských kategórií, ktorého na zemi zanechala mimozemská výprava.) Výraz kraj-

nej hrôzy na tvári mŕtvej ženy a jej dvoch od strachu zošalených bratov v *Dobrodružstve s diablovou nohou* (in: Doyle, 1966) taktiež nespôsobuje nadprirodzený úkaz, ale halucinogénna látka, uvoľňujúca sa spaľovaním. V *Dobrodružstve so sussexským vampírom* (Doyle, 1966) matka, sajúca krv z hrdla novorodenca, nie je upírom ako Lucy zo Stokerovho *Draculu* (ktorá robí s novorodencami to isté), ale svojím činom zachraňuje dieťaťu život: vysáva mu z rany jed (taký je rozdiel medzi *zdaním* a *bytím* v detektívke, ktorý generuje, že oba činy – upírske cicanie krvi a vysávanie rany – sú *homonymné*).

Doyle je však aj autorom textov, v ktorých sa vyskytujú motívy paranormálnych javov. *Kožený lievik* (Doyle, 1993) nesie psychickú informáciu o tom, na aký druh mučenia sa používal, a táto informácia sa vo sne zjavuje hrdinovi, ktorý zaspal v miestnosti, kde sa kožený lievik nachádzal. Duch jednorukého Inda sa zjavuje v dome a pýta si naspäť svoju odseknutú ruku (*Hnedá ruka*, ibidem). V Doylovom špiritistickom románe *Zem hmiel* (do češtiny ho preložil mystik Karel Weinfurter) hrdinovia románu *Stratený svet* komunikujú s duchom zosnulého profesora Summerleeho, mŕtva matka prichádza potešiť svoje živé deti a zdá sa, že keď Silas Linden „dostane to, čo si zaslužil“ – čiže strašnú smrť – majú v tom prsty duchovia... Ktovie, čo by si s takýmto „prípacom“ duchárskej vraždy počal racionalista Sherlock Holmes – v tom čase sa už jeho autor zmietal v krážoch špiritizmu, ale Holmes tomu, našťastie, unikol. V Doylovej poviedke *Múmia č. 249* (In: *Přeludy a přízraky*, Mladá fronta, Praha 1991) zasa dochádza k podobnej situácii ako v Mériméeho *Illskej Venuši*: z miestnosti, kde sa nachádza len múmia, ozývajú sa kroky. Nadprirodzené je v danom segmente *evokované* (zvukovou senzáciou), nie však zjavené (zmyslu zraku).

Doylov textový model univerza je štruktúrovaný do dvoch svetov, ktoré sú rozdelené, pričom jeden môže preniknúť do druhého v žánroch fantastiky a zázračného (hororu): „bežným“ svetom je sublunárny viktoriánsky svet, podriadený zákonu kauzality, postihnuteľný rozumom a výkladom pozitivistických vied – to je holmesovský svet. Inak, aj tento „holmesovský“ svet je rozčlenený na dve sémantické polia – chronotopy (Bezpečie *verzus* Nebezpečenstvo), ako to ukázal vo svojej štruktúrálnu-sémantickej analýze holmesovskej ságy Jurij Ščeglov (1962, s. 153). Oproti holmesovskému svetu protikladný „druhý svet“ by sa zasa dal azda uchopiť (isteže, historicky a sčasti aj vecne nekorektne, skôr metaforicky) pomocou takéhoto modelu: *za horizontom tohto sveta ako celku sa nachádza „apeirón“: „(...) apeiron se nachází za obzorem jako takovým, ne za obzorem chápaným jako mez, oddělující osvětlenou část světa od části neosvětlené. Nachází se však za posledním obzorem, ohraničujícím obzory všech pohledů do světa,*“ (Vopěnka, 1989, s. 449 – 450). „Prielom“ apeirónu do viktoriánskeho sveta preškráva pravidlá tohto „domáceho“, osvojeného sveta, nepodlieha jeho kategorizačným rámcom. Tento topologický model názorne predvádza poviedka *Hrôza z výšok* (Doyle, 2001). Po prekročení určitej výškovej hranice (čiže medze horizontu sublunárneho sveta *ako takého*) sa začínajú diať záhadné veci, napr. letci miznú. Vo „vzdušnej džungli“, tomto „druhom svete“, nachádza hrôzou ochromený pilot

monštruózný život „ničomných a podlých“ rôsolovitých stvorení. Podobne v poviedke *Hrôza kazivcovej pukliny* sa v izolovanej podzemnej pukline vyvinie jej vlastná flóra a fauna (vrátane príšery), pretože „*vnútorný a vonkajší svet boli oddelené*“ (Doyle, 1923, s. 276) a každý z nich sa vyvíjal svojou vlastnou evolučnou cestou – až napokon *trhlina* v hĺbinách hory umožnila prienik, výmenu informácií oboch týchto svetov. Napokon, takýmto „iným svetom“ je aj Doylov *Stratený svet* (*The Lost World*), v ktorom sa na oddelenej náhornej plošine zachovali – v simultánnosti – rozličné predchádzajúce vývojové štádiá nášho sveta, ako aj človeka (dinosaury, pterodaktyly, neandertálci, i primitívni Indiáni) – stratený svet je vlastne zhmotnenou pamäťou a minulosťou evolučného procesu. [To je haggardovský nápad, ktorý neskoršia sci-fi zastúpila tézou o možnosti cestovania v čase (por. Ziembicki, 1984, s. 203).] V Doylovej novele *Hĺbina Maracot* (*The Maracot Deep*, 1927) – tiež istej variácii na topos „strateného sveta“, aspoň vo svojom východisku (por. Ziembicki, 1984, s. 208) – zasa prieskumníci naďabia v morských hĺbinách na netvora krixchoka a ešte iné zviera, ktoré zabíja pomocou elektrických výbojov. V hĺbinách mora v podmorskom meste objavia aj potomkov obyvateľov bánej Atlantídy, ako aj ľudského netvora – Pána temnôt, vládnuceho okultnými a parapsychologickými silami. To, čo Doylovi hrdinovia v morských hĺbinách, v „apeiróne“ nachádzajú, je – zopakujme – predovšetkým podmienené doylovskou literárnou gramatikou: veď ich cesta je priam verneovskou dobrodružnou cestou ako *Dvadsaťtisíc míľ pod morom* – Verneovi hrdinovia však pod morskou hladinou nachádzajú len vedeckému svetu známe živočíchy a vedecky možný stroj, ponorku Nautilus. [Inak, Doyle v mládeneckom veku túto verneovku vášnivo zhltol (ibidem, s. 199).]

Aj lovecraftovská „kozmickej hrôza“ sa situuje v neosvetlenej časti univerza: „*Žijeme na pokojnom ostrove nevedomosti uprostred temného oceánu nekonečna, a nebolo nám súdené odvážiť sa príliš ďaleko. (...) jedného dňa sa však rozptýlené vedomosti poskladajú do obrazu, ktorý nám odhalí taký hrôzostrašný pohľad na život a naše údesné polozenie, že z tohto objavu buď zošalieme, alebo unikneme pred smrteľným svetlom poznania do ticha a bezpečia nového veku temna,*“ píše lovecraftovský rozprávač v úvode poviedky *Volanie Cthulhu* (Lovecraft, 2009, s. 39).

Na rozdiel od *Hrôzy kazivcovej pukliny*, svet *Psa baskervillského* je jednotný: aj tajomné slatiny sú súčasťou „*tohto sveta*“, a preto z neho pochádza aj údajne „pekelný“ pes.

Môžu sa teda v holmesovskom svete vyskytnúť duchovia? Jeden prípad nachádzame, *analogický* zjaveniu ducha v gotickom románe Ann Radcliffovej – a síce, duch sa nezjavuje na kredibilnej úrovni fikčného sveta, garantovanej prvým rozprávačom – Watsonom, ale len na úrovni vloženého rozprávania. Toto zjavenie duchov si teda zachováva svoj atribút todorovovsky definovanej fantastickosti: keď v *Štúdiu v červenom pomstiteľ* Jefferson Hope cestuje drožkou so svojou obeťou, aby vykonal pomstu, hovorí o tom, ako sa mu zjavujú duchovia mŕtvych, ktorých ide pomstiť: „*Keď som išiel na drožke, videl som starého Johna Ferriera a drahú Lucy, ako na mňa hľadia z tmy*

a ako sa na mňa usmievajú, tak jasne som ich videl, ako vás teraz vidím v tejto izbe. Na celej ceste boli predom mnou, jeden pri koni na jednom boku a druhý na druhom (...),“ (Doyle, 1957, s. 98). Nie je isté, či Hope hovorí pravdu (hoci pravdepodobne áno, pretože si je vedomý, že sa vďaka aneuryzme nachádza na prahu smrti a nechce, ani nepotrebuje zachrániť sa), a predovšetkým nie je isté, či toto zjavenie nebolo len produktom jeho rozrušenej mysle a chorobného telesného stavu. Holmes ani Watson túto časť jeho rozprávania ďalej nerozoberajú.

V **Maupassantovej** poviedke *Horla* je analogická topológia dvoch svetov, tie sa však *prelínajú*: nie sú už oddelené (a spojené len *trhlinami* ako u Doylea), ale práve *optika* nahliadajúceho a zakúšajúceho subjektu (tak ako v niektorých Hoffmannových poviedkach zasa katoptrické mechanizmy) umožní *zakúsiť* tento apeirón, bezmedzno, ktoré je neviditeľnou súčasťou nášho sveta – napríklad nekonečno, ktoré sa skrýva v každej donekonečna deliteľnej úsečke či kvapke vody: „*Aké nesmierne je to tajomstvo Neviditeľna! Nie sme schopní preskúmať ho svojimi úbohými zmyslami: zrakom, ktorý nepostrehne ani primalé, ani priveľké, ani priveľmi blízke, ani priveľmi ďaleké, nepostrehne ani obyvateľov hviezd, ani tvory v kvapke vody...*“ (Maupassant, 1972, s. 90). Nekonečno nie je len bezmedzné, nekonečne veľké, ale aj nekonečne malé (por. Vopěnka, 1989, s. 503), čo – ako nerozlíšiteľne malé – leží *za* horizontom nášho pohľadu. V *Horle* je táto „umožňujúca“ perspektíva perspektívou bláznov, to ona je „drogou“, rozširujúcou prah vnímania. *Medza* horizontu sublunárneho sveta teda nie je situovaná priestorovo ako u Doylea, ale situuje sa v samom vnímaní subjektu: neviditeľná číhajúca bytosť sa nenachádza vo „vzdušnej džungli“ doylovského letca, ale žije *vedľa* Maupassantovho bláznov, situovaná *za* medzou jeho vnímania, ale nie jeho intuície. Napokon vniká do jeho vnútra a stáva sa jeho dušou.

Ďalej ešte upozorním na to, že **Doyle** bariéru „medzi dvoma svetmi“ udržiaval alebo, naopak, búral s ohľadom na žáner (a žánrový fikčný svet) textu, ktorý v danom prípade písal. Avšak tieto dva svety v rámci Doylovho diela vychádzajú zo spoločného prameňa a svet rozumu a pozitívnych vied sa od apeirónu odtrhol až neskôr. V ranej nepublikovanej poviedke *Strašidelný Goresthorský majer* (*The Haunted Grange of Gresthorpe*), ktorá predchádza aj prvú (časopisecky) publikovanú Doylovu poviedku *Záhada Sasasského údolia* (1879, český preklad in: Doyle, 2004), totiž dvojica predchodcov Holmesa a Watsona, lovec duchov Tom so svojím priateľom Jackom, vyšetrojú prípad prenasledovania duchom. Owen Dudley Edwards poukazuje na motívy, viažuce sa s postavou Toma, ktoré predznamenávajú postavu Sherlocka Holmesa: jeho zahalenie do oparu tabakového dymu, jeho entuziazmus pre pátranie, dokonca aj jeho holmesovské „Ha!“ – a predovšetkým: „*Najsugestívnejšia vec je tá, že Tom používa racionálnu argumentáciu pre dokázanie tvrdenia o existencii duchov a nástojí, aby spolu (s Jackom) navštívili strašidelný dom (...)*“,“ (Edwards, 1999, s. xxi). Tom konkrétne proti Jackovej neviere v duchov argumentuje takto: „*Teraz predpokladajte, že by sa hovorilo o tom, že sa v Yorkshire vyskytujú biele vrany alebo nejaká iná prírodná kuriozita, a niekto by vás uistoval, že nejstujú, pretože on v celom Walese ne-*

*uvidel ani jednu – tohto človeka by ste prirodzene považovali za idiota...“* (Edwards, 1999, s. xx – xxi). Tom argumentuje prostredníctvom neopodstatnenosti negatívnej indukcie (z toho, že ste sa s daným javom nestretli na mieste X, nevyplýva nevyhnutne, že tento jav nemôže jestvovať na mieste Y). Sherlock Holmes dokazujúci logickou cestou existenciu duchov! Ako sa musel časom zmeniť, keď spisovateľskému kolegovi svojho duchovného otca, Bramovi Stokerovi, adresuje takéto skryté opovržlivé slová v *Dobrodružstve so susexským vampírom*: „*A zase: Vampíri v Transylvánii. (...) Nezmysly, Watson, nezmysly! Čo my máme spoločného s chodiacimi mŕtvolami, ktoré možno len tak udržať v hrobe, že im cez srdce prerazia kôl? To je číre šialenstvo. (...) Svet je pre nás dosť veľký. O strašidlá nemáme záujem,*“ (Doyle, 1966, s. 303). Áno, svet tohto žánru je „dosť veľký“ na to, aby z neho boli vylúčené javy, v ktoré veril aj sám Holmesov autor – možno nie práve v Stokerových nemŕtvych upírov, ale verejne priznal, že verí v pravosť fotografií víl z Cottingley (por. Fido, 2005, s. 61), a presvedčil sa, že svet duchov, život po živote je skutočný a môže komunikovať aj s naším „veľkým svetom“.

Prehľad o Doylovom „konvertovaní“ k špiritizmu poskytuje štúdia Jiřího Kuchařa (2007). Ako osemnásťročný bol podľa vlastných slov Doyle takmer bezverec, neskôr – neveriac svojim rozumom vratkým zásadám kresťanskej viery, ako ju prezentovali teológovia 19. storočia – dospel až k agnosticizmu (Kuchař, 2007, s. 229). V zásade takéto je Holmesovo stanovisko z citovanej poviedky: tento svet je „pre nás dosť veľký“ – môžeme logicky odvodiť zásady jeho fungovania, a o tom, čo je *za* medzou tohto sublunárneho sveta, Holmes sa zdržuje výpovede, dáva to do zátvorky. V *tomto* svete je potom upír šialenstvom, nezmyslom. V tom istom roku ako Doyle prvý raz uviedol svojho Sherlocka Holmesa na literárnu scénu, napísal dva príspevky, v ktorých hovoril o svojej konverzii k špiritizmu (ibidem, s. 230). Doyle si vyžadoval – tak ako v detektívkach – *dôkazy*, a ak mu boli poskytnuté, prekonal svoju pochybnosť. Argumentuje v zásade rovnako ako jeho lovec duchov Tom: „*(...) Tato příhoda mi po mnoha měsících zkoumání nakonec ukázala, že intelligence může existovat mimo tělo. Po uvážení tohto důkazu jsem již nemohl pochybovat o existenci tohto fenoménu, tak jako nepochybují o existenci lvů v Africe, třebaže jsem byl na tomto kontinentě a nepoštětilo se mi nějakého lva uvidět,*“ (ibidem, s. 231). Doyle teda – podľa svojich vlastných slov – našiel to, „*co rušilo hranice mezi dvěma světy, bezprostřední a nepochybnitelné poselství z druhé strany*“ (ibidem, s. 233). Špiritistické „fakty“ mu poskytovali „*základ, z něhož může vyvodit, stejným způsobem jako Sherlock Holmes, že život nekončí smrtí*“ (ibidem, s. 235).

Prečo dochádza k týmto kontamináciám takýchto žánrov, situovaných zdanlivo na protíahlých póloch, ako sú detektívka a fantastika, prípadne detektívka a horor – žánrov situovaných protikladne na hranách pólův *racionálne – iracionálne*? Ako to, že majú dokonca spoločnú genealógiu? Ďalej ešte spomeniem Todorovovu koncepciu fantastiky ako „zlého svedomia“ pozitivistického obdobia. Roland Barthes však vysvetľuje aj *priame spojenie* medzi pozitivistickým vedeckým svetonázorom a nadpri-



rodzeným poriadkom: „Zmes toho, čo je čudesné, a toho, čo je vedecké, dosiahla svoje apogeum v tej časti XIX. storočia, do ktorej viac-menej patrí Poe. Vášnivo sa vtedy oddávali vedeckému pozorovaniu nadprirodzeného sveta (magnetizmus, špiritizmus, telepatia atď.); nadprirodzené vtedy získalo svoje racionalistické, vedecké vysvetlenie. Práve takýto je pozitivistický výkrik duše: keby tak bolo možné vedecky uveriť v nesmrteľnosť!“ (Barthes, 2001, s. 140). Práve táto túžba viedla bývalého agnostika Doyla [ktorý však „nikdy nepochyboval, že je za prírodou skrytá nejaká nepochopiteľná tvůrčí sila“ (Fido, 2005, s. 60)] po smrti svojho syna k „vedeckému“ experimentovaniu so špiritizmom.

K zvláštnemu spojeniu motívov, o ktorých bola reč v predchádzajúcom texte, motívov špiritizmu, vraždy v zamknutej miestnosti a sveta skrytého v kvapke vody, dochádza v poviedke **Fitza-Jamesa O'Briena** *Diamantová šošovka* (*The Diamond Lens*, 1858). Zvláštnemu preto, lebo „okultistické“ a empirické (vražda) motívy sa neprelinajú: sú spojené len vývojom príbehu. Rozprávač a hrdina, fascinovaný tým, čo je „za vonkajšou hranicou vecí“ (O'Brien, 1992, s. 78), tým, čo leží za ich horizontom – v šošovke mikroskopu – sa na špiritistickej seanse dozvedá od ducha, že je predurčený, aby zostrojil dokonalý mikroskop, pre ktorý je potrebné vybrúsiť šošovku z diamantu. Hrdinov priateľ Simon sa prezradí, že je vlastníkom onoho diamantu (myslí si, že to hrdinovi prezradilo špiritistické médium, pani Vulpesová, ku ktorej on sám hrdinu predtým poslal). (Sekvencia získania kompetencie–vedenia.)

Nasleduje motív fingovanej samovraždy – v skutočnosti vraždy – v zamknutej miestnosti: hrdina omámi Simona ópium, ktorého zvyšok naleje do Simonovho pohára, a potom mu prebodne nožom srdce z takej pozície, z akej by sa mohol zabiť Simon aj sám. Odstráni stopy svojej prítomnosti zo Simonovej izby, zavrie okno a nechá kľúč zvnútra vo dverách, ktoré potom zamkne zvonku pomocou pinzety. Následné vyšetrovanie polície sa uzavrie tým, že Simon spáchal samovraždu. (Sekvencia získania kompetencie–nástroja.)

Teraz už „hrdinovi“ nič nebráni, aby zostrojil mikroskop s diamantovou šošovkou. V kvapke vody pomocou takéhoto zmenšenia objavuje celý svet, ktorý sa nachádza „za viditeľnými časticami kvapaliny“ (s. 98), a dostáva sa až k „prapôvodnej, záhadnej tekutine“ (ibidem). Takže nachádza svet v kvapke vody, ako to formuloval Maupassantov rozprávač v *Horle*, a to pomocou mikroskopu – tak ako sa záračný svet objavuje u Hoffmanna. V tomto svete sú rozľahlé háje a v nich prebýva dokonalá ženská bytosť, do ktorej sa hrdina zamiluje, ale ich vzťah je jednostranný – on ju môže zhliadnuť, ale ona jeho nie (on sa totiž nachádza za horizontom jej vnímania, v pozícii *deus absconditus*, skrytého boha). (Sekvencia získania objektu: nazretia do iného sveta.)

Napokon vidí, ako sa táto ženská bytosť zmieta v predsmrtných krčoch, keď sa deštruuje svet, ktorý obýva – kvapka vody sa totiž postupne vyparuje. (Sekvencia straty získaného objektu: zánik iného sveta.)

Pozorujeme tu *transformáciu* motívov, o ktorých už bola reč v súvislosti s inými textami: vražda v zamknutej miestnosti (jej uskutočnenie), ktorá má vzbudiť zdanie



samovraždy, nie je skrytá, utajená (ako v detektívke), ale, naopak, perspektíva rozprávania podáva vraha pri jej realizácii. Keďže je vražda zjavná, nespája sa významovo nijakým spôsobom s predchádzajúcim špiritistickým ani s nasledujúcim zázračným motívom (je to „prirodzená“ vražda, bez pláštika nadprirodzeného). Spája sa s nimi len v rámci logiky narácie, kde slúži na získanie kompetencie – prostriedku (zisku diamantu), aby hrdina mohol konať (preniknúť pohľadom do iného sveta). Jeho zločin nie je potrestaný z hľadiska „trestnoprávnej zodpovednosti“ – istým trestom je len záverečný motív smrti hrdinovej „milovanej“, sugerujúci, že prienik za horizont nášho sveta nie je nikdy beztrestný, a následná psychická deštrukcia hrdinu.

K onej kategórii *neviditeľného*, k neviditeľným svetom skrytým v kvapke vody, ako sme sa s nimi stretli u Hoffmanna, v Maupassantovej *Horle* a u O'Briena treba dodať historický exkurz, ako ho vypracoval Břetislav Horyna – prečo sa vôbec neviditeľné v literárnom diskurze zjavuje? Postulátom viditeľnosti, ktorý nadobudol až ontologickú platnosť (por. Horyna, 2005, s. 252), otriasol vynález ďalekohľadu. Dovtedy „*sféra predmetů neviditelných, at' již kvůli jejich vzdálenosti od pozorovatele nebo kvůli jejich nepatrným rozměrům, nebyla považována v rámci teoretické spekulace vůbec za možnou a ani za relevantní*“ (ibidem, s. 252). „*Svět, universum byly považovány za ohraničenou, konečnou oblast, jejíž jednotlivé součásti dokáže svými smysly vnímat člověk, nadaný k tomu Bohem jako nejvyšší z božích stvoření,*“ (ibidem, s. 251). Naproti tomu Thomas Digges vo svojom traktáte z roku 1576 potvrdil, že „*svět (universum), tak jak je popisován v hranicích viditelnosti, sférické uzavřenosti dané lidskými smysly, je pouhé zdání*“ (ibidem, s. 252). Pakt medzi ľudskými zmyslami a pravdou sa pretrhol. **Lovecraftova** slávna *Dunwickská hrůza* (1928) je *neviditeľná* (zanechávajúc za sebou len viditeľné stopy, svoje odtlačky v krajine a strašný smrad) – práve preto, lebo to bola „*z větší části síla, která nepatří do našeho vesmíru. Síla, která jedná a roste a tvaruje se podle jiných zákonů, než funguje v naší přírodě*“ (Lovecraft, 2008, s. 79). Prepadá sa teda cez mriežku zákonov nášho univerza – prepadá sa do neviditeľného. Preto je táto príšera opísaná len *sprostredkovane*, je mediovaná prostredníctvom priamej reči postavy, ktorá vidí príšeru z iných svetov v ďalekohľade (keď ľudskí konatelia rozprášili do vzduchu pripravok, ktorý na okamih vyvolá príšeru do rádu viditeľného) – a preto od tohto opisu vzniká v samej narácii dištancia, dojem toho, že tento opis zdeseného svedka nedostačuje hrôze: dunwickská hrôza sa prepadá aj cez mriežku slov ľudského jazyka, ktorým by ju bolo možné opísať. To, že sa na chvíľu zviditeľňuje, ide na vrub jej „dvojakého“ pôvodu – vznikla *skřížením* ľudskej matky a neľudského agensa z „iných svetov“ – ten patrí v lovecraftovskej mytológii k „tým, čo sa raz vrátia na zem“.

Po čítaní predchádzajúcich textov možno konštatovať značnú frekventovanosť motívu vraždy v zamknutej miestnosti, prípadne záhady zamknutej miestnosti v pred-detektívnej (gotickej i fantastickej), ako aj detektívnej fikcii a to, že sa v nej môže – rôznymi spôsobmi – viazať s fantastickými i zázračnými motívmi. Tieto motívy tvoria istú paradigmu, inventár prvkov, a predchádzajúce riadky mohli ukázať niektoré spô-

soby spájania týchto prvkov na syntagmatickej osi (ich „syntax“). Takže tieto motívy sú situované v istom „gramatickom“ systéme – a tu sú niektoré historicky realizované *pravidlá kombinácií* prvkov, usporiadaných v paradigme: vražda v zamknutej miestnosti sa môže, ale aj nemusí viazať s tajomstvom (podľa toho, z akej perspektívy je vyrozprávaná); v naratívnej štruktúre textu môžu koexistovať motívy vraždy v zamknutej miestnosti a fantastické i nadprirodzené motívy, ktoré sa môžu a nemusia viazať s motívom vraždy v zamknutej miestnosti.

Viktoriánsky autor jedného z prvých detektívnych románov *Mesačný kameň* (1868) **Wilkie Collins** napísal aj román na pomedzí detektívneho a duchárskeho žánru *Strasidelný hotel* (*The Haunted Hotel*, 1878). Tajomstvo generuje jeho prvá morféma: listovne sa dozvedáme z Benátok o záhadnom zmiznutí sprievodcu Ferrariho a o smrti lorda Montbarryho na zápal pľúc. Neskôr v hotelovej (a predtým palácovej) izbe, kde zomrel lord Montbarry, majú jeho *pribuzní* úzkostné vidiny: najprv je to nespavosť, potom zlé sny, ďalej je to pach, ktorý ešte môže byť vysvetlený aj ako čuchová halucinácia, pretože iní ľudia okrem inkriminovanej osoby ho necítia (ale môže to byť aj „nadprirodzený“ pach, na ktorý je citlivé *len* médium, pretože je rodinným príslušníkom). Agnes sa však v noci už zjavuje príznak odseknutej ľudskej hlavy, vznášajúcej sa izbou – avšak Agnes bdie, nie je to len jej sen, nočná mora, tak ako predchádzajúce úzkostné sny. Tieto – pravdepodobne nadzmyslové – prejavy u jednotlivých členov rodiny sa teda stupňujú, graduujú:

1. nespavosť a nechutenstvo k jedlu;
2. zlé sny;
3. pach (možno čuchová halucinácia);
4. videnie Agnes (zjavenie prízraku).

Prvé dva motívy prejavov sú situované na póle subjektívnosti, tretí je hraničný, štvrtý je už „zobjektívnením“ nadprirodzeného.

Táto typológia motívov, ako som ju uviedol, je odvodená z „teórie fantastiky“ viktoriánskej fantastickej a duchárskej poviedky (ghost story), explicitne v nej sformulovanej. Tak v poviedke J. Sheridan Le Fanu *Neodbytný duch*, ktorá je typickým predstaviteľom fantastického žánru [kapitán Barton bol buď dohnaný k smrti duchom námorníka, ktorému ublížil, *alebo* sa jeho smrť dá vysvetliť aj prirodzene, Bartonovou duševnou chorobou (por. Švestková, 1969, s. 228)], predstaviteľ „pozitivistickej“ lekárskej vedy [spolu s jej „zlým svedomím“, ktorým je fantastika (por. Todorov, 1995, s. 167)] ponúka takéto možnosti vedeckého i „paravedeckého“ vysvetlenia nasledujúcich záhadných udalostí, vedúcich k smrti kapitána Bartona: „*Případy tohto druhu můžeme rozdělit zhruba do tří skupin, podle toho, zda je jejich podstata subjektivní či objektivní. U těch, jejichž smysly takzvaně podléhají nadpřirozeným vlivům, prameni jejich vidiny nebo mámení smyslů z nemocného mozku nebo nervů. Jiní jsou nesporně posedlí tím, čemu se říká duchovní síly, a ty existují mimo ně. A pak jsou tu ti, jejichž duševní trýzeň je způsobena zvláštní souhrou okolností. Jejich vnitřní čivy jsou obnaženy působením choroby. Jde o obdobný případ, jako kdyby jim chyběla ochranná*

*vrstva pokožky, ktorá chráni citlivou tkáň pred vlivy zvenčí,*“ (Le Fanu, 1969, s. 147). Sheridan Le Fanu vo svojich textoch explicitne formuloval kozmológiu „duchárskeho“ obrazu sveta, z ktorého sú tieto typy vysvetlení odvodené: „*Věřím, že přirozený svět je pouze finálním výrazem světa nepřirozeného (...) Podstatou člověka je duch, jakási organická látka rozdílná od toho, co dnes jmenujeme hmotou (...)*“ (ibidem, s. 6). Le Fanu cituje zo Swedenborgových *Arcana Caelestia* slová o tom, že „*otevře-li se vnitřní zrak člověka, který je zrakem ducha, zjevují se mu věci jiného světa*“ (ibidem, s. 10) – táto schopnosť sa rozprávačovi Maupassantovej poviedky *Horla* stane osudnou...

Upozorňujem, že *psychologické* vysvetľovanie fenoménu prízrakov sa začalo presadzovať od konca 18. storočia, čo je intelektuálny pohyb (aj časovo) solidárny s „radcliffovskou“ vetvou empirizovania gotického románu, ako som už o tom hovoril. Môže to súvisieť práve s konštituovaním sa novovekého senzualistického a „solipsistického“ subjektu u Berkeleyho a Huma; Dr. James Alderson vo svojom článku v roku 1791 písal, že „*tieto fenomény nie sú zapríčinené podráždenými duchmi zosnulých, ale majú ich na svedomí choroby živého organizmu*“ (cit. podľa Haining, 1987, s. 56). Škótsky lekár John Abercombie písal o tom, že „*o intenzívnych mentálnych výplodoch, ktoré silno zapôsobili na myseľ, niekedy na okamih veríme, že majú reálnu existenciu*“ (ibidem, s. 57). Nie je podľa neho náhodné, že duchovia sa zjavujú „*v noci či počas temných hodín, keď je ľudská myseľ náchylná prijímať fantastické dojmy*“ (ibidem). Sú to práve polnočná hodina, „*samota a koncentrácia myslenia, ktoré plodia fantazmagórie*“ (ibidem): čiže to onen známy spánok rozumu plodí príšery. V staršej – alžbetínskej – dobe nepodliehal ontologický status prízraku spochybneniu *via* subjekt, nebol pokladaný za projekciu, fantazmagóriu či halucináciu subjektu. V Shakespearovej dráme si kladie *Hamlet*, keď vidí ducha svojho otca, celkom inú otázku. Nepochybňuje to, čo videl, ale pýta sa: Je to naozaj môj otec, alebo zlý duch, ktorý na seba len vzal podobu môjho otca? František Chudoba vo svojej shakespearevskej monografii píše: „*Král Jakub I. sice ve své Demonologii z r. 1597 tvrdil, že duchové bývají jen ďábli, kteří na sebe berou podobu zemřelých přátel nebo příbuzných, aby uškodili na těle nebo na duši tomu, komu se zjeví, a podobně nedůvěřivé stanovisko zaujal také Švýcar Lavater, jehož kniha o Zjeveních a duších v noci se procházejících vyšla r. 1572 v anglickém překladě,*“ (Chudoba, 1943, s. 544 – 545).

A naopak, text situovaný v žánri fantastiky, ako napríklad poviedka *Mamma mia!* od Jána Hrušovského, bude zasa exponovať „*práve neexplikovateľnosť udalosti z hľadiska pozitivistickej vedy*“ (Horváth, 2004, s. 606): avšak *obe* – vysvetlenie i nemožnosť vysvetlenia – sa budú situovať práve *vzhľadom* na túto pozitivistickú vedu [oná „nevy-svetliteľnosť“ ako jej „zlé svedomie“ (Todorov)]. Vo fantastike totiž, ako to formuloval Roger Caillois, „*nadprirodzený poriadok narušuje spojitosť univerza. Záznak sa v nej stáva hroznou, nebezpečnou agresiou, vyvracajúcou stabilitu sveta, ktorého zákony boli dosiaľ pokladané za nezvratné a pevné. Stáva sa Nemožnosťou, ktorá zrazu vstupuje do sveta, z ktorého je Nemožnosť ex definitione vypudená*“ (Caillois, 1967, s. 33).

Fantastika je preto chronologicky neskoršia než rozprávkovosť, v ktorej sú zázraky prirodzené (Caillois, 1967, s. 32 – 33), „*mohla sa totiž zrodiť až po tom, ako zvíťazila vedecká koncepcia racionálneho a nevyhnutného poriadku vecí, keď bola odsúhlaseaná všemocnosť striktného determinizmu príčin a následkov*“ (ibidem, s. 33). „*Preto je fantastika fantastikou iba vtedy,*“ píše Caillois v inej svojej práci – a týka sa to teraz nielen literatúry, ale aj fantastiky vo výtvarnom umení – „*keď sa zdá byť škandálom, neprijateľným pre skúsenosť aj rozum*“ (Caillois, 2005, s. 26). Z toho vyplýva *postoj* postavy voči fantastickému (ktoré sugeruje, ale neukazuje nadprirodzený fenomén) alebo nadprirodzenému elementu v horore, ako ho formuloval Noël Carroll: „*(...) to, čo odlišuje hororový príbeh od pouhých príbehů s monstry, jako jsou pohádky, je postoj postav, hrdinů příběhů, vůči monstrům, s nimiž přicházejí do styku. V hororových dílech považují lidé monstra, s nimiž se střetávají, za anomálie, za narušení přirozeného řádu. Naproti tomu v pohádkách jsou monstra běžnou součástí universa,*“ (Carroll, 1993, s. 55). Carroll teda dospieva k podobnému záveru ako Caillois. Ak je fantastika, ako píše Caillois, chronologicky neskoršia než rozprávkovosť, môžeme to odôvodniť aj úvahou Stanisława Lema z jeho doslovu k poviedkam „strašidelnej fantastiky“ Stefana Grabińskiego: človek najprv s veľkým úsilím vybuduje poriadok (a tým prestáva byť vydaný napospas záhadným nadprirodzeným silám, animistickým silám a pod.), aby potom – keď je svet už dokonale „odčarováný“, usporiadaný, ľudský – doň vniesol možnosť vyvrátenia tohto poriadku (Lem, 1975, s. 340): „*Ide teda, ako sa nazdávam, o určitú potrebu, ktorá je človeku vlastná, o potrebu onej hybris čiže toho, čo presiahnutím miery naruší spoločenský aj kozmický poriadok, ktorú dávne spoločnosti uspokojovali prostredníctvom liturgizovaných praktík napr. orgiastického typu. (...) pocít ohrozenia akoby divým neznámym živlom je pre ľudí nenahraditeľný. (...) Strašidelný príbeh je teda náhradou onej hybris (...)*“ (ibidem, s. 340 – 341).

Hororové monštrum rovnako ako Cailloisom spomínaný „nadprirodzený poriadok“ narušujú spojitosť univerza, z ktorého bola „nemožnosť“ vypudená – pretože monštrum je práve takouto nemožnosťou, presahujúcou kategoriálne rámce tohto univerza (por. Carroll, 1993, s. 59): často takým spôsobom, že kontaminuje jeho kontradiktórne sémantické kategórie, ako napr. Stokerov „nemŕtvy“, prípadne vzniká prostredníctvom mechanizmu *zhustenia* (por. Pondělíček, 1964, s. 42 – 43) – z kombinácie existujúcich detailov prináležiacich kategoriálne odlišným súcnam/bytostiam sa vytvára *hybrid* (tento mechanizmus konštruovania prevzalo umenie z mechanizmu snovej práce). Prípadne – monštrum dokonca presahuje *možnosti* bytosti (jej predprogramovanú genetickú „entelechiu“), ktorú „transkribuje“ – ako v *Svätyni odpornosti* (*The Temple of Abomination*) autora hororov a otca modernej „sword and sorcery“ fantasy R. E. Howarda (1906 – 1936): namaľované postavy na stenách svätyni odpornosti síce „*představovaly lidské postavy*“, ale ich „*deformácie*“ sú také „*odporné*“, že to všetko „*přesahovalo možnosti rozumu i přírody. Deformace byly tak velké, že překračovaly možnosti, jaké skýtalo lidské tělo*“ (Howard, 1990, s. 82, zvŕ. T. H.). Vidíme teda, že hororový „praktik“ vo svojom *literárnom* texte úplne teoreticky exaktne definuje charakter, „esenciu“ hororovej monštruozity, jej transcendujúci charakter nielen oproti

rádu *skutočnosti* (prírody a rozumu), ale definuje ju aj ako *presah* voči *možnému*, vpísanému do prírody a rozumu. *Monštruozita* sa takto dostáva do blízkosti estetickej kategórie *vznešeného* – svojou nepredstaviteľnosťou (presahujúc *možnosti* akejkoľvek reprezentácie).

Rovnakou operáciou, akou žánér hororu produkuje monštrum, môže pracovať žánér sci-fi pri svojej produkcii *inakosti* (ktorá sa v niektorých realizáciách žánru veľmi blíži hororovej monštruozite, a to až tak, že sa tieto dva žánre niekedy kontaminujú). V románe Gustava Le Rouga *Väzeň na Marse* (*Le prisonnier de la planète Mars*, 1908) je svet za horizontom vytváraný operáciou *mutačnej* kombinácie súcien spred horizontu: napríklad jedna „*nedefinovateľná bytosť bola akýmsi monštruóznym konglomerátom polypa a človeka*“ (Le Rouge, 1985, s. 85). Toto je istý prvý stupeň sveta za horizontom, ktorý je vytváraný kombináciou elementov nášho sveta – takto, ako kombinatorická schopnosť, je podľa romantickej teórie Coleridga definovaná ľudská fantázia, na rozdiel od kreatívnej imaginácie. Tento čiastočne iný svet, vytvorený monštruóznou kombináciou odľahlých elementov nášho sveta, je ešte stále *odvodeninou* nášho sveta (na rozdiel od uvedeného sveta Howardovho, presahujúceho možnosti prírody aj ľudskej predstavivosti): je často konštruovaný rétorickou operáciou *prirovnania* k nášmu svetu (obyvatelia Marsu „*boli v zrastu desaťročných detí...*“, s. 114 atď.). Ľudská myseľ – a aj jej zložka imaginácie mohutnosti – vykazuje isté prepojenie so svetom prírody, sama súc jeho výtvorom: „*Robert bol vždy toho názoru, že všetky, dokonca aj tie najšialenejšie výplody našej fantázie niekde vo svete jestvujú, a možnosť ich jestvovania dokazuje fakt, že si ich naša myseľ mohla predstaviť,*“ (s. 85) – znie to trochu ako odvodenina Descartovho dôkazu Božej existencie z vnútra človeka, z idey nekonečna, nachádzajúcej sa v ľudskej mysli. Všetky tieto gestá konštrukcie iného prostredníctvom monštruózne kombinácie známych elementov samotný román reflektuje, keď vo svojom sujetovom priebehu dospieva – podobne ako Howard – k *presahujúcemu*: „*Až dosiaľ (...) malo všetko, s čím som sa na Marse stretol, spoločné vlastnosti s podobnými vecami na Zemi a na základe podobnosti bolo možné vytvárať si o nich nejakú hypotézu. (...) Teraz to bolo niečo úplne iné: ocitol som sa v ríši tajomstiev, na prahu akéhosi neznámeho sveta, o ktorom som dosiaľ nemal tušenia,*“ (s. 280). V románe sa kladie aj – prostredníctvom špekulatívneho rozumového úkonu – hypotéza existencie pre nás neviditeľných organizmov (ide o akési pseudovedecké vysvetlenie či dôkaz možnosti existencie neviditeľnej bytosti, aká sa vyskytuje v Maupassantovej poviedke *Horla*): „*Hypotéza, že isté organizmy zdieľajú spoločné vlastnosti s pre nás neviditeľným temným žiarením, nemohla byť celkom neopodstatnená,*“ (s. 218). A ďalšia evolúcia ľudského druhu – spomínam to už len ako kuriozitu – bude smerovať k produkcii deleuzovsko-guattariovského tela bez orgánov: napríklad bez zmyslových orgánov, keď budú mozgové bunky prijímať vnemy priamo, bez sprostredkovania zmyslov (s. 224).

Ak je fantastika zlým svedomím pozitivistického obdobia, ako ju nazval Todorov, potom zasa zo štrukturálnych vlastností strašidelného, a predovšetkým gotického ro-



mánu priam „logicky“ vyplýva, že sa musel v literárnom priestore zjaviť v období osvietenstva (por. Carroll, 2004, s. 97). Noel Carroll popri prebraní mnohých iných hypotéz vysvetlenia tohto fenoménu ponúka aj hypotézu najsilnejšiu: ak hororové monštrum – vďaka tomu, že je skonštruované prostredníctvom operácií kondenzácie, rozstiepenia alebo zväčšenia (ibidem, s. 80 – 88) – rozbíja, znásilňuje poriadok prírody (je *neprírodné*), deje sa tak *vzhľadom na* koncept prírody, aký vypracovalo osvietenstvo: „(...) práve osvietenstvo vybavilo strašidelný román koncepciou prírody, nevyhnutnou na to, aby vyprodukoval príšeru,“ (ibidem, s. 100).

Monštrá i nadprirodné entity sú vo svete hororu anomáliami z toho dôvodu, že sú do fikčného sveta tohto žánru inkorporované zo staršieho, archaického kultúrneho sveta, ako to formuloval Jordan Chimet: „*Horor uchováva izolované fragmenty, střeby, ktoré odletely od dríve dokonale organizovaného zaokrouhleného a homogenného jadra magického vysvetlení sveta,*“ (Chimet, 1984, s. 141). A zrejme len „to“, čo *presahuje* kategorizačné rámce nášho kultúrneho sveta (čo sa akosi „prepadáva“ cez mriežku jeho sémantického univerza), v ktorom sme sa udomácnili, nás môže nechať prežiť onen lovecraftovský „*strach z kozmu*“ (Lovecraft, 1997, s. 11). V „literatúre kozmického strachu“, o ktorej hovoril autor a zároveň znalec hororov Howard Phillips Lovecraft (1890 – 1937), „*musí byť prítomná istá atmosféra záhadnej, nevysvetliteľnej, dych vyrážajúcej hrôzy z neznámych vonkajších síl (...) musí obsahovať skrytú (...) narážku na najstrašnejšie ľudské myšlienky – zlovestné a zvláštne popretie alebo porážku oných ustálených zákonov Prírody, ktoré sú našimi jedinými ochrancami pred náporom chaosu a démonov neprebádaného priestoru*“ (ibidem, s. 9). Procedúra hororu je do určitej miery analogická prastarej filozofickej procedúre *údivu*: kým bránu do ríše filozofovania odomykal údiv nad tým, že vôbec niečo je, že je niečo skôr než nič, tak v autorovi hororov skúsenosť, že je niečo, a predovšetkým niečo *za* horizontom nášho sveta ako celku (*neznáme, mimo kategórií*), vzbudzuje síce údiv, ale ten odrazu prechádza v údes. Bol to už stredoveký filozof Albert Veľký, ktorý napísal, že *úžas* má na človeka podobný účinok ako *strach*: stiahnutie či pozastavenie srdca (por. Greenblatt, 2007, s. 219). A prežívanie úžasu, ako ho opisuje Albert Veľký, možno dať do súvisu s kategóriou *desivého* (*das Unheimliche*), ako ju charakterizuje Claus Reinert, ktorá takisto vychádza z nepoznania príčin alebo, jednoducho, z nepoznania (por. Reinert, 1973, s. 17, 19): „*Úžas je tudíž krok nevedomého človeka na cestě k odhalení, aby se dostal k jádru toho, nad čím žasne, aby zjistil příčinu (...) Takový je původ filozofie,*“ (cit. podľa Greenblatt, 2007, s. 219).

A nebol to len autor hororov Lovecraft, ale aj estetik Wilhelm Worringer, ktorý hovoril o „*tajomnom a neznámom kozmickom strachu (Weltangst) z existencie*“ (Zoltai, 1983, s. 39). Odborník najpovolanejší, hororový a trilerový mág Stephen King v knihe *Dance Macabre* (1987) rozlišuje tri úrovne hrôzy: údes, strach a odpor. Na rozdiel od strachu pred *konkrétnym* monštrum sa údes týka niečoho *neznámeho* – žiadne monštrum sa síce *nezjavuje*, zato však začínajú pracovať naša fantázia a naše nervy (por. Carroll, 2004, s. 392). Netreba však zachádzať príďaleko – nie je to heideggerovská



úzkosť. Aj to „neznáme“ za horizontom nášho sveta, spôsobujúce kozmickú hrôzu, i keď je toto neznáme napríklad z „druhého sveta“, je vždy *vnútrosvetským súcnom* – aj keď rozbiť mriežku sveta, v ktorom sme udomácnení, zabývaní: aby ju vôbec mohlo rozbiť, musí do tohto sveta vniknúť ako „niečo“, ako sturgeonovské či kingovské *to*, alebo „sila“, azda démonická. Hoci je mimo našich kultúrnych kategórií, škandalom pre skúsenosť i rozum (Caillois), je to *súcno*: „niečo“, „to“. Strach i onen kingovský údes mám totiž z toho, s čím sa vnútrosvetsky stretávam (por. Heidegger, 1996, s. 167), alebo ho len – v kingovskom údese – anticipujem; a tým, o čo sa strachujem, som ja sám: „*To, o čo se strach bojí, je strachující se jsoucno samo, pobyt. Jen jsoucno, kterému jde v jeho bytí o toto bytí samo, se může bát. Strachování odemyká toto jsoucno v jeho ohroženosti, v tom, že je zůstaveno sobě samému. Strach vždy odhaluje pobyt – v jeho bytí ‚tu‘,“* (ibidem, s. 168). V strachu sa mi zjavuje moja existencia ako ohrozená, som vystavený možnosti nebytí; alebo – ako v niektorých silných hororoch – ešte strašnejšej možnosti byť tým, čím nechcem byť za žiadnu cenu: až by som radšej nebol vôbec. (Vlkodlaci zo záhrobia v Straubovom románe *Ghost story* ponúkajú zdeseným hrdinom v podstate to isté čo Ježiš Kristus: život večný. Ale za akú cenu!)

Hororová *hrôza* však je predsa len o krok ďalej než strach o moju existenciu (či o existenciu druhého): *Hrôza* z hororového monštra, ako aj z možnosti nadprirodzeného poriadku, vykazuje spoločné znaky s mysterióznou, posvätnou bázňou predovšetkým v tom momente, že „*je to hrôza naplnená údešom, jaký nemůže vyvolat nic stvořeného*“ (Otto, 1998, s. 27): nejde tu len o ne-stvorenú božiu silu, ale aj príšerné monštrum (alebo démonická sila) akoby popieralo „poriadok stvorenia“: takú príšernosť predsa nemohol stvoriť Boh, ani nemôže byť výsledkom uplatnenia sa prírodných zákonov. *Hrôza* z hororového monštra alebo z fantastického narušenia poriadku sveta *otriasa* mojou skúsenosťou *sveta ako celku* (a to ju zasa s heideggerovskou úzkosťou zblízuje): svet je iný, než som si dosiaľ myslel, keď sa v jeho fenomenálnom poli môže zjaviť *niečo* také... V poviedke *Údolie stratených* (*The Valley of the Lost*) od Roberta E. Howarda po zahliadnutí príšernej predľudskej „stratenej rasy“ (v lovecraftovských intenciách) hlavný hrdina spácha samovraždu – nad svetom už totiž nesvieti to isté slnko, pod maskou života hrdina uzrel rozšklábenú lebku...

Tendenciu k prirodzenému vysvetleniu v Collinsovom *Strašidelnom hoteli* predstavuje záhadu predbežne riešiaci motív objavenia tajnej skrýše za kozubom, v ktorej sa nájde odseknutá hlava (ale ešte zostáva tajomstvom, komu tieto pozostatky patria). Agnes uvažuje o tom, že jej videnie bolo dôsledkom hypnotického stavu, magnetického vplyvu, ktorému bola vystavená, ale zamieta ju.

Zločin je odhalený v zašifrovanej podobe – grófká napíše kľúčovú (*á clef*) drámu, z ktorej vyplynie takéto rozuzlenie: Ferrari zomrel na chrípku a vtedy v grófke a jej bratovi skrsol nápad zameniť ho s lordom Montbarrym – pričom lorda zavraždia, čo je motív (ďalej v detektívnom žánri taký frekventovaný) *zámeny tela obete*. Takže uzavrieme: v tomto románe máme záhadný zločin (zmiznutie Ferrariho je len smerovkou

k hlbšie skrytému zločinu, vražde lorda) a jeho racionálne vyriešenie. Avšak máme v ňom *paralelne* aj motívy, ktoré môžu byť nadprirodzenými udalosťami – oproti tomu brat Agnes Stephen tvrdí, že to všetko boli len preludy. Explicit ponecháva váhanie medzi prirodzeným a nadprirodzeným vysvetlením a čitateľa (nielen viktoriánskeho) možno mierne „vytočiť“: „*Nedá se tedy tajemství strašidelného hotelu nějak vysvětlit?/ To už svěřujeme čtenářovu důvtipu,*“ (Collins, 1964, s. 134). Takže nielen jeden autor (či už je ním Le Fanu, Collins, Dickens, alebo Doyle) sa môže svojou tvorbou paralelne situovať v oboch žánroch (detektívky a fantastiky), ale aj v rámci štruktúry jedného textu môžu koexistovať motívy fungujúce v oboch týchto režimoch. Diferencia *medzi* (žánrovými) typmi textov sa teda, sledujúc túto líniu logiky transformácií, mení na diferenciu žánrových kódov, fungujúcich v jednom texte. V takomto texte potom dochádza ku kreolizácii žánrových kódov.

Ďalším štrukturálnym typom, smerujúcim k „odčarovaniu“ nadprirodzeného, k racionalizácii iracionálneho, je žáner *desivého* (podľa Todorovovej definície), ktorý iracionálne a zdanlivo „nadprirodzené“ udalosti napokon logicky vysvetlí empirickou cestou. Používa, rovnako ako detektívka, retrográdnú kompozíciu, kde záverečné vysvetlenie *spätne* reinterpretuje a vysvetlí sériu iracionálnych záhadných udalostí. Veľmi zaujímavým príkladom takéhoto typu bude román španielskeho autora druhej polovice 19. storočia **Benita Péreza Galdósa** *Prizrak (La Sombra)*. Don Anselm rozpráva svojmu spolubesedníkovi svoj vlastný príbeh. Anselm jedného dňa zbadá, že z plátna na stene zmizla postava Parida. Neskôr v noci pozoruje akúsi temnú, azda mužskú postavu, obšmietajúcu sa okolo jeho domu po záhrade. Keď muž zostúpi do studne v záhrade, don Anselm ho zasype kamením. Nasledujúceho dňa dona Anselma kontaktuje muž, ktorý sa predstaví ako Paris a tvrdí, že sa s Anselmom už zoznámili – pričom urobí narážku na studňu. Paris deklaruje, že hodlá prebrať Anselmovu manželku Helenu, ako aj celý dom. Anselm ho vyzve na súboj a zastrelí. Potom sa však ukáže, že Paris je len ťažko zranený, silne krváca. Anselmovi oznámi, že je nesmrteľný. Zraneného preniesie Anselm do svojho domu, kde sa Paris na druhý deň objaví v Anselmovom župane už úplne zdravý. Dva motívy (Paridovo prežitie útoku v studni a zázračné vyliečenie sa zo zranenia) spolu s Paridovými slovami o vlastnej nesmrteľnosti neurčito *prekračujú* empirické normy. Keď sa objaví ďalší motív, ako Anselm stojí vedľa Parida a Anselmov svokor gróf de Torbellino Parida nevidí, zdanlivo sa verifikuje interpretačná možnosť, že Paris je len halucinačným výplodom Anselmovho chorého vedomia (túto interpretačnú líniu už na začiatku indikovali Anselmove výpovede o tom, že sa cíti akoby rozdvojený).

Šokujúci zvrät v deji však nastáva, keď gróf Anselmovi opíše mladého muža Alexandra, ktorý býva častým hosťom v Anselmovom dome, a predovšetkým častým hosťom Anselmovej manželky. Grófov opis Alexandra sa totiž zhoduje s opisom Parida. Ak Anselm predtým pochyboval, či Paris reálne existuje, tak sa teraz ukazuje, že je reálnou bytosťou. (Nevysvetliteľný potom zostáva motív náhleho uzdravenia Parida z ťažkého zranenia.) Anselmov spolubesedník formuluje iracionalitu tejto situá-

cie – a pomáha si súdobou psychiatrickou vedou: niekedy sa stáva, že realita spôsobí u človeka obsesiu, že si realitu človek „dokreslí“. „*Avšak tu bola najprv obsesia, a až neskôr skutočnosť, ktorá ju potvrdila. Nebolo by vari logickejšie, keby mala primát skutočnosť a až potom, ako dôsledok duševného stavu, by sa objavili tie vizie, ktoré vás tak rozjatrili?*“ (Galdós, 1978, s. 72). Vraví: „*Všetkému rozumiem, nemôžem iba pochopiť, že chýbajú skoršie skutočnosti či udalosti, ktoré by mohli podporiť vašu pre-dispozíciu (...)*“ (ibidem, s. 74).

Narácia sa teda, rovnako ako v detektívke, *vracia k chýbajúcej udalosti*, ktorú treba rekonštruovať, „oživiť“, rekonštituovať v rozprávaní a začleniť do celkového príbehu – a týmto začlenením vlastne tento koherentný príbeh skonštituovať. Riešením je, že Alexander bol rodinným priateľom, na ktorého Anselm chorobne žiarlil. Anselmova žiarlivostná obsesia následne spôsobila jednak amnéziu (Anselm zabudol na udalosti, ktoré predchádzali jeho rozprávaniu, a vymazal z pamäti i nenávideného Alexandra), a jednak zakódovanie, zašifrovanie spomienkových reziduí do konvenčného mytologického kódu (ktorý je absolventovi klasického gymnázia druhej polovice 19. storočia vždy naporúdzi). Túto amnéziu možno interpretovať v psychoanalytickom kľúči: pamäť dona Anselma sa v tomto prípade správala veľmi podobne ako mechanizmus snovej práce, keď „nad-ja“ podrobilo Anselmovu žiarlivosť a pranie zbaviť sa soka *cenzúre* (tá vymazala väčšiu časť spomienok prostredníctvom operácie *vytesnenia*) a reziduá, takpovediac, „denné zvyšky“ (zvyšky udalostí práce žiarlenia) podrobila operácii *presunu*. Keďže manželku ohrozoval sok a zároveň sa volala Helena a naporúdzi bol Paris na obraze, nevedome sa v Anselmovej psyché zaktivoval mytologický kód so svojou mytologérou nesúcou význam „Paris ukradne Helenu“. *Funkciu* soka potom psychický mechanizmus *presunul* na mytologizovanú postavu Parida (kultúr- ne automaticky nesúcu interpretans „únosca Heleny“), pričom reálnu osobu Alexandra *vytesnil*. Ponechal len jej fyzické rysy, ktoré prostredníctvom operácie *presunu* pripísal Paridovi: „*Žiarlivosť, ktorú vo mne ten človek vzbudil, prijala v mojej hlave podobu onoho prízraku, o ktorom som vám rozprával,*“ (ibidem, s. 78). „Zostúpenie“ Parida z obrazu a jeho prenasledovanie dona Anselma je potom *návratom vytesneného*, ktoré dona Anselma atakuje.

Záhadnosť príbehu generuje jeho lineárno-zvratná kompozičná štruktúra, distribúcia motívov: najprv sú distribuované motívy-dôsledky (syntagmy Anselmových halucinácií) a až na záver riešenie, ktoré je motívom-príčinou: udalosť, ktorá tieto halucinácie, ako aj ich konkrétnu podobu vyvolala. Tento spôsob *prevrátenej* distribúcie motívov (obrátenia chronológie) formuluje sám rozprávač tohto príbehu: „*(...) akurát že som svoju príhodu, aby som ju obdaril pravdivejším charakterom, vyrozprával tak, ako sa mi prihodila, to znamená obrátene,*“ (ibidem, s. 78). Tento text by bolo možné označiť za akúsi zárodočnú „psychodetektívku“.

Podobným spôsobom ako Galdósov *Prízrak*, pomocou lineárno-zvratnej kompozície, je vystavaný psychologický horor, napokon vyúsťujúci do žánru desivého, román **L. Rona Hubbarda** *Des* (*Fear*, 1940). Profesor Lowry, etnológ, zaoberajúci sa šama-

nizmom a démonológiou primitívnych národov, odrazu stratí štyri hodiny zo svojho života, na ktoré si nespomína a ktoré pravdepodobne strávil u svojho kamaráta Tommyho Williamsa. Ako prichádza k domu, začuje kričať svoju manželku, ale nachádza ju v poriadku a nasleduje medzi nimi bežná konverzácia. Neodbytné sa mu vracia myšlienka, že stratil svoj klobúk rovnako ako tie štyri hodiny, a vydáva sa ho hľadať. Svet, ktorým sa pohybuje, graduálne sa stáva čoraz desivejším, terénom nevysvetliteľných úkazov (stretáva akúsi ženu, ktorá vie o tom, že stratil klobúk, rytiera v brnení, nachádza svoj vlastný budúci hrob s dátumom aktuálneho roku, počuje hlasy a pod.), a tento desivý svet opakovane prerýva detenzia motívu idylických rodinných raňajok s manželkou. Týmto svetom ho často sprevádza jeho kamarát Tommy, ktorého Lowry začne upodozrievať, že ovláda celý tento čudsný svet. Napokon profesor Lowry spolu s nočným strážnikom Billym vojdú po vypáčení dverí do Tommyho domu, kde nachádzajú beštiálne zavraždené telá Tommyho a Lowryho manželky. Lowry v tej chvíli opäť nachádza svoje stratené štyri hodiny, ako aj svoj klobúk. Záverečný motív totiž spätne vrhá svetlo na záhadný svet profesora Lowryho: ten sa prizná strážnikovi, že oboch zavraždil v záchvate žiarlivosti, pričom na mieste činu zabudol svoj klobúk. Príbeh je ironicky vypointovaný lístkom, ktorý v ruke zvieria zavraždený Tommy: je to list od Lowryho manželky, v ktorom píše, že k nemu príde, aby spolu – ako prekvapenie – zorganizovali narodeninový večierok pre Lowryho... Desivý svet je vnútorným svetom Lowryho amnézie, do ktorého sa vdierajú motívy-indikátory, signalizujúce chýbajúcu udalosť – strašný čin, ktorý spáchal a vytesnil.

Jestvujú aj texty v prvých troch štvrtinách písané v žánrovom kóde hororu, o ktorých sa v závere – prostredníctvom racionálneho rozuzlenia – ukáže, že sú takmer detektívkami (táto konštrukcia je, ako vidieť, prevzatá z radcliffovského typu gotického románu). Takáto schéma bola typická aj pre brakové príbehy, ktoré vychádzali v 30. rokoch v legendárnom *pulp* časopise *Weird Tales* (por. Carroll, 2004, s. 36 – 37). Tak v románe **Maurica Renarda** *Orlakove ruky* (český preklad vyšiel v r. 1926) je pianista Orlak prenasledovaný podozrením, že nevedome pácha vraždy, dejúce sa okolo neho, pretože mu po ťažkom zranení transplantovali ruky už mŕtveho vraha Vasseura. Orlak sa nachádzal už tak blízko smrti, že jeho uzdravenie bolo skôr „*vzkriesením*“ (Renard, 1991, s. 24) – sám už teda bol akosi v spojení s ríšou smrti, rovnako ako z nej pochádzajú aj jeho transplantované ruky. Jeho manželka Rosina vidí prízračnú scénu, ako jej manžel Orlak kľáči a nad ním, v akejsi svetelnej škvrne, vyzerajúcej ako rez Orlakovým mozgom („*jeho stelesnený príznak*“, s. 27), vidieť klávesnicu a pianistove ruky, zrazu jeho ruka jeden kláves vytrhne – a je to nôž, na rukoväti je značka X (značka objavujúca sa na telách obetí). Táto scéna má charakter blízky forme filmového scenára (a filmové spracovanie tohto románu aj žalo v tých časoch úspechy) a nemožno v nej nepobadať, ako sa tzv. populárna literatúra napája tými najnovšími (módny) vtedajšími literárnymi postupmi, tu konkrétne snovou logikou surrealizmu (kláves, ktorý sa stáva nožom; priblíženie detailu: nôž, stekajúca krv; postup montáže organizujúci jednotlivé detaily). Pán de Crochus vysvetľuje Rosine tento úkaz pomocou kultúrneho kódu špiritizmu, ktorým bola daná doba fascinovaná: „*Štěpánova představa, která se*

projekci zmaterializovala, môže byť považovaná za zlomkové zjavení jeho **astrálneho tela**, onoho dvojníka živých...“ (s. 28). Z hľadiska čitateľského kódu sa aktivuje žánrové určenie (ktoré sa, samozrejme, neskôr v toku textu môže transformovať) „spiritistický horor“, „veľká duchárina“.

Vysvetlenie je však empirické – a indikoval ho už charakter filmového scenára oných vízií, „prízrakov“, ako aj – nevedome – slovo „projekcia“ v de Crochausovom špiritistickom vysvetlení: tieto zdanlivé príznaky boli výsledkom filmovej projekcie do priestoru (rovnako sa vysvetlilo tajomné zjavenie opernej divy už v *Tajomnom hra-de v Karpatoch* Jula Verna). Zároveň sa napokon ukáže, že Vasseur bol odsúdený neprávom, Orlak teda „nenosí“ ruky vraha. Odtlačky Vasseurových/Orlakových prstov na vražedných nástrojoch zanechal pravý vrah, ktorý si zhotovil špeciálnu kaučukovú rukavicu, akúsi „druhú pokožku“, presne podľa Vasseurových papilárnych línií. Teda falšovanie odtlačkov prstov! [Stretieme sa s ním už v doylovskej klasike, v *Dobrodružstve s Norwoodským staviteľom*, kde si páchatel' zhotoví pečiatku odtlačku prsta nevinnej osoby. Neskôr pečiatku s falošnými odtlačkami prstov využíva aj **A. S. Duse** v detektívke *Hadí tajemství* (Praha : Nakladatelství Fr. Borový 1927).] Toto „technické“ riešenie je príbuzné mnohým „kumštom“ v detektívkach typu *howdunit* čiže zameraných na spôsob, akým bola vražda spáchaná, kde vrahovia ukazujú nevídanú vynálezcovskú zručnosť (niekedy zabíja slnko, ktoré zahreje šošovku a tá zapáli pušný prach ako v *Doomfordovej záhade* od Basila Davidsona Posta; inokedy zasa z obete vysaje vzduch fľaška, „naplnená“ vákuom ako u Jacquesa Futrella a pod.).

Špiritistické vysvetlenie prízrakov nebolo v dobovom kóde recepcie ničím výnimočným – toto obdobie bolo fascinované „odtelesňovaním“ duše, začiatkom 20. rokov 20. storočia žala úspech kniha Camilla Flammariona *Záhada smrti*, ktorá sa snažila dokázať samostatnú existenciu duše, nezávislej od telesného organizmu (por. Flammarion, 1922, s. 21), schopnej sa od tela odlúčiť (ibidem, s. 45), a tieto fascinácie sa premietli aj do literárneho diskurzu: v románoch Karla Piskořa *Záhada Alberta Dryma* (1917) a *Démon lidství* (1918) či Jána Hrušovského *Prízrak* (asi 1941) duša diabolského vynálezcu sa odtelesňuje a môže obsadiť telo hocikoho (zhrnujúco o týchto témach por. Horváth, 2004, s. 600 – 603; o spomenutých románoch Karla Piskořa pozri Adamovič, 1995, s. 180). Do Orlakovej osobnosti by v rámci tohto typu vysvetlenia vstupovala duša vraha Vasseura, resp. transplantované ruky by niesli „pamäť“ vrážd, ktoré ony spáchali, a do Orlakovej – modernisticky neautonómnej (podrobnejšie por. Horváth, 2003, s. 2, 6 – 7 a s. 89) – osobnosti by spolu s rukami bolo transplantované aj *nevedomé* (Orlak si totiž na vraždy, ktoré – ako sa nazdáva – spáchal rukami vraha, nepamätá a nazdáva sa, že ich pácha pod diktátom transplantovanej osobnosti, ktorá ho ovláda). Toto dobové *spojenie* špiritizmu a nevedomia vysvetľuje Mircea Eliade (ktorý upozorňuje na prienik tematiky okultizmu do literárnych textov 19. a začiatku 20. storočia): „*Zájmem spisovateľov o okultizmus bol, aspoň čiastočne, súčasný Freudovým výskumom nevedomia a objavu nevedomia,*“ (Eliade, 1992, s. 63). V oboch diskurzoch je totiž subjekt podriadeným a závislým, neautonómnym subjektom.



Recepčný kód, naprogramovaný v takomto type románového textu, ponechával rovnakú pravdepodobnosť obom *typom* vysvetlenia (racionálnemu i nadprirodzenému) a modelový čitateľ očakával, ktoré z nich sa aktualizuje (inverzný štruktúrny typ oproti Renardovmu románu môže predstavovať *Pendragonská legenda* (*A Pendragon legenda*) maďarského autora **Antala Szerba**, ktorá sa začína ako detektívka, ale napokon sa zjaví aj sila pekelná). Takýto text programuje pre svojho modelového čitateľa v procese čítania „*osciláciu v rozhodovacom procese*“ (Lem, 1988, s. 189) o charaktere žánru inkriminovaného textu, pretože žánrové indikátory v texte ukazujú viacerými protichodnými smermi. Naopak, v kóde klasickej detektívky, ako to dobre formuloval Jerzy Siewierski, zasa „*podozrenie, že ide o zásah z druhého sveta, môžu mať len hrdinovia románu. Skúsení čitatelia, vedomí si rigorózných príkazov konvencie, vylučujúcej akúkoľvek ingerenciu nadprirodzených síl, bez najmenšieho záchvevu hrôzy, iba s intelektuálnou zvedavosťou očakávajú, kedy sa všetko vysvetlí prirodzeným spôsobom*“ (Siewierski, 1979, s. 76). Pri type záhady zamknutej miestnosti, kde text „*vrší konštatácie majúce čitateľa uistiť v názore, že sa do tejto izby žiadnym prirodzeným spôsobom nebolo možné dostať (...) napriek tomu čitateľ vôbec nepochybuje o prirodzenosti udalosti, a tým o konečnej účinnosti vedeného vyšetrovania, pretože slepo verí žánrovej konvencii, ktorá kategoricky autorom zakazuje použiť v deji ‚posily zo záhrobia‘*“ (Lem, 1988, s. 189). Ak je v texte, ktorý svojou expozíciou aktivizuje žánrové očakávania detektívky, napokon distribuované nadprirodzené rozuzlenie, predprogramovaný čitateľ detektívky to klasifikuje ako podvod (a ak si tú knihu kúpil, tak aj finančný), ako porušenie žánrového *paktu čitateľa s textom* (por. Martuszevska, 1992, s. 115). Totiž „*čitateľ obvykle pozná žánrovú príslušnosť diela pred začatím čítania a práve ona určuje jeho všeobecný postoj voči textu*“ (Lem, 1988, s. 189) a žáner – ako literárna inštitúcia založená na zmluvnom vzťahu medzi odosielateľom a adresátom – je inštrukciou na použitie textu (Porter, 1981, s. 84) – tu hovoríme, samozrejme, o silne kodifikovaných žánroch tzv. formulovej literatúry. To však nevylučuje, že text môže svojimi žánrovými indikátormi vlákať čitateľa do pasce, že môže vo svojom priebehu zmeniť pravidlá (žánrovej) hry a že práve toto môže byť jeho zámernou naratívnu taktikou (por. Lem, 1989, s. 195) – asi ako keď sa napríklad v závere románu **Roberta Lee Halla** *Sherlock Holmes odchádza* (*Exit Sherlock Holmes*, 1977) ukáže, že to nebola detektívka (ako tomu nasvedčovali všetky žánrové ukazovatele textu), ale sci-fi. Autori antológie *Stíny nad Baker Street* (*Shadows over Baker Street*, eds. Michael Reaves a John Pelan, český preklad: Brno : Jota 2007) zasa nechali vstúpiť Sherlocka Holmesa s Dr. Watsonom do lovecraftovského sveta mýtu Cthulhu. Na konci svojich pátraní nachádzajú lovecraftovský des tých, čo sa raz vrátia – ktorý síce prepadá cez mriežku nášho univerza, avšak je striktno materiálny – pretože „*u Lovecrafta je hrôza striktno materiálna*“ (Houellebecq, 2007, s. 33), čo autori tohto zborníka napospol rešpektujú. Toto je však už, samozrejme, hraničný prípad, počítajúci s porušením čitateľských očakávaní „žánrového čitateľa“, pretože – ako šibalsky píše Stanisław Lem – „*čím je pre všetky kultúry nadriadený zákaz incestu, tým je pre všetky literárne druhy tabu ‚ontického incestu‘ ako takej transformácie priebehu udalostí, ktorá svojim*



rozsahom prekračuje okraje východiskovo stanovenej ontológie“ (Lem, 1970, s. 88). Totižto „rozmanité literárne žánre konštruujú určité svety“ (ibidem, s. 63) a „reálny svet pritom tvorí nulový stupeň nášho súradnicového systému ako ‚modelové/porovnávacie (wzorcowe) univerzum‘, ktorého špecifickými transformáciami sa ukazujú univerzá diel fantastiky“ (ibidem, s. 88). Pravidlá fikčného sveta detektívneho žánru sú iné než pravidlá fikčného sveta žánru fantastiky, hororu, science-fiction atď. Každý žáner teda konštituuje istý typ fikčného sveta – ba v zásade by som skôr povedal: každý žáner konštituuje istý *možný svet* – istý horizont možných vzťahov, aké v ňom *môžu* nastať, i fikčných súcien, aké sa v ňom *môžu* objaviť – čím vylučuje istý typ vzťahov a fikčných súcien: napríklad, detektívka vylučuje epifániu ducha a vzťahy zakódované v nadprirodzenom režime. Fakt, že jednotlivé žánre konštituuju svoje vlastné svety, evidovala už i staršia štruktúrna genológia, nevychádzajúca ešte z teórie možných a fikčných svetov\* – k pregnantnej formulácii jej úplne postačovalo inštrumentárium ingardenovského termínu „predstaveného sveta“: „Žánrový kód určuje pre každý žáner špecifický/vhodný význam sveta v ňom predstaveného, resp. jednotlivých jeho usporiadaní so zohľadnením (isteže, výlučne štruktúrlnych) foriem, postáv, spôsobov reprezentácie a výrazu, ktoré o tom rozhodujú,“ (Skwarczyńska, 1965, s. 149).

Vypudenie nadprirodzených síl z detektívky – ich záverečný exorcizmus pomocou pák racionálneho vysvetlenia v rámci segmentu riešenia – pracuje v ekonómii nadradeného režimu detektívkarkej *fair play*, ako bola sformulovaná napríklad v 8. pravidle S. S. Van Dina: „*Problém musí být vyřešen čistě přirozenými prostředky. Metody jako pišící duchové zavražděných, čtení myšlenek, spiritistické seanse, nahlížení do skleněných koulí apod. jsou tabu. Čtenář má rovnou šanci, když měří svůj ostrovtip s racionálně uvažujícím detektivem, ale když se musí potýkat se světem duchů, je už předem poražen,*“ (cit. podľa Škvorecký, 1990, s. 57). Čiže toto vylúčenie *nadprirodzeného* je u Van Dina výslednicou dvoch tendencií: jednak tendencie *fair play*, rovnosti šancí detektíva a čitateľa, a túto rovnosť zasa zaručuje jedine číra *racionálnosť* riešenia (napr. páchatel’ podľa 5. Van Dinovho pravidla nesmie byť odhalený náhodne). Ako komentuje Van Dinove pravidlá Antje Wulff: „*Okrem zásady férovosti nastoľuje Van Dine v pravidlách 3, 5, 6 a 8 požiadavku striktné racionálne vystavaného a racionálnym spôsobom riešiteľného prípadu. (...) samotnou podstatou detektívneho románu má byť problém detekcie,*“ (In: Buchloh – Becker, 1978, s. 88). Ak sa Van Dinovo pravidlo vylúčenia nadprirodzeného situovalo na úrovni literárnej komunikácie

\* Poznámka: Ak hovorím o fikčnom svete určitého žánru, je zrejme, že nehovorím o *konkrétnom* fikčnom svete (ako pri konkrétnom literárnom texte, zabývanom istými konkrétnymi individuami, medzi ktorými vládne takáto konkrétna sieť vzťahov a nastávajú v ňom takéto konkrétne udalosti), ale o fikčnom svete – type, čiže o *type* individuí, resp. entít, aké sa v ňom vôbec *môžu* objaviť, o typoch vzťahov, aké medzi nimi *môžu* nastať, a o type udalostí (a ich pravdepodobnostiach), aké sa v ňom *môžu* (a aj naopak – *nesmú*) prihodiť. Dalo by sa teda povedať, že model fikčného sveta žánru je súborom *možných svetov* napĺňania tohto fikčného sveta entitami/individuami a udalosťami: formuluje súbor pravidiel („zákonitosti“), riadiacich tento svet; súradnicovú sieť vzťahov, do ktorej sa musia konkrétne texty vpísať, „zmestit“, aby boli reprezentantmi daného žánru.

modelový autor – modelový čitateľ, tak na inej úrovni, úrovni fikčného sveta textu, to zasa budeme môcť formulovať takým spôsobom, že pravidlá, ktorým musí fikčný svet v detektívnom žánri podliehať, sú pravidlami empirického sveta s jeho prírodnými zákonitosťami, ako aj technickými pravdepodobnosťami, sveta opísateľného pozitivistickými vedami. Fikčný svet detektívneho žánru nesmie „porušovať zákony aktuálneho sveta“, nesmie byť „fyzikálne nemožným, nadprirodzeným svetom“ (por. Doležel, 2003, s. 123).

**Doyle**, situujúci sa žánrovo na oboch póloch (racionalisticko-empirického detektívneho i nadprirodzeného duchársko-špiritistického) bol vo veciach uzavretia „žánrového paktu“ vždy veľmi poctivý. Ak napríklad rozprávač poviedky *Zmiznutie zvláštneho vlaku* (1898) v incipite tvrdí, že udalosť v nej vyrozprávaná „nemá v kriminálnych análoch ktorejkoľvek zeme obdoby“ (Doyle, 2004, s. 99), toto žánrovo kodifikované odvolanie sa na „anály zločinu“ (na ktoré sa tak často odvolával aj Holmes vo svojej ságe) uzatvára s čitateľom pakt na žánr detektívky, a text tento pakt v rozuzlení aj dodrží (zmiznutie vlaku je vysvetlené empiricky; podáva ho nie detektív, ale zločinec vo svojom priznaní). V texte poviedky je dokonca citovaný novinový článok „istého slávneho logika tej doby“, ktorý sa riadi holmesovskou zásadou „vylúčenia nemožného“ – pričom jeho riešenie je pravdivé tak spoločne: to viedlo niektorých holmesológov (medzi nimi aj Petra Haininga) k zaradeniu tejto poviedky do holmesovského kánonu – s tým, že ide o utajený Holmesov prípad, pretože tu nebol veľký detektív celkom úspešný (por. P. Haining: Úvod. In: Doyle, 2004, s. 15).

Rovnaký štrukturálny typ (nadprirodzené je napokon racionálne vysvetlené) a už takmer detektívnu kompozičnú štruktúru možno nájsť v poviedke *Hrôza na Studleyskom majeri* (*The Horror of Studley Grange*) z cyklu *Príbehy z lekárovho denníka* (*Stories from the Diary of a Doctor*), ktorý vychádzal v anglickom ilustrovanom časopise *Strand*. Poviedka vyšla v roku 1894 – rok nato, ako sa v *Strande* objavil prvý poviedkový cyklus holmesovskej ságy. Autormi cyklu sú L. T. Meadová a Clifford Halifax (avšak v *Strande* poviedky vychádzali bez označenia autorstva). Ten začal vychádzať simultánne s prvou sériou holmesovskej ságy a spočiatku jeho príbehy boli len zriedka spojené s vyšetrovaním zločinov, ale pod vplyvom Doylových poviedok sa už vo svojom druhom ročníku veľmi priblížili k detektívnej fikcii (por. Murch, 1968, s. 208). Takže nečudo, že je celá poviedka napísaná v schéme doylovských poviedok o Sherlockovi Holmesovi.

Rozprávanie je v ja-forme, rozpráva lekár. Za lekárom prichádza lady Studley so svojím problémom: jej manžel trpí duševnou chorobou. Je síce vedec, ale už nečíta, hľadá s hrôzou, lomcuje ním triaška: vyzerá, ako keby uvidel ducha. Avšak lekár si všíma, že aj lady je chorá, hysterická. Táto úvodná sekvencia je analogická úvodnej sekvencii „rozprávanie klienta“ z holmesovských poviedok. Nasleduje lekárov výjazd na Studleyský majer, sídlo manželov (tak ako u Holmesa výjazd na „miesto činu“). Sir Henry v noci vidí za oknom nadprirodzene veľké oko. Lekár to najprv interpretuje ako halucináciu. Neskôr však podáva mechanické riešenie: lekár totiž objaví tajné

dvere medzi izbou sira Henryho a lady Studleyovou. „Duch“ bol produkovaný pomocou technického zariadenia, malou elektrickou lampou a veľkým reflektorom – vlastne princípom premietačky. Už v roku 1789 opísal Armand Poultier schopnosť vytvárať postavy duchov umelými prostriedkami a belgický optik Etienne-Gaspard Robertson navrhol konštrukciu „stroja na výrobu duchov“ pomocou optickej ilúzie (por. Haining, 1987, s. 60). Myšlienku takéhoto mechanizmu využil aj Friedrich von Schiller vo svojom gotickom románe *Veštec- duch* (ibidem).

Takýmto spôsobom chcela sira Henryho zabiť jeho manželka (aby zomrel od úľaku, prípadne aby sa utvoril priestor na jeho – či už skutočnú, alebo fingovanú – samovraždu) – a čo je zaujímavé, zo žiarlivej lásky. Vysvitne totiž, že lady je smrteľne chorá a chcela manžela so sebou „vziať do smrti“, lebo predstava, že sa po jej smrti ocitne v náručí inej ženy, bola pre ňu neznesiteľná. Lekára si pozvala ako svedka, ktorý by potvrdil, že sir Henry trpí duševnou chorobou.

Technické riešenie vyplýva z medicínskej (vedeckej) kompetencie lekára: lekár – ako vedec – urobí totiž *pokus*: tajne strávi noc v izbe sira Henryho a sám uvidí monštruózne veľké oko. Jeho vedecký záver znie: „*Presvedčil som sa, že ak bol sir Henry subjektom, ktorý mal halucináciu, potom som ju zdieľal aj ja. Keďže toto je nemožné, nadobudol som istotu, že zjavenie malo materiálny pôvod,*“ (Strand, vol VIII, 1894, s. 14). Lekár, rozprávajúci v prvej osobe, teda kumuluje rolu rozprávača (aj Watson bol lekár, nezabúdajme, a lekárom bol aj „súdnознаlecký“ predobraz Sherlocka Holmesa, Doylov učiteľ Dr. Joseph Bell) a detektíva – a detektívne vysvetlenie je „vedecké“, medicínske (vylúčenie halucinácie, ktorou nemôžu trpieť dva subjekty). Tento lekár-detektív je jedným z prvých „vedeckých“ detektívov. (Sherlock Holmes ako literárna postava *zasa kumuluje* viaceré detektívne typy: podľa charakteru prípadu je vedeckým detektívom, pohovkovým čistým logikom alebo aj – zriedkavejšie – znalcom ľudskej duše.) Ako páchatel' je odhalená zainteresovaná, „najnepredpokladanejšia“ osoba – klientka detektíva.

Aj mnohé dobrodružné romány 19. storočia do seba inkorporujú tajomstvo, ktoré ako leitmotív zoviera ich kompozíciu (napriek množstvu iných odstredivých motívov) a štruktúra jeho vysvetlenia je taktiež „odčarováním“ (zdanlivo) nadprirodzeného. Tak v naratívnej štruktúre románu **Karla Maya** *Duch Llana Estacada* (*Der Geist des Llano estakado*) sa vrstvia dve línie tajomstva: tajomstvo minulosti nájdenca Bloody Foxa (vražda jeho rodičov) a tajomstvo monštruózneho jazdca obrovských rozmerov (motív nadprirodzeného) – „ducha Llana Estacada“, ktorý zabíja zloduchov guľkou do čela (kainovské znamenie). Nadprirodzené sa vysvetlí pomocou kódu prírodných úkazov: monštruózne rozmery „ducha“ sú výsledkom optickej ilúzie (podobne ako v Hoffmannovi), ide o zväčšený zrkadlový obraz, fatamorgánu, o zrkadlenie vzduchu púšte Llano Estacado. [Tento motív si May vypožičal z románu Thomasa Mayne Reida *Lovci skalpov* (por. Mayne Reid, 1997, s. 197), kde bol len periférny – May ho však presunul do centra textovej štruktúry ako motív riešiaci. Zároveň sa v tomto Mayne Reidovom románe inšpiroval pre postavy Winnetoua a Sama Hawkensa v postavách Indiána El

Sola a zálesáka Rubeho.] Obe línie tajomstva sa u Maya v závere *spájajú*: Bloody Fox, predtým hľadiaci na istého muža, akoby sa na niečo usiloval rozpomenúť, v ňom napokon odhalí vraha svojich rodičov (odhalenie tajomstva minulosti) a zároveň sa ukáže, že tajomným pomstiteľom, „duchom Llana Estacada“, je práve Bloody Fox.

Kompozičným svorníkom románu **Thomasa Mayne Reida** *Jazdec bez hlavy* (*The headless Horseman*) je motív tajomnej vraždy (obeť našli s odseknutou hlavou) a leitmotív zjavovania sa bezhlavého jazdca rozličným postavám. Rozuzlenie ukáže, že to nie je príznak, ale mŕtvola zavraždeného s odťatou hlavou, priviazaná do sedla, a v závere je – vďaka identifikácii guľky z pušky – usvedčený počas súdneho procesu aj vrah, čím je nevinne obvinený zbavený falošného podozrenia. Motivická štruktúra tohto románu má teda zreteľný nábeh k detektívnej štruktúre.

Motív bezhlavého jazdca, oveľa menej jednoznačný než v Mayne Reidovom texte, sa zjavuje vo fantastickej *Povesti z Ospanlivej kotliny* (*The Legend of Sleepy Hollow*) **Washingtona Irvinga**, kde je v závere nevysvetlené zmiznutie dedinského učiteľa, prenasledovaného bezhlavým jazdcom: ten je buď nadprirodzeného pôvodu (Ospanlivá kotlina je v miestnych poverách začarovaným miestom a jej obyvatel'ov prepadajú sny a videnia), alebo je len nástrahou, pomstou učiteľovho soka v láske.

Ani príznaky našej mladosti už nebývali čistokrvné. Aj dobrodružné detektívky pre deti *Alfred Hitchcock a traja pátrači* od starého kozáka hitchcockovských antológií **Roberta Arthura** (dnes však už v tejto sérii môže, žiaľ, pokračovať takmer hocikto) občas využívajú zdanlivo nadprirodzený úkaz, ktorý je integrovaný do zápletky záhady ako, takpovediac, jej „posledná morféma“, pre ktorú musí v záverečnej kapitole pán Alfred Hitchcock „žiadať niekoľko vysvetlení“. Tak hneď prvý príbeh zo série *Tajomstvo strašidelného zámku* (1964) si preberá do detskej literatúry topos z gotického románu (zmienený v názve). Celý „strašidelný zámok“ je produkovaný technickými postupmi (aby jeho majiteľ vypudil nevítaných návštevníkov) a onú nervozitu, ktorá sa zmocňovala návštevníkov zámku, ústiacu do šialeného strachu, spôsobovali podzvukové vibrácie rozladeného organu, ktoré sú nepočuteľné, avšak majú zvláštny – podprahový – účinok na ľudskú nervovú sústavu; v *Záhade šepkajúcej múmie* je strašidelný úkaz z titulu spôsobený zameraným mikrofónom, ktorý prenáša zvuky na diaľku (preto sa pri múmii nenašiel mikrofón): v oboch prípadoch „nadprirodzené“ a „nevysvetliteľné“ úkazy teda vyvoláva technický prostriedok, ktorý sa *vymyká z rádu percepcie* (počutia a videnia) – a práve toto má spoločné s rádom nadprirodzeného („neviditeľného“) – ale napriek tomu na človeka pôsobí (a práve preto pôsobí tak dešivo). Motív „šepkania múmie“ bol *integrovaný* do detektívnej zápletky, ktorej takto dodával závan tajomného nadprirodzena: mal prinútiť profesora Yarborougha, aby sa aspoň načas vzdal múmie v prospech syna svojho nebohého priateľa, ktorý by múmiu preskúmal a popritom si vybral šperky, ukryté v jej sarkofágu. „*Zelené strašidlo*“ zasa premieta na stenu špeciálne uspôsobená baterka (pričom je súčasťou stratégie, že aj ostatní návštevníci tajomného domu majú v rukách baterky, a teda si nikto nevšimne, že jedna z nich nevydáva svetlo, ale je vlastne miniatúrnou premietačkou). Až neskôr,

keď sa autorstva série na pár dielov zhostila M. V. Carey, votrel sa do logicky skomponovanej zápletky *Záhady neviditeľného psa* (1975) aj astrálny dvojník a otvorená zostala tiež otázka existencie fantómového kňaza...

V zásade možno povedať, že klasická detektívka využívala falošne nadprirodzené elementy predovšetkým pri type záhad zamknutej miestnosti alebo pri vyvolávaní efektu plnenia starej kliatby (napríklad poviedka *Svätyňa bohyně Astarty* od Agathy Christie či jej román *Nekonečná noc*) – kliatby sa však skutočne plnili iba za dávnych čias *Otrantského zámku* a v detektívkach slúžia len ako plášťik na vyvolanie strašidelnej atmosféry a zahalenie „ľudského, príliš ľudského“ páchatel'a. Ako vyplýva z jej žánrového „rodokmeňa“ a z jej intencie pôsobenia na čitateľa – pre detektívku je celkom vhodné, ak až po rozuzlenie pôsobí na čitateľa takmer ako horor, ak ponúka závan mystiky a parapsychológie (ako trebárs telepatické „vraždenie na diaľku“ v detektívke *Plavý kôň* od Agathy Christie) – ako znie pekný bonmot Carolyn Wellsovej: „*Ideálny spisovateľ detektívok by mal byť dieťaťom Euklida a Šeherezády*,“ (Wells, /1913/, 1976, s. 310).

Novšia transformácia detektívneho žánru autorskej dvojice Boileaua a Narcejaca pracuje so žánrom desivého (falošnou evokáciou nadprirodzeného) z iných dôvodov: vyplýva to z ich normatívnej poetiky detektívky, ktorá má vyvolávať strach z iracionálneho, z logického rozporu, „*tieňovú stránku cogita*“ (Boileau – Narcejac, 1967, s. 12) – ako to dokazujú v celej svojej tvorbe: spomeňme aspoň román *Spomedzi mŕtvych* (*D'entre les morts*, 1958), podľa ktorého natočil Hitchcock svoje slávne *Vertigo*. Tvorba týchto autorov si však zaslúži samostatnú kapitolu.



Inverzný štrukturálny typ oproti typom žánru detektívky a desivého, aké som už interpretoval, v ktorých zdanlivo nadprirodzenú udalosť vyšetrowanie racionálne vysvetlí ako udalosť, nevybočujúcu z empirického poriadku a noriem rozumu, predstavuje taký typ hororu, v ktorom striktné racionálne vyšetrowanie vo svojom rozuzlení dospeje k *nadprirodzenému*. Ešte raz teda budeme mať príležitosť verifikovať už uvedenú Vaxovu tézu o *prevrátení vektorov smeru* deja v oboch žánroch.

V poviedke **Arthura Machena** (1863 – 1947) *Vnútorné svetlo* expozícia prináša klasickú detektívnu záhadu: žena doktora Blacka (temné *nomen omen*) zmizla a ľudia sa nazdávajú, že ju doktor zavraždil. Pani Blackovú však neskôr videli. Rozprávač totiž v okne zbadá na okamih jej tvár: „*Byla to tvár ženy, a přece nebyla lidská. (...) jsem pohlédl do jiného světa... že jsem oknem obyčejného, nového domu nahlédl do otevřeného pekla*,“ (Machen, 1991, s. 30). Hrôza je produkovaná predovšetkým svojou *neurčitostou*, gramaticky kumulovanou do neurčitých prívlastkov a zámen („*nepopsateľným spôsobom znepokojovalo*“, „*se událo něco strašného*“, „*se celá ta věc halí do jakési mlhy, do mlhy jakési hrůzy*“, „*jeví úplně neznámé povahy*“, všetko na s. 31). Postupuje „*vyšetrowanie*“, „*pátranie*“ (s. 36), aby napokon „*vypátralo*“ *nadprirodze-*



né riešenie. Lekár, ktorý uskutočnil pitvu zosnulej Blackovej manželky, tvrdí, že to „nebol mozog ľudskej bytosti“, ale „mozog diabla“ (s. 37). Takže aj v texte hororu je v rámci riešenia – ako jeho súčasť – odhalená „prirodzená vražda“: doktor Black nazaj najprv zavraždil svoju ženu, aby na nej mohol potom vykonať svoj experiment: „Z nějaké lidské bytosti musela být vyňata ona látka, kterou lidé nazývají duší, a na její místo (neboť ve světě žádné místo nemůže zůstat prázdné) – tedy na její místo muselo vstoupit to, co rty mohou sotva vyslovit (...),“ (s. 45). Záhadu vyvoláva práve fakt, že sa žena doktora Blacka objavila v okne už *potom*, ako bola zavraždená – a to už ako premenená bytosť, ktorá vyvolala takú hrôzu u rozprávača.

Upozorňujem, že tento motív *neľudskej tváre* vzbudzujúcej údes môže sa vo viktoriánskej detektívke vysvetliť aj prirodzenou cestou. Analogický motív totiž nachádzame v **Doylovej** neskoršej holmesovskej poviedke *Žltá tvár* (*The Yellow Face*), kde neľudskú tvár v okne (pre Holmesovho klienta je jej zahliadnutie rovnako desivou skúsenosťou ako pre Machenovho rozprávača) vysvetlí maska zakrývajúca tvár malého černoškého dievčatka. Desivé, nepochopiteľné tajomstvo je v rámci riešenia transformované na odhalenie rodinného, avšak „milého“ tajomstva (dieťa rasy tak trochu „neviktoriánskej“) so šťastným koncom. (Je to, mimochodom, jeden z mála prípadov, v ktorých sa Sherlock Holmes mylí.) Desivosť tváre pre klienta vyplýva jednak z jej *nehybnosti* (chýba jej ľudská mimika, a teda sa javí neľudskou), ako aj zo *žltej* farby, ktorá je farbou kultúrne spájanou s diablom: v 34. speve Danteho *Pekla* sa zjavuje Lucifer, ktorý má tri tváre, pričom „*ta vpravo byla žlutobílá, kámen*“ (Dante, 1978, s. 205).

Riešenie jednej morfémy tajomstva sa teda môže vydať až troma cestami (vrátane „tretej cesty“ fantastiky s jej fundamentálnym váhaním).

Tento typ hororu, ktorý do seba kooptuje naratívny segment (často racionálneho) vyšetrovania, má nezriedka za hrdinu typ paramentálneho či okultného detektíva – tieto príbehy označuje Robert E. Briney, autor rozsiahlej štúdie o fantastickom elemente v próze s tajomstvom („mystery fiction“ – takto sa však zvykne označovať predovšetkým detektívka), za „*vysoko špecializovanú podkategóriu príbehov s tajomstvom*“ (Briney, 1978, s. 266). „*Psychický detektív je pátrač, ktorý pridáva k štandardným vyšetrovacím technikám, respektíve ich nahrádza použitím špeciálnych znalostí psychických alebo okultných fenoménov, mágie, nadprirodzených síl,*“ (ibidem). Jedného z takýchto vyšetrovateľov, Dr. Heselia, vytvoril aj nám už známy Sheridan Le Fanu. Medzi ďalších patria napríklad lovec duchov Carnacki (1913) **W. Hopea Hodgsona**: u nás je v hitchcockovských antológiách dostupná poviedka *Hvízdajúca izba*, kde detektív vyrieši záhadu nadprirodzeného hvízdania izby tak, že „vypátra“ monštruózne pery vyrastajúce z podlahy izby, kde bol utýraný šašo, ktorý sa takýmto spôsobom reinkaroval. Hodgson sa k prieniku s detektívnym žánrom dostal z bázy svojho východiskového žánru: hororu. [U nás je dostupný jeho vizionársky hororový román *Dům na rozhraní/The House on the Borderland* (1908; AF, Brno 1997) a hrôzostrašný námornický príbeh *Hlas v tme* v hororovej antológii Ivana Adamoviča *Hlas*



krve, Najáda, Praha 1996).] Medzi typ týchto detektívov vyšetrujúcich paranormálne javy patrí aj „snový detektív“ Moris Klaw Saxa Rohmera (duchovného otca doktora Fu-Manchu) a predovšetkým Dr. John Silence **Algernona Blackwoda** (zbierka poviedok *John Silence: Physician Extraordinary* sa objavila v roku 1908). V novielke *Pikestaffov prípad (The Pikestaffe Case)* sa vyskytuje v tom čase už práve sa „klasicizujúci“ motív záhady zamknutej miestnosti (v roku 1907 vyšla *Záhada žltej izby* Gastona Lerouxa, ktorá sa neskôr stala kánonickou): zo zamknutej izby bez stôp zmiznú pán Thorley a mladý Pikestaff, pričom spoza dverí počuť ich volanie o pomoc akoby zo strašnej dialky. Guvernantka slečna Spekeová sa stane svedkom, že sa obaja prepadli do iného sveta „za zrkadlom“. V poviedke *Obet hyperpriestoru* prichádza za Dr. Silencom ako za špecialistom klient (tak ako zvykne prichádzať klient za Holmesom), ktorý sa dokáže premiestňovať do štvrtého rozmeru a napokon túto schopnosť prestáva zvládať a prepadá sa do štvrtého rozmeru už celkom nekontrolovane.

Sugestívnosť hororu súčasného japonského autora strednej generácie **Kodžiho Suzukiho** *Kruh* (zač. 90. rokov) vyplýva z takého sujetového postupu, že *nadprirodzené* stojí až na konci cesty logického postupu pátrania (do ktorého však „presakuje“ mysterióznymi náznakmi): reportér Asakawa vyšetruje, čo spája záhadné úmrtia mladých ľudí na rôznych miestach počas rovnakej sekundy. Postup vyšetrovania je striktnie racionálny, usiluje sa odhaliť pravidlá, aká je „distribúcia“ úmrtí; ako *to*, čo spôsobuje smrť, funguje, a na základe jeho fungovania sa snaží nájsť spôsob, ako „tomu“ zabrániť zabíjať – a pátranie má napokon aj detektívny charakter: odhalí reálny zločin, ktorý sa stal vo vzdialenej minulosti, a vypátra lokalizáciu „hrobky“, v ktorej je pochovaná obeť – studne. *Až* na tento „pozemský“ zločin sa navrhuje *nadprirodzené* – *kliatba* zavraždenej Sadako, spájajúca sa s modernou videotechnológiou (vďaka zvláštnym psychickým schopnostiam Sadako pretrvali totiž vo forme energie, vlnenia, scény, ktoré jej preleteli v okamihu smrti hlavou, a v istom okamihu sa zladili s frekvenciou televízie, ktorú umiestnili nad studňou v kempingu). A táto kliatba má veľmi „aktuálny“ charakter šírenia sa – charakter vírusu (režazovej videokazety, ktorú treba skopírovať a poslať ďalej). Možno k nám z Východu nepríde práve ten vírus, ktorý tak netrpezlivo očakávame...

Spojenie archaického rádu, reprezentovaného kliatbou, s modernou technológiou nie je v rámci hororového písania až také novátorské: už **Robert E. Howard** (1906 – 1936), publikujúci svoje hororové poviedky na stránkach legendárneho hororového magazínu *Weird Tales*, v poviedke *Casonettova posledná pieseň (Casonetto's Last Song)*, český preklad In: Howard, 2010) využíva motív záznamu hrôzostrašného rituálneho spevu vyzývajúceho diabla, ktorý spevák – zločinec pred svojou popravou zaznamenal na gramofónovú dosku a tento spev hrozí stiahnuť svojho poslucháča (ide o pomstu) do hlbín pekelných.

Možnosť, že sa segment detektívneho vyšetrovania občas vyskytuje v horore (rovnaako aj v žánri fantastiky, o čom už bola reč) v rámci naratívnej štruktúry, je podmienená istou spoločnou *štruktúrnou vlastnosťou* žánrov jedného typu hororu a de-

tektívky. Totiž jeden typ hororu, ako ho izoluje monografista tohto žánru Noel Carroll, je charakterizovaný svojou naratívnu štruktúrou *odhaľovania* (por. Carroll, 2004, s. 170 – 199), v ktorej môže hrať – rovnako ako v detektívke – *motív tajomstva* iniciálnu úlohu naratívneho generátora: za predpokladu, že monštrum nie je ihneď ukázané, ale postupne odhaľované prostredníctvom svojich prejavov, na ktoré reagujú činy a úvahy ohrozených postáv. Všetky tri žánre (detektívka, fantastika, jeden podtyp hororu so štruktúrou odhaľovania) sú teda textami s tajomstvom. (Isteže, je možný aj taký variant, že čitateľ/divák vie viac ako postavy – jemu je monštrum odhalené, kým postavám ešte nie. Kým postavy „pátrajú“, čo stojí za – pre nich záhadnými – ohrozujúcimi udalosťami, do hororu je imputovaný segment vyšetrovania, hoci čitateľ/divák už pozná jeho výsledok. Takáto štruktúra je analogická typu kriminálneho žánru, kde čitateľ vie, kto je páchatelom, ale polícia/detektív nie – a čitateľ sleduje kroky polície, ktorými odhalí a usvedčí jemu už známeho páchatela. Takýto štruktúrny typ je charakteristický napríklad pre kriminálny seriál *Columbo*.)

Pokračovanie *Kruhu*, román *Špirála*, nepotvrďuje starú známu tézu, že sequely, „dvojky“, bývajú slabšie: nečaká nás totožné opakovanie, ale nietzscheovské opakovanie ako *návrat iného*. Vírus totiž urobí to, čo už vírusy zvyknú – zmutuje. A pátrač, tentoraz zasa Ando (Asakawa je spočiatku v kóme, neskôr mŕtvy), musí znovu formulovať metódou pokusu a omylu pravidlá jeho šírenia. Suzuki si dovoľuje peknú a zároveň mrazivú postmodernú hru: vírus z videokazety zmutoval po jednom kanáli do knihy – práve do knihy *Kruh... A Kruh*, ako všetci vieme, sa stal bestsellerom, dokonca sa podľa neho nakrútil film, kde hlavnú úlohu Sadako hrala – práve skutočná Sadako... (Keďže Sadako nahrala svoju genetickú informáciu, svoju štruktúru DNA na videokazetu, nebol pre ňu problém opätovne získať vstupenku do ríše živých.) Takže keď čítate *Špirálu* a predtým ste čítali *Kruh*, dozviete sa v nej, že ste už nakazení. Text *Kruh* totiž napísal Asakawa sám, ale keďže v sebe niesol vírus, napísal ho skrze Asakawu vírus. (Ktorý sa volá, samozrejme, Kodži Suzuki – to už dodávam ja.)



Ukázali sme, ako je motivický rad, sekvencia detektívneho vyšetrovania, zapojený do naratívnej štruktúry niektorých textov fantastiky a hororu. Je možná aj reverzná štruktúra – do štruktúry detektívnej fikcie môže byť totiž zapojený aj fantastický motív, a to bez toho, aby text neprestal byť (konvenčne chápanou) detektívkou? Pôjde, samozrejme, o hraničný prípad. A tu sa hneď ukazuje „dedičné zaťaženie“ detektívky (práve fantastikou): totižto hneď prvý detektívny román (predchádzajúci romány Wilkieho Collinsa i Émila Gaboriaua) *Záhada Notting Hillu* (*The Notting Hill Mystery*, 1862 – 3) od **Charlesa Felixa** (informácie o tomto románe čerpám zo Symons, 1972, s. 53) ponúka nerozriešený problém: barón R. je podozrivý, že otrávil svoju manželku, ale barón dokáže, že jej sám nepodal žiadne jedlo ani pitie. Henderson, vyšetrovateľ životnej poisťovne, vypátra pravú identitu baróna i to, že vládne mesmerickými schop-

nosťami: záver jeho vyšetrovania znie, že barón využil tieto sily na to, aby prinútil zhypnotizovanú manželku, aby si vzala jed sama. Toto riešenie je však len hypotézou a barón je právne nepostihnuteľný. Román je písaný v listoch, rozprávačom je Henderson, a obsahuje mapku, útržok listu a faksimile sobášneho listu (tieto postupy dovtedy ešte neboli použité a v detektívke sa začnú objavovať oveľa neskôr, až u Doylea).

Ku skratu žánrovej štruktúry detektívky nedochádza vtedy, ak je fantastický či nadprirodzený motív periférny, alebo rámcový – v oboch prípadoch nezasahuje do racionálne vedeného empirického vyšetrovania. Prvý prípad môže predstavovať motív, keď sa Van Gulikovmu sudcovi Ti zjavuje duch zavraždeného, žiadajúci o vyšetrenie svojej smrti – a vyšetrovanie sa ďalej vedie celkom racionálnymi prostriedkami (duch sa na konci zjaví ešte raz, vyjadrujúc svoju spokojnosť). Druhý prípad predstavuje, napríklad, detektívka klasika **Johna Dicksona Carra** *Oheň, hor!* (*Fire, Burn!*, 1957. In: Carr, 1979), kde sa inšpektor Cheviot presunie v čase z 20. storočia do predviktoriánskeho Anglicka, aby vyriešil neobjasnenú vraždu, známu z análov zločinu. Zarámovaný príbeh je čírou detektívkou. Takýto postup je čisto formálny a vonkajší.

Zriedka však môže dôjsť aj k *syntéze* oboch žánrov (por. Todorov, 1995, s. 51; Briney, 1978, s. 249), ako v prípade iného Carrovho románu *Horiaci dvor* (*The Burning Court*). (Informácie o tomto románe čerpám z Todorov, 1995, s. 50 – 51; Champigny, 1977, s. 24 – 26; Briney, 1978, s. 247 – 249.) Je tu aj záhada zamknutej miestnosti (zmiznutie mŕtvol z krypty), aj zmiznutie vrahyne, ktorá vyzerá ako už dávno mŕtva Marie d'Aubray, cez stenu. Počas celého románu sú evokované nadprirodzené udalosti: podľa portrétu sa zdá, že manželka pána Stevensa Marie je reinkarnovanou (alebo nemŕtvou) travičkou Marie d'Aubray, ktorá zomrela pod gilotínou v roku 1861. Napokon sú záhady racionálne vysvetlené (mŕtvola z krypty nezmizla, ale bola len ukrytá; vrahyňa neprešla cez stenu, bola to iba optická ilúzia vyvolaná zrkadlami). Vrahom nie je Marie a všetky zdanlivo nadprirodzené udalosti vyprodukoval páchatel na odvrátenie podozrenia. Toto všetko by bolo presne pristrihnuté podľa carrovskej obvyklej schémy – keby nebolo epilógu vo forme vnútorného monológu Marie, ktorý – v protiklade k detektívovmu riešeniu – identifikuje Marie ako pravú vrahyňu, reinkarnovanú dávnu Marie d'Aubray, a racionálne vysvetlenie ako falošné: podal ho detektív, ktorý je jej priateľom a s ktorým bola dohodnutá. Tento text – v rámci takejto interpretácie (akú ponúka napr. Todorov) – ponecháva teda otvorené dve možnosti riešenia: jedno striktné racionálne detektívne („vysvetľujúce zázraky“, ako znie carrovská „definícia“ funkcie detektíva v titule jedného z jeho poviedkových súborov), druhé nadprirodzené – žáner fantastiky je teda v tejto konkrétnej textovej štruktúre *nadradeným* organizačným princípom, pričom je doň doslova inkorporovaný žáner detektívky (ono racionálne vysvetlenie – v takomto prípade Mariino „priznanie“ by bolo len výplodom jej šíalenstva). Nadradený žáner fantastiky je potom generovaný práve *nerozhodnuteľným* vzťahom týchto dvoch vysvetlení (a teda izotopii, spôsobov jednotného prečítania príbehu). Z hľadiska štruktúrálnej genologickej typológie spadá kombinovaný žánrový systém takéhoto textu pod typ „*excentrického usporiadania s plánom*“

*podradených ,inkorporovaných‘ štruktúr“ (Skwarczyńska, 1965, s. 188), kde „,inkorporované‘ štruktúry sú funkčne podriadené žánru opisujúcemu dielo, a teda aj jeho individuálnej štruktúre spolu s jej konštrukčnými predpokladmi. Funkcie ,inkorporovaných‘ štruktúr môžu byť rozmanité a mnohosmerné a v jednotlivých prípadoch vzájomne rozmanito hierarchizované“ (ibidem). Konkrétny text teda môže byť – ako sme to napokon mali možnosť vidieť na predchádzajúcom príklade – aj „húštinou“ prepletených a vzájomne hierarchicky alebo aj konkurenčne usporiadaných žánrových štruktúr, pričom modelovať túto žánrovú konfiguráciu konkrétneho textu si vyžaduje od literárnovedného bádateľa intenzívny interpretačný zásah: „(...) čím väčšie bude množstvo žánrových štruktúr zaangažovaných v konkretizácii individuálnej štruktúry diela, tým väčší je počet možností konkrétnych riešení ich vzájomnej konfigurácie a ich funkčnej súhry. Množstvo týchto možností zväčšujú ešte aj rozmanité spôsoby vzájomného usporiadania týchto žánrových štruktúr vnútri individuálnej štruktúry,“ (Skwarczyńska, 1965, s. 183).*

Platí to aj pre Carrov text, o ktorom je reč. Totižto S. T. Joshi vo svojej carrovskej monografii striktnou logickou analýzou dokazuje, že Carrov *Horiaci dvor* dokonca prináša epifániu nadprirodzeného: podľa Joshiho totiž „skutočnosťou zostáva, že všetky aspekty prípadu nie sú vysvetliteľné bez utiekania sa k nadprirodzenému“ (Joshi, 1990, s. 123) – napríklad motív, keď Marie vopred vedela, že rakva bude prázdna (nemala to ako empiricky vedieť). Podľa Joshiho tu dokonca Carrova sila detektívnej logiky dosahuje svoje apogeum, pretože dokáže do seba inkorporovať aj samo nadprirodzené: podľa osvedčenej holmesovskej zásady, „ak vylúčime všetko nemožné, to, čo zostane, bude pravdou, nech by sa javilo hocijako nepravdepodobným“ – jediné možné vysvetlenie tejto záhady je totiž nadprirodzené, a je dosiahnuté práve logickou cestou. „Tento román rozširuje ríšu logiky tak, aby do seba zahrnula aj nadprirodzené,“ (ibidem, s. 123).

To, že John Dickson Carr tak často vo svojich detektívkach, špecializujúcich sa predovšetkým na scenár „nemožného zločinu“ (a v tom je zahrnutá hlavne záhada zamknutej miestnosti), sugeroval nadprirodzené, má inšpiračný pôvod aj v jeho literárnych láskach – bol totiž vášnivým čitateľom fantastickej prózy a prózy s nadprirodzenými (supernatural) motívmi: textov od takých autorov, ako boli Lord Dunsany, Arthur Machen či M. P. Shiel (por. Joshi, 1990, s. 126) i súdobej produkcie strašidelnej fantastiky (weird fiction). Sám napísal aj jeden čisto „nadprirodzený“ príbeh *The Door to Doom* (1935). V jeho detektívkach zasa „presun od nadprirodzenej manifestácie k prirodzenému – či, konkrétnejšie, ľudskému konateľovi – slúži v Carrovom diele ešte ďalšej funkcii (popri manifestácii moci rozumu – pozn. T. H.): podčiarkuje prenikavosť ľudského zla (...) Onen nenávidiaci ,zlý duch‘ v románe *Death-Watch* nie je nadprirodzená bytosť, ale človek“ (ibidem, s. 115).

Ukazuje sa teda, že napríklad text, patriaci do žánru fantastiky, môže inkorporovať detektívny žáner, a to za predpokladu, že text možno prečítať v dvoch alternatívnych izotopiách (detektívnej a „nadprirodzenej“). Naopak, ak sa v detektívnom texte

vyskytne nadprirodzený motív, ktorý nevytvára alternatívnu izotopiu nadprirodzeného, ale, takpovediac, „vpadá“ do detektívneho textu ako jeden neintegrovateľný motív (ako už spomínané dve zjavenia ducha sudcovi Ti) – pokiaľ rád nadprirodzeného nezasahuje do vyšetrovania (v štýle, že bohovia a démoni nezasahujú do vecí ľudských), text možno prečítať ako detektívku; takýto motív však nevyhnutne rozbíja *fikčný svet žánru* (totiž detektívneho žánru), ak prijmeme citovanú Lemovu koncepciu, že každý literárny žáner konštituuje svoj vlastný fikčný svet (ktorý podlieha pravidlám, platiacim v tomto fikčnom svete). Trošku paradoxne povedané: je to možno – na úrovni motivického plánu deja – detektívka podľa pravidiel, ale odohrávajúca sa vo fikčnom svete iného žánru. (To platí práve pre Joshiho interpretáciu Carrovho *Horiaceho dvora*.) Tento predbežný záver nám v ďalšom výskume (v kapitole *Ja, robot a detektívka*) umožní nazerať na ďalšie žánrové skríženie – na „sci-fi detektívku“ – ako na detektívnu zápletku, rozvíjajúcu sa vo fikčnom svete žánru science fiction (ako sú napr. „vesmírne detektívky“ Isaaca Assimova).

Ešte ďalší štruktúrny typ „nečistej“ detektívky vzniká, ak sa v detektívke mysteriózny motív, ktorý je podaný v priamej reči nejakej postavy (nemá teda kredibilitu konštitúcie fikčného sveta, nie je autentifikovaný), nijakým spôsobom nevysvetlí – narácia naň akoby „zabudne“. To je prípad detektívky (rozhodne nie podľa pravidiel) **Edgara Wallacea** (ktorý si s nejakým dodržiavaním pravidiel nikdy príliš ťažkú hlavu nerobil) *Údolie duchov* (Nakladatelství Borský a Šulc, Praha 1925): v rámci peripetie pred finálnym rozuzlením vypovedá sluha, že vídal po celý mesiac zavraždeného pána Merivana (s. 254 – 255), ako vychádza v noci z domu. Čitateľovi detektívok okamžite naskakujú intertextuálne scenáre: vražda bola fingovaná, totožnosť obete bola v skutočnosti iná; alebo zavraždený mal dvojča. Nič z toho nebude: tento mysteriózny motív z rozprávania sluhu bude môcť čitateľ dešifrovať – ako si vyberie – buď ako zjavenie ducha, alebo ako sluhove halucinácie. Prípadne sluha si mohol aj vymýšľať.

Treba tiež – na základe dosiaľ modelovaných štruktúr – zopakovať predbežný záver štruktúrnej genológie: sú dva základné *typy* žánrových štruktúr individuálnych textov: „*typ individuálnej štruktúry opierajúcej sa o jednu žánrovú štruktúru a typ individuálnej štruktúry opierajúcej sa o viac než jednu žánrovú štruktúru*“ (Skwarczyńska, 1965, s. 178 – 179). Prvým typom je napríklad čistá detektívka, trebárs, klasickej školy „podľa pravidiel“, ktorou sa zaoberám v iných kapitolách o detektívkach. V tejto kapitole je zasa, naopak, moja pozornosť zaoštrná na *prechodné teritória*; kombinácie, prelínania a vzájomné anektácie žánrových štruktúr.

Niekedy býva vpád mysterióznych, azda nadprirodzených motívov do inej žánrovej štruktúry – napríklad trileru – taký intenzívny, že môže vyvíjať až „tlak“ na žánrovú charakteristiku daného textu. Tak román poľského autora **Mareka Krajewského** *Smrť v Breslau* (*Śmierć w Breslau*, 1999; Bratislava: Slovart, 2007) bude potom asi najvhodnejšie charakterizovať ako mysteriózny triler. Do úplne racionálne vedeného vyšetrovania rituálnej vraždy mladučkej aristokratky Marietty von der Malten, zabitej uprostred Vroclavu 30. rokov – púštnymi škorpiónmi (vraždy, ktorej motivácie sa



klenú ponad stáročia a vedú až k sekte jezidov), vpadajú empiricky nevysvetlené motívy: proroctvá Žida Friedländera počas jeho epileptických záchvatov so zašifrovanými spôsobmi smrti mnohých ľudí, vykrikané v tranze po hebrejsky, a údajné videie kňaza sekty jezidov, že práve nastal čas na spravodlivú pomstu, keďže rod von der Maltenovcov má na ňu práve vhodných potomkov – syna a dcéru. Tento druhý motív je vysvetliteľný aj empiricky: sekta, stáročia sledujúca rod von der Maltenovcov, si mohla aj empiricky zistiť „stav“ ich potomstva. Prvý motív však empiricky vysvetliteľný nie je. Proroctvá sa vo viacerých prípadoch naplnili – sú však také mnohoznačné: je možné, že by išlo o náhodu? Taká náhoda by však bola až príliš, príliš veľká...

Detektív Mock v závere *reinterpretuje* nejednoznačnú enigmatickú veštbu, v ktorej sa vyskytujú aj výrazy „deti“ a „škorpióny“. Nemá podľa Mocka znamenať, že „škorpióny“ zabijú „deti“ von der Maltenovcov (a teda aj syna Anwaldta), ale že klasického filológa Maassa zabijú (v rámci Mockovej a Anwaldtovej pomsty) mláďatá škorpiónov čiže „škorpióny – deti“. Pokračovanie románu *Koniec sveta v Breslau (Koniec sviata v Breslau, 2003)* ukazuje o dvadsať rokov neskôr žijúceho Anwaldta: unikol pomste jezidov zmenou svojej totožnosti, alebo z neho naozaj zavraždenie Maassa sňalo kliatbu reinterpciou veštbu? Prípadne naňho pomsta jezidov ešte stále len trpezlivo čaká... Inak, motivácia vraždy naprieč stáročiami, spolu s neodmysliteľným klasickým oidipovským scenárom, je v podaní vzdelaného autora Krajewského akiste zároveň aj diskretnou ironizáciou collinsovsko–doylovského toposu „pomstiteľov z Ďalekého východu“: v zásade každú vraždu možno vyriešiť tak, že sa k nej priradi nejaký ten pomstiteľ z Ďalekého východu...

Je to aj prípad niektorých detektívok **Arthura Upfielda** situovaných do austrálskeho buša. Detektívny hrdina Napoleon Bonaparte (pre nás, priateľov, Bony) je miešanec – po matke spoly domorodec, po otcovi beloch. Tieto dve časti jeho bytosti sa vnútri ustavične svária, bojujú (preto Bony hovorí, že ak by vo svojom vyšetovaní čo len raz stroskotal, padol by späť na mentálnu i sociálnu úroveň domorodca) – domorodé „bunky“ po matke mu dovoľujú nielen čítať text buša (lepšie ako domorodci: pretože zasa s ingerenciou intelektuálnych schopností belocha – táto línia vyšetovania u Upfielda je kontinúáciou cooperovskej a mayovskej tradície čítania stôp), ale ho aj robia – v príbehu *Odplata v buši (The Bone is Pointed [Namierená kosť])* – citlivým a zraniteľným prostredníctvom domorodého začarovania „namierením kosti“: táto mágia je akýmsi telepatickým vraždením – „*Sila zabíť nespočívá ve vnější komedii, ale v mentální vůli vykonavatelů usmrtit*“ (Upfield, 1981, s. 128). Vo fikčnom svete tohto románu koexistujú akoby dva mentálne „možné svety“ – v jednej interpretačnej línii je Bonyho takmer smrteľná choroba pomenovaná medicínskym diskurzom, ten však na jej vysvetlenie nestačí. Jazyčky váh sa viac prikláňajú na stranu reálnosti tejto mágie. Keď je mágia zrušená, Bony vyzdravie.

Ďalšiu transformáciu v žánrovej štruktúre, keď je racionálne detektívne pátranie spolu s racionálnym riešením „vnorené“ do duchárskeho univerza (fikčného sveta),



reprezentujú, napríklad, poviedka **Williama Hopea Hodgsona** *Prízračný koň* (Hodgson, 1974) či román *Červená lampa* Mary Roberts Rinehartovej. Oproti už spomínanej Hodgsonovej poviedke *Hvízdajúca izba*, kde detektívne pátranie „odhalí“ nadprirodzený úkaz a explikuje ho v nadprirodzenom režime, v poviedke *Prízračný koň* detektív Carnacki fenomenálne nadprirodzené úkazy v prvej fáze riešenia demaskuje ako dielo ľudského páchatel'a (ktorým je – tak ako v klasickom detektívkarškom režime – jedna zo zúčastnených postáv), ako „falošné zázraky“ (vytváranie ilúzie prízračného koňa technickými prostriedkami; prízračného koňa, ktorý podľa legendy pozabíjal všetky ženy jedného rodu, keď sa hodlali vydať), aby však napokon ukázal *zvyšky* príbehu, nevysvetliteľné v empirickom ráde – a napokon práve tá nadprirodzená kliatba, ktorú využil páchatel' na zamaskovanie svojho zločinu, dopadá naňho samého: tentoraz už v jej hrôzostrašnej nadprirodzenosti, ktorá sa však nezjavuje, ale je len znakovito indikovaná (výraz hrôzy na páchatel'ovej tvári a jeho smrť na infarkt). Tento motív teda funguje v režime fantastiky. Carnacki hovorí, že empirickým racionálnym spôsobom sa pri tomto prípade dá vysvetliť *takmer* všetko (por. Hodgson, 1974, s. 143). A hrôzostrašnosť dodáva tomuto príbehu práve ono „takmer“ – zvyšok, ktorý racionálne vysvetliteľný nie je (ingerencia žánru fantastiky).

Tento text možno prečítať aj na podklade fólie klasického Doylovho *Psa baskervillského*, v ktorom bol príznak strašidelného psa z pekiel vysvetlený empirickým spôsobom. U Hodgsona vrah podobne ako doylvovský vrah Stapleton technickými prostriedkami *fabrikuje* príznak erdziačeho a dupotajúceho koňa (tak ako Stapleton vytvoril fosforeskujúceho psa), využívajúc tiež starú legendu o prekliatí vo svoj prospech. Potiaľto je s Doylovým textom v zhode. Odkláňa sa od neho práve svojím „vychýlením“ do ríše fantastiky – keď sa ukazuje ako možné, že zneužitá prastará kliatba potom dopadá aj na samého vraha.

Román *Červená lampa* (*The Red Lamp*, 1925) **Mary Roberts Rinehartovej** kombinuje detektívku s parapsychológiou a duchárinou. Manželka rozprávača má telepatické videnia, v ktorých predpovedá smrť niektorých blízkych osôb. Počas vražd svieta záhadná červená lampa. Údajné zjavenia ducha (mŕtveho strýca Horáca) majú spočiatku menšiu naratívnu kredibilitu: hovoria o nich rozprávačovi iné postavy. Zo záhadného zmiznutia Carrowaya sa stane empirická vražda. Prečítame si podrobný zápis o špiritistickej seanse, ktorá sa neskôr demaskuje ako podvod: všetky seansy usporiadali za účelom chytiť zločincina, ako pasca. Už *po* tomto demaskovaní však rozprávač sám uvidí postavu „v úpatí schodišťa v halle. *Vim nyní, že tam nemohla býti, že ležela mrtva se zlomeným vazem u úpatí žebříku. Vyslechl jsem všechny možné theorie, ale nemohu je uvéstí v souhlas se skutečností. Jak moje obrazotvornost mohla si představovat něco takového? Nevěděl jsem tehdy ještě, kdo ležel mrtev za stěnou kabinetu*“ (Rinehart, 1928, s. 339). Podobne ako u Hodgsona aj v tomto texte sa popri detektívnej zápletke nachádza duchársky „zvyšok“, nevysvetliteľné udalosti: „... *nikdy jsem nedovedl vysvětlit, jak se stalo, že při naší druhé séanci se znenadání octla na stole ona kniha a rovněž jsme nedovedli vysvětlit šesty v knihovně,*“ (ibidem, s. 348). Rovnako ako

u Hodgsona tu koexistujú fingované nadprirodzené udalosti s udalosťami empiricky (zatiaľ?) nevysvetliteľnými.

Istým výnimočným prípadom je trinásť poviedok **Agathy Christie**, v ktorých vystupuje ako „detektív“ mysteriózny pán Harley Quin (transkripcia slova harlekýn), ktorý sa objaví v jednej poviedkovej zbierke *Záhadný pán Quin* (Praha: Knižní klub 2008). Opar fantastickosti podlieha oproti predchádzajúcim textom žánru fantastiky a spomínaným mysterióznym detektívkam operácii *presunu*: v tomto prípade atypicky zahaluje nielen tajomný zločin, ale predovšetkým postavu „vyšetrovateľa“, ktorý sa – po spáchaní zločinu – odrazu dostaví na miesto činu, „jeho poslání je (...) *mluvit za mrtvé, kteří už nemohou mluvit sami za sebe*“ (Zábrana, 1987, s. 486), a po podaní riešenia rovnako záhadne odchádza. Prichádza odnikiaľ a odchádza nikam, zločinné záhady však rieši legitímnym „detektívnym“ spôsobom. Jeho mysterióznosť, fantastickosť (možnú – avšak nie istú – prízračnosť) spôsobuje v zásade len strata zdanía realistickej motivácie jeho objavenia sa na mieste činu – text takto demaskuje túžbu čitateľa detektívok po hodnovernosti, po akomkoľvek chabom, čo i len formálnom „životne-logickom“ vysvetlení. Jan Zábrana v tejto súvislosti hovorí: „*Jsou snad motivace – například – Poirotových příchodů méně pohádkové? Poirotova přítomnost na místě činu je čtenáři často vysvětlena nejbanálnějším způsobem, někdy doslova půlkou věty: ‚náhodou byl v sousedné vesnici na návštěvě u přítele z mládí‘*“ (ibidem, s. 486). Niekedy sa objavuje už pred činom – v knihe je nazvaný aj ako „katalyzátor“ – kde obľudné medziľudské vzťahy hrozia prerásť do zločinu. Niektoré jeho príbehy dokonca nie sú detektívne, ale len melodramatické – ako napríklad poviedka *Muž, který vychádza z mora*.

V súvislosti s týmto typom syntetizujúcim dva žánre možno ešte okrajovo spomenúť, že jedna odnož súčasného trilera (v mnohom žánrového dediča detektívky) sa snaží empiricky nemožnú záhadu (konotujúcu nadprirodzené) dešifrovať prostredníctvom vysvetlenia „na hrane“ science-fiction, zväčša biotechnologického: sem patrí napríklad *Konečné tajomstvo* (*L'Ultime Secret*, 2001) **Bernarda Werbera** a predovšetkým trilery z dielne autorskej dvojice **Douglas Preston** a **Lincoln Child**. Tak v ich *Kabinete kuriozít* (*The Cabinet of Curiosities*, 2002) opakovanie sériových „chirurgických“ vražd (s ich podstatnými znakmi) pôsobí, akoby sa dávno mŕtvy neznámy vrah, zločinecký geniálny lekár, vrátil zo záhrobia. Nevrátil sa však zo záhrobia, len sa mu podarilo medicínskymi metódami značne predĺžiť ľudský život – ten svoj, samozrejme (je to taká citácia Cagliostro). Takto nastolený epický problém sa však – v štruktúralne opozičnom type – môže riešiť aj prirodzenou cestou, ako ukazuje zasa triler **William Diehla** *Znamenie zla* (*Show of Evil*, 1995). Tam sedí sériový vrah vo väzení, pričom nové vraždy vykazujú známky jeho vražedného „idioletku“: vraždí totiž jemu blízka osoba, člen vražedného tandemu, ktorá mohla spoznať „rukopis“ jeho vražd. V *Zatíší s vranami* (*Still Life with Crows*, 2003) Prestona a Childa je zasa špeciálny agent Pendergast konfrontovaný s atypickými sériovými vraždami v malom kansaskom mestečku. Jednak je záhadou zverská brutalita a priam nadľudská sila vra-

ha (tieto vlastnosti sú rovnaké so zabijakom z Poeových *Vrážd v ulici Morgue*), jednak je atypický spôsob realizácie vrážd, porušujúci vražedný rituál: „*Spořádaný vrah dodržuje modus operandi, což soudní vědci zabývající se behaviorismem nazývají ‚rituál‘. (...) Je to součást zabítí. (...) Je pravda, že náš vrah dodržuje rituál. Ale v tom je ten háček: pokaždé je ten rituál úplně jiný. A nezabíjí jenom lidi, ale také zvířata. (...) A napadení Johna Gasparilly bylo hodně podobné – žádný rituál, ani snaha zabít. On si prostě nejspíš vzal, co potřeboval – jeho vlasy, vousy a palec – a odešel,*“ (Preston – Child, 2004, s. 146 – 147). Svedok útoku zdesene šepká: „*Veď je to dieťa...*“ Vysvetlením je genetická deformácia ľudského tvora s tvárou nemluvňat'a, s opičou mrštnosťou a silou, ktorého jedna z obyvateľiek drží od narodenia v jaskyni a tvor je neinfikovaný ľudskou kultúrou (akýsi antirousseauovský „neušľachtilý divoch“). „*Kvůli tomu nikdy neodpovídal portrétu mnohonásobného vraha. Protože nebyl mnohonásobný vrah. Pojem zabijení vůbec neznal. Byl naprosto amorální, nejčistější sociopat (...),*“ (ibidem, s. 354).



Vzťah žánrov fantastiky a detektívky, spočiatku genealogický, neskôr štrukturálny, prebieha ako jedna „podzápletká“, jedno zauzlenie naprieč zápletkou vývinu a transformácií detektívneho žánru a dá sa z nej takto „laboratórne“ vydestilovať a izolovať, ako aj do nej integrovať (neuzavretý korpus textov detektívneho žánru možno pretraverzovať viacerými *možnými* trasami). Niektoré epizódy takejto podzápletky som sa usiloval vyznačiť v tejto kapitole. Demonštrujúc tieto vzťahy dvoch žánrov na konkrétnych textoch, nesledoval som striktne historickú líniu, ale *logiku štrukturálnych transformácií*: takto som usporiadal svoju naráciu o exemplárnych textoch, takéto bolo moje „*dispositio*“ látky. V rámci tejto logiky bola v štúdií vypracovaná predbežná „typologická klasifikácia“ „*na základe štrukturálnych vlastností*“ (Uspensky, 1968, s. 13) žánrových modelov a konkrétnych textov. Jednotlivé typy textov, žánrovo sa situujúce v rozmedzí (a občas na pomedzí) modelov detektívka – desivé – fantastika – zázračné – horor, sú navzájom situované v sieti vzťahov. Vyššie modelované typy textov (ktoré sú niekedy aj žánrovo promiskuitné) sa navzájom diferencne vymedzujú prostredníctvom logických vzťahov, ktoré medzi nimi vládnu: sú to vzťah inklúzie medzi fantastikou (či hororom) a detektívkou (detektívny segment vyšetrovania inkorporovaný v rámci textu fantastiky, resp. hororu), reverznej inklúzie fantastiky do detektívky (zdanlivo nadprirodzené je logicky vysvetlené empirickou cestou), exklúzie medzi detektívkou a hororom (detektívny žáner nesmie obsahovať skutočne nadprirodzené motívy, čo je jeho zakladajúcou žánrovou podmienkou) a vzťah (výnimočnej) syntézy detektívky a fantastiky (keď je kompletná detektívka inkorporovaná v rámci fantastiky ako v Carrovom *Horiacom dvore*, prípadne keď naratívna štruktúra textu obsahuje dva paralelné príbehy – detektívny a fantastický, ako *Strašidelný hotel* Wilkieho Collinsa).

Zároveň sa na predchádzajúcich stranách konštatovala štrukturálna príbuznosť žánru fantastiky s detektívkou.

Opakujem, že som pri usporadúvaní svojej literárnovednej narácie nesledoval historickú líniu, pretože (ako azda aj bolo možné vidieť) logika štrukturálnych transformácií ide akosi „cikcakovito“ naprieč dejinným pohybom a až také veľké starosti si s ním nerobí. Ako to pekne ukázal Bachtin na príklade menippovskej satiry (v práci *Problémy poetiky Dostojevského*), žánrová pamäť môže byť priam slonia. Generatívny proces textu sa môže obracať na svoje štrukturálne „vzory“ aj ponad storočia, revitalizovať a transformovať ich.

Nemusím azda hovoriť, že si v nijakom prípade ani zďaleka nenárokuje na historickú „úplnosť“. (Inak, v prípade „strojov“ na výrobu textov, akými sú inkriminované dva žánre, by toto úsilie bolo aj tak márne. A pre vysokú mieru ich invariantnosti zasa azda aj zbytočné...) Pokúsil som sa tu len načrtnúť predbežnú mapu *štrukturálnych možností* (ktoré sa už literárne realizovali), mapu ako systém súradníc s niektorými uzlovými bodmi, do ktorej by bolo možné ďalej zakresľovať (teda v nej situovať) ďalšie štrukturálne transformácie týchto žánrov (čiže typy) a ich jednotlivých reprezentantov – konkrétne diela. Tie diela, ktoré som si na túto príležitosť vybral ja, majú len „exemplárnu“ funkciu, hoci niektoré z nich boli ako reprezentanti daných žánrov už aj kánonizované.

## Literatúra

- ABRAMS, Meyer Howard: *Zrcadlo a lampa*. Praha : Triáda 2001.
- ADEY, Robert: *Locked Room Murders and Other Impossible Crimes*. Minneapolis and San Francisco : Crossover Press 1991.
- ADAMOVIČ, Ivan: *Slovník české literární fantastiky a science fiction*. Praha : R3 1995.
- ALEWYN, Richard: Anatomie des Detektivromans. In: VOGT, Jochen (Hrsg.): *Der Kriminalroman*, zv. I. München, Wilhelm Fink Verlag 1971.
- BARTOSZYŃSKI, Kazimierz: *Teoria i interpretacja*. Warszawa : PWN 1985.
- BARTHES, Roland: *Lektury*. Warszawa : Wydawnictwo KR 2001.
- BERAN, Zdeněk: Zrod anglické detektivní povídky. In: *Zmizení zvláštního vlaku*. Praha : Nakladatelství Svoboda 1995.
- BERLIN, Isaiah: *Korzenie romantyzmu*. Poznań : Zysk i S-ka Wydawnictwo 2004.
- BIELIK-ROBSON, Agata: *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków : Universitas 2004.
- BIEN, Gunther: Abenteuer und verborgene Wahrheit. In: VOGT, Jochen (Hrsg.): *Der Kriminalroman*, zv. II. München : Wilhelm Fink Verlag 1971.
- BLACKWOOD, Algernon: *Pikestaffov prípad*. Pezinok : Formát 1998.

- BRINEY, Robert E.: Death Rays, Demons, and Worms unknown to Science. The Fantastic Element in Mystery Fiction. In: *The Mystery Story*. Edited by BALL, John. New York : Penguin Books 1978.
- BOILEAU – NARCEJAC: *Der Detektivroman*. Neuwied und Berlin : Luchterhand 1967.
- BUCHLOH, Paul G. – BECKER, Jens P.: *Der Detektivroman*. Darmstad : Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978.
- CAILLOIS, Roger: *Odpowiedzialność i styl*. Warszawa : PIW 1967.
- CAILLOIS, Roger: *W sercu fantastyki*. Gdańsk : Słowo/obraz terytoria 2005.
- CARR, John Dickson: *3 x Záhady starého Londýna*. Praha : Odeon 1979.
- CARROLL, Noel: Podstata horroru. In: *Iluminace*, 5, 1993, 3, s. 53 – 63.
- CARROLL, Noel: *Filozofia horroru*. Gdańsk : Słowo/obraz terytoria 2004.
- COLLINS, Wilkie: *Strašidelný hotel*. Praha : Práce 1964.
- ČAPEK, Karel: *Boží muka. Trapné povídky*. Praha : Mladá fronta 1967.
- ČERMÁK, Josef: Na okraj černého románu. In: *Světová literatura*, 19, 1968, 1, s. 220 – 224.
- DANTE Alighieri: *Peklo*. Praha: Mladá fronta 1978.
- DOLEŽEL, Lubomír: *Heterocosmica*. Praha : Nakladatelství Karolinum 2003.
- DOYLE, Arthur Conan: *Tajuplné příběhy*. Brno : Argo 1993.
- DOYLE, Arthur Conan: *Hrůzostrašné příběhy*. Praha : Nakladatelství Vodnář 2001.
- DOYLE, Arthur Conan: *Poslední galej*. Praha-Smíchov : Nakladatel Jan Kotík 1923.
- DOYLE, Arthur Conan: *Země mlhy*. Praha : Yetti 1994.
- DOYLE, Arthur Conan: *Návrat Sherlocka Holmesa*. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1966.
- DOYLE, Arthur Conan: *Pes baskervillský*. Bratislava : Slovenský spisovateľ 1957.
- DOYLE, Arthur Conan: *Stratený svet*. Bratislava : Mladé letá 1984.
- DOYLE, Arthur Conan : *Głębina Maracot*. Warszawa : Wydawnictwo Alfa 1984a.
- DOYLE, Arthur Conan: *Zapomenuté případy Sherlocka Holmese*. Brno : JOTA 2004.
- EDWARDS, Owen Dudley: Introduction. In: DOYLE, Arthur Conan: *A Study in Scarlet*. New York : Oxford University Press 1999.
- ELIADE, Mircea: *Okultyzm, czary, mody kulturalne*. Kraków : Oficyna Literacka 1992.
- FIDO, Martin: *Svět Sherlocka Holmese*. Brno : JOTA 2005.
- FISCHER, Otokar: *Duše/slovo/svět*. Praha : Československý spisovatel 1965.
- FLAMMARION, Camille: *Záhada smrti. Při smrti*. Nakladatel Miroslav Láth v Praze 1922.
- FONTANA, Alexandre: Chwilowe zaćmienia rozumu. In: *Ja, Piotr Rivière...*, ed. FOUCAULT, Michel. Gdańsk : Słowo/ obraz terytoria 2002.
- GALDÓS, Benito Perez: *Zjawa*. Kraków : Wydawnictwo Literackie 1978.
- GERBER, Richard: Verbrechensdichtung und Kriminalroman. In: VOGT, Jochen (Hrsg.): *Der Kriminalroman*, zv. II. München : Wilhelm Fink Verlag 1971.
- GRABIŃSKI, Stefan: *Niesamowite opowieści*. Kraków : Wydawnictwo Literackie 1975.
- GREENBLATT, Stephen: Rezonance a úžas. In: BOLTON, Jonathan (ed.): *Nový historismus/ New Historicism*. Brno : Host 2007, s. 192 – 219.

- HAINING, Peter: *Ghosts. The Illustrated History*. London : Treasure Press 1987.
- HARTMAN, Geoffrey: *The Fate of Reading*. Chicago and London : University of Chicago Press 1975.
- HEIDEGGER, Martin: *Bytí a čas*. Praha : OIKOYMENH 1996.
- HOFFMANN, E. T. A.: *Slečna zo Scuderi*. Bratislava : Tatran 1969.
- HOUELLEBECQ, Michel: *H. P. Lovecraft*. Warszawa : Wydawnictwo AB 2007.
- HORNÁT, Jaroslav: Záhady paní Radcliffové. In: RADCLIFFOVÁ, Ann: *Záhady Udolpha*, zv. II. Praha : Odeon 1978, s. 587 – 600.
- HORVÁT, Tomáš: V labyrinte odvození (Sonda do modernizmu). In: *Slovenská literatúra*, L, 2003, 1, s. 1 – 19 (pokračovanie) a č. 2, s. 89 – 109 (dokončenie).
- HORVÁT, Tomáš: Ján Hrušovský a modernizmus. In: HRUŠOVSKÝ, Ján: *Výber II*. Bratislava : Slovenský Tatran 2004.
- HORYNA, Břetislav: *Dějiny rané romantiky*. Praha : Vyšehrad 2005.
- HRABÁK, Josef: *Od laciného optimismu k hororu*. Praha : Melantrich 1989.
- HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin: *Romantismus a romantismy*. Praha : Karolinum 2005.
- HODGSON, William Hope: Das Geisterpferd. In: *Die Rivalen des Sherlock Holmes. Viktorianische Detektivgeschichten*, Band 2. Ed. sir GREENE, Hugh. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag 1974.
- HOWARD, Robert E.: *Svatyně odpornosti*. Plzeň : Laser 1990.
- HOWARD, Robert E.: *Krok ze tmy*. Praha : Plus 2010.
- HÖLDERLIN, Friedrich: *Blažený mezi bohy*. Praha : Nakladatelství Josefa Šimona 2000.
- HUBBARD, Ron L.: *Děs*. Praha : Nakladatelství Svoboda – Libertas Praha 1993.
- HUTNIKIEWICZ, Artur: *Twórczość literacka Stefana Grabinskiego*. Toruń : PWN 1959.
- CHAMPIGNY, Robert: *What will have Happened*. Bloomington, London : Indiana University Press 1977.
- CHIMET, Jordan: *Hrdinové, fantomy, myši*. Praha : Vyšehrad 1984.
- CHUDOBA, František: *Kniha o Shakespearovi*. Díl II. Praha : Jan Laichter 1943.
- IRWING, Washington: *Pověst' z ospanlivej kotliny*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1959.
- JAMES, Henry: Duchova činže. In: *Komu se to dostane do rukou. Podivuhodné příběhy z Ameriky 19. století*. Praha : Odeon 1992.
- JANION, Maria: *Gorączka romantyczna*. Warszawa : PIW 1975.
- JANIN, Maria: *Zło i fantazmaty*. Kraków : Universitas 2001.
- JANION, Maria: *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk : Słowo/obraz terytoria 2008.
- JOSHI, S. T.: *John Dickson Carr. A Critical Study*. Popular Press, University of Wisconsin Press 1990.
- KAGARLICKIJ, Julij: *Fantastika, utopie a antiutopie*. Praha : Pyramida 1982.
- KUCHAŘ, Jiří: Arthur Conan Doyle / Příběh legendy. In: DOYLE, Arthur Conan: *Z krajiny soumraku.*, Český Těšín : Eminent 2007, s. 228 – 236.



- KRAUSOVÁ, Nora: *Od Lessinga k Brechtovi*. Bratislava : Slovenský spisovateľ 1959.
- KREJČÍ, Karel: Rukopis nalezený v Zaragoze a jeho autor. In: POTOCKI, JAN: *Rukopis nalezený v Zaragoze*. Praha : Odeon 1973.
- LAPLANCHE, Jean – PONTALIS, J.-B.: *Psychoanalytický slovník*. Bratislava : VEDA 1996.
- LE FANU, John Sheridan: Neodbytný duch. In: *Stráž u mrtvého*. Praha : Mladá fronta 1969.
- LE FANU, John Sheridan: *Zelený děs*. Most : Nakladatelství Dialog 1970.
- LE FANU, John Sheridan: *Carmilla*. Praha : Ivo Železný 1992.
- LE FANU, John Sheridan: *Hodina smrti (Strýc Silas)*. Litvínov : Dialog 1999.
- LE GOFF, Jacques: *Středověká imaginace*. Praha : Argo 1998.
- LE ROUGE, Gustaw: *Więzień na Marsie*. Warszawa : Instytut Wydawniczy Związków Zawodowych 1985.
- LEM, Stanisław: *Fantastyka i futurologia, zv. I*. Kraków : Wydawnictwo Literackie 1970.
- LEM, Stanisław: Posłowie. In: GRABIŃSKI, Stefan: *Niesamowite opowieści*. Kraków : Wydawnictwo Literackie 1975.
- LEM, Stanisław: *Filozofia przypadku, zv. II*. Kraków : Wydawnictwo Literackie 1988 (3. pozmenené vydanie).
- LOVECRAFT, Howard Phillips: *Nadprirodzená hrůza v literatúre*. Bratislava – Pezinok : Agentúra Fischer & Formát 1997.
- LOVECRAFT, Howard Phillips: *Dunwickská hrůza*. Brno : B4U Publishing 2008.
- LOVECRAFT, Howard Phillips: *Prichádza z temnôt*. Bratislava – Pezinok 2009.
- LUKAVSKÁ, Eva: Hispanoamerická fantastická povídka. In: *Had, který se kouše do ocasu. Výbor hispanoamerických fantastických povídek*. Sestavila LUKAVSKÁ, Eva. Brno : Host 2008.
- MACHEN, Arthur: *Vnitřní světlo*. Brno : Mor 1991.
- MAIELLO, Giuseppe: *Vampyrismus*. Praha : Nakladatelství Lidové Noviny 2004.
- DE MAN, Paul: *Allegories of Reading*. New Haven and London : Yale University Press 1979.
- MARKOWSKI, Michał Paweł: *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*. Kraków : Wydawnictwo Literackie 2004.
- MAUPASSANT, Guy de: Horla. In: *Príšery*. Bratislava : Tatran 1972.
- MARTUSZEWSKA, Anna: *Powieść i prawdopodobieństwo*. Kraków : Universitas 1992.
- MAYNE-REID, Thomas: *Lovci skalpů*. Český Těšín : GABI 1997.
- MÉRIMÉE, Prosper: *Kronika vlády Karla IX. a vybrané novely*. Praha : Státní nakladatelství 1959.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Kapitoly z české poetiky, díl II*. Praha : Svoboda 1948.
- MURCH, Alma: *The Development of the Detective Novel*. London : Peter Owen 1968.
- NODIER, Charles: *Úval mrtvého muže*. Praha : Havran 2006.
- O'BRIEN, Fitz-James: Diamantová čočka. In: *Komu se to dostane do rukou*. Praha : Odeon 1992.
- OTTO, Rudolf: *Posvátno*. Praha : Vyšehrad 1998.
- PEPRNÍK, Michal: *Topos lesa v americké literatuře*. Brno : Host 2005.

- POLIDORI, William: *Upír*. In: *Rej upírů*. Praha : Lidové nakladatelství 1971.
- PONDĚLÍČEK, Ivo: *Fantaskní umění*. Praha : Nakladatelství československých výtvarných umělců 1964.
- PORTER, Dennis: *The Pursuit of Crime*. New Haven and London : Yale University Press 1981.
- POTOCKI, Jan: *Rukopis nalezený v Zaragoze*. Praha : Odeon 1973.
- PRESTON, Douglas – CHILD, Lincoln: *Zátiší s vranami*. Brno : BB Art 2004.
- RADCLIFFOVÁ, Ann: *Záhady Udolpha*, zv. II, Praha : Odeon 1978.
- RADCLIFFOVÁ, Ann: *Talian*. Bratislava : TEXT – MóriK 1993.
- REINERT, Claus: *Das Unheimliche und die Detektivliteratur*. Bonn : Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1973.
- RENARD, Maurice: *Orlakovy ruce*. Praha : Ivo Železný 1991.
- RINEHEART, Mary Roberts.: *Červená lampa*. Praha : Nakladatel Karel Voleský 1928.
- Romantik*. Ed. BÖTTCHER, Kurt. Berlin : Volkseigener Verlag 1967.
- SAHÁNEK, Stanislav: *Přehledné dějiny německého písemnictví*. Praha : Česká grafická unie 1941.
- SKWARCZYŃSKA, Stefania: *Wstęp do nauki o literaturze, tom III. Rodzaj literacki*. Warszawa : Instytut Wydawniczy PAX 1965.
- STEVENSON, Robert Luis: *Podivný případ Dr. Jekylla a pana Hyda*. Praha : Státní nakladatelství 1965.
- SCHELLING, Friedrich: Systém transcendentálního idealizmu. In: *Nemeckí romantici*, ed. M. Žitný. Bratislava : Tatran 1989.
- SCHŮLZ, G.: *Romantika. Dějiny a pojem*. Praha – Litomyšl : Paseka 1999.
- SIEWERSKI, Jerzy: *Powieść kryminalna*. Kraków : Krajowa Agencja Wydawnicza 1979.
- The Strand Magazine, Vol. VII*. London : George Newnes Ltd. 1894.
- SUZUKI, Kodži: *Kruh*. Praha : Knižní klub 2004.
- SYMONS, Julian: *Bloody Murder*. London : Faber and Faber 1972.
- ŠČEGLOV, Jurij: K postrojení strukturnoj modeli novell o Šerloke Cholmse. In: *Simpozium po strukturnom izučeníju znakovych sistem*. Moskva 1962.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor: *Theorie prózy*. Praha : Melantrich 1948.
- ŠKVORECKÝ, Josef: *Nápady čtenáře detektivek*. Praha : Nezávislé tiskové centrum 1990.
- ŠVESTKOVÁ, Marie: Doslov. In: *Stráž u mrtvého*. Praha : Mladá fronta 1969, s. 223 – 230.
- TODOROV, Tzvetan: *The Fantastic*. Ithaca, New York : Cornell University Press 1995.
- TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy*. Praha : Triáda 2000.
- UPFIELD, Arthur: *Odplata v buši*. Praha : Československý spisovatel 1981.
- USPENSKY, Boris: *Principles of Structural Typology*. The Hague – Paris : Mouton 1968.
- VOPĚNKA, Petr: *Rozpravy s geometrií*. Praha : Panorama 1989.
- WALPOLE, Horace: Otrantský zámek. In: *Anglický gotický román*. Praha : Odeon 1970.
- WELLS, Carolyn: *The Technique of the Mystery Story*. Springfield : Mass Publishers 1976.

WYDMUCH, Marek: *Gra ze strachem*. Warszawa : Czytelnik 1975.

ZÁBRANA, Jan: Animovaná algebra Agathy Christieové. In: CHRISTIE, Agatha: *Muž v mlze*. Praha : Odeon 1987, s. 477 – 490.

ZIEMBICKI, Andrzej: Arthur Conan Doyle – życie i twórczość. In: DOYLE, Arthur Conan: *Głębina Maracot*. Warszawa : Wydawnictwo Alfa 1984a, s. 197 – 209.

ZOLTAI, Dénes: *Dejiny hudobnej estetiky*. Bratislava : Opus 1983.

## 4. Viktoriáni a krv (Collins, Dickens); román a polícia (Gaboriau)

Na konštituovanie viktoriánskej preddetektívnej a detektívnej fikcie bolo *vopred* pripravené vhodné prostredie – totiž prostredie čitateľského publika s jeho horizontom očakávaní: „*Bolo to v ranom viktoriánskom období, resp. tesne pred ním, keď sa vražda po prvý raz inštitucionalizovala ako populárna zábava, divácky obľúbený šport,*“ (Altick, 1970, s. 10). Vo vraždách nachádzalo ich publikum kanál na vybitie takých základných emócií, ako sú hrôza, napätie, zvedavosť, agresivita, morbidné sympatizovanie a pod. (ibidem). Správy o krvavých zločinoch prinášali noviny (prvé, po čom Sherlock Holmes siaha pri raňajšej fajke, sú *The Daily Telegraph* či *Morning Post*, ktoré mu môžu priniesť vytúžený krvavý rébus – a noviny viacerých druhov priebežne vychádzajú niekoľko ráz za deň, a tak sa Holmes môže dozvedieť o najnovšom vývoji toho-ktorého prípadu), potom samostatné tlače podávajúce správu o zločine, zväčša spolu s fiktívnou baladou – kajúcnou svedčou zločinca, ďalej jarmočné piesne, ako aj publikované prepisy súdnych procesov, ktoré mali naratívnu formu (ibidem, s. 12) – a tieto správy sa šírili aj v ústnej komunikácii, stávajúc sa témou živých rozhovorov. Vražda v takejto diskurzivizovanej podobe, ako aj krvavý výkon spravodlivosti v teatralizovanej forme (verejné popravy boli azda najobľúbenejším „divadelným“ predstavením pre masu) sa stali súčasťou viktoriánskej mentality. Kameloti vykrikovali londýnskymi ulicami takmer každodenný titulok „Bola spáchaná veľmi populárna vražda“ („A Highly Popular Murder Had Been Committed“; ibidem, s. 41). Keď sa Gaskellovej *Mária Bartonová* potáca Manchesterom, ocitá sa „v bezútěšné, přeplněné ulici plné křiku kamelotů, kteří nabízeli krejcarové plátky s vyličením krvavé vraždy, se zprávou o ohledání mrtvoly a s děsivým obrázkem domnělého vraha, Jamese Wilsona“ (Gaskellová, 1960, s. 247). Aj Sherlock Holmes číta v novinách o „senzačnom zločine“ (Doyle, 1965, s. 265) – to znamená o zločine, ktorý je z novinárskeho a literárneho hľadiska senzáciou čiže záležitosťou, vzbudzujúcou zvedavosť a záujem širokej verejnosti. Keď sa v Doylovom *Dobrodružstve s norwoodským staviteľom* (*The Adventure of the Norwood Builder*, 1903) zjaví na Baker Street skrúsený klient v nezávideniahodnej situácii, obvinený neprávom z vraždy, Holmesovi na tvári popri povinnom súcite hrá aj dobre utajovaná radosť. Konečne prípad! Stará pani Hopkinsová v románe Emily Edenovej *The Semi-Detached House* (1859) neskrývane hovorí, že má veľmi rada vraždy. Isteže, žiadnu vraždu si neželá – ale keď sa už nejaká stane, tak

sa už neodstane, a teda sa o ňu môže s chuťou zaujímať: taká je, proste, ľudská povaha (Altick, 1970, s. 43). Jednoducho, je to tá najzaujímavejšia téma na konverzáciu pričaji o piatej.

V prepisoch slávnych súdnych procesov, ktoré vychádzali tlačou a boli dostupné širokému čitateľskému publiku, vyskytujú sa mnohé momenty, aké sa neskôr udomácnia v detektívnej fikcii (čo vyplýva z logiky veci: zo samej tematiky *rekonštrukcie zločinu*, či už je táto faktická, alebo je fikciou) – ako výsluchy svedkov a obvinených či súdne dôkazy, obžalobné a obhajobné reči – všetko, čo sa už nachádzalo v Pitavalových rozprávaniach o slávnych súdnych a kriminálnych prípadoch. Tak v prípade „tragédie v Stanfieldskom sídle“ (titul ani čoby vypadol zo zaprášenej detektívky, je však ešte zaprášenejší než tie najstaršie z nich) sám obvinený (a zrejme právom) James Rush sa pri svojej obhajobe podujíma krížového výsluchu svojej milenky, ktorý sa týka rekonštrukcie činností a časových dát minútu po minúte: obvinený Rush vypočúva svedkyňu ako vyšetrovateľ, ako svoj vlastný advokát (pomerne rozsiahlu ukážku zo súdneho záznamu tohto výsluchu podáva Altick, 1970, s. 142 – 143):

„Otázka: .... Teraz ťa prosím, aby si si spomenula, kde som stál, keď som ti zapínal šaty predtým, ako sme pili čaj, potom, ako si mi sedela na kolenách?“

Odpoveď: „Myslím si, že pred kozubom, ale vôbec si nespomínam na nič určitého v súvislosti so šatami... Myslím si, že som vyskočila a prezliekla si šaty. Vybehla som hore na poschodie a obliekla si šaty, keďže som si myslela, že idem na koncert, a potom, keď som zišla dole, už vrela kanvica,“

Nachádzame tu v historických prameňoch zriedkavú časovú rekonštrukciu činnosti dvoch ľudí minútu po minúte (ibidem, s. 142) – zriedkavú síce v historických prameňoch, avšak takú častú v neskoršej detektívke! Je to presne v súlade s logikou neskoršej klasickej detektívky a s jej prístupom k času ako k dokonale merateľnej veličine: každý časový interval musí byť „obsadený“ istou činnosťou, ktorá má zasa v sebe imanentne *zavinutý* čas, potrebný na jej vykonanie. Len takáto dokonalá zhoda narácie o činnostiach (z ktorých musí vyšetrovateľ alebo sudca potenciálne, modelovo odvínuť ich imanentný čas) a reálneho časového intervalu konštituuje *alibi*. Akýkoľvek časový interval, ktorý nie je obsadený zodpovedajúcou činnosťou, je tehotný možnosťou vraždy – je to čas, o ktorom obvinený *nemôže dokázať*, že počas neho nespáchal vraždu. Stephen Knight hovorí, že v naratívoch Agathy Christie je centrálnym problémom zápletky otázka vzťahov ľudí v čase a priestore (Knight, 1980, s. 120) – čo znamená tiež: otázka vzťahov ľudí (postáv) k času a priestoru.

V Rushovom prípade, napríklad, bola potrebná „expertíza“, ako dlho trvá viktoriánskej žene (štatistickému priemeru), kým prečíta daný počet strán z populárneho románu (por. Altick, 1970, s. 141): práve zodpovedanie tejto otázky bolo kľúčové pre potvrdenie alebo rozbitie Rushovho alibi. Emily Sanfordová totiž svedčila, že Rush v ten večer vraždy odišiel na čas, za ktorý stihla prečítať polovicu zväzku populárneho románu (ibidem) – avšak nedokázala podať konkrétny časový údaj. Ak nebola neob-

vykle rýchlou čitateľkou, zdalo sa, že Rush bol preč z domu dlhšie, než ako to tvrdil porote (ibidem).

Takéto „záznamy z výsluchov“, známe čitateľskému publiku z novín, sa vo forme kryptocitácie z novín dostanú i do viktoriánskej detektívnej fikcie – ako napríklad v Doylovej holmesovskej poviedke *Záhada Boscombského údolia* (*The Boscombe Valley Mystery*, 1891), kde je motivácia zaradenia výsluchu podozrivého ohliadačom (por. Doyle, 1957, s. 171 – 172) taká, že sa Holmes s Watsonom dostávajú do prvého „kontaktného“ s prípadom práve prostredníctvom správ z novín. A Doyle do svojej holmesovskej fikcie zaradil všetko, čo pre vtedajšie publikum produkovalo „efekt reality“ – či už to, že Holmes sa často odvoláva aj na skutočné prípady, známe jeho čitateľskému publiku, či už využívanie dobových, tých najvšednejších reálií (legendárna skutočná Baker Street s *neexistujúcim* číslom domovej brány diagramaticky „modeluje“ vzťah faktických detailov a fikcie, ktorá ich pohlcuje, v Doylovej detektívnej próze): aj vďaka týmto indikátorom „reálneho sveta“ bol Sherlock Holmes pre súdobé publikum taký skutočný. Výskumy reálií „holmesovského Londýna“ už neraz ukázali, že čo je pre nás, dnešných čitateľov, na príbehoch Sherlocka Holmesa „romanticke“ a „exotické“ (trebárs len také drožky, hmla či ópiové brlohy), bolo pre prvotného Doylovho čitateľa indikátorom reality (por. Symons, 1972, s. 74 – 75), boli to takmer tematické „citáty zo skutočnosti“ (R. Nycz).

Kapitolou samou osebe sú londýnske vraždy. Práve v tomto meste sa odohralo najviac „viktoriánskych“ vrážd, čo mesto – ako objekt semiózy – vybavilo svojskou mytológiou: mytológiou nočného mesta zločinu, zahŕňujúceho sa do hmly, z ktorej počuť výkrik obete [v príbehoch Sherlocka Holmesa, písaných v rokoch 1887 – 1927, „*bylo v podstatě město zločinu a nevyřešených záhad městem mlhy*“ (Ackroyd, 2002, s. 409)]. Peter Ackroyd, sugestívny kultúrny archeológ Londýna, píše o nerozlučnom spojení Londýna s vraždou, že „*snad nejzajímavějším a nejinspirationějším aspektem londýnské vraždy byl prvek tajemství, jako kdyby na zločinu bralo účast samo město*“ (ibidem, s. 264). Vraždy Jacka Rozparovača, s dodnes nerozlúštenou totožnosťou vraha (existuje len viacero alternatívnych hypotéz a množstvo literatúry na túto tému) sa stali „*trvalým londýnským mýtem, v němž území Spitalfields a Whitechapel jako by byla temnými spolupachateli zločinu*“ (ibidem, s. 265). „*Některé ulice nebo místa se ztotožňují se zločiny,*“ (ibidem, s. 266). Po stopách Jacka Rozparovača ponúkajú cestovné kancelárie „sight-seeing“, Martin Fido zasa vydal *Londýnskeho sprievodcu vraždami*.

Vražda sa z tohto ľudového „spoločenského“ záujmu, z cirkulácie v nefiktívnych textoch, vzápätí sťahuje aj do diskurzu literatúry: stáva sa obľúbenou témou populárnej literatúry. Určité motivické a textové postupy sa z týchto „faktických“ správ infiltrovali aj do literárneho diskurzu – upozorním na ne pri výklade Dickensovho románu *Príhody Olivera Twista*. Viktoriánski detektívkarí sa budú často vo svojich románoch opierať aj o populárne, známe prípady a o známých detektívov, ako napr. Wilkie Collins v *Mesačnom kameni*. Epizódne sa motív záhadnej vraždy vyskytuje aj v mnohých,



vo svojom celku „nedetektívnych“ viktoriánskych románoch, ako sú napríklad Dickensov *Pochmúrny dom* (bude o ňom reč ďalej) či v románe *Mary Bartonová* (1848) od Elizabeth Gaskellovej, opierajúcom sa tiež o skutočný prípad vraždy syna Thomasa Ashtona, manchesterského majiteľa manufaktúry na spracovanie vlny (por. Altick, 1970, s. 122). Neskorší čitatelia klasickej detektívky v 20. storočí, ako aj autori zoskupení v „cechoch“ spisovateľov detektívok sa však už budú môcť vo vraždách – ale predovšetkým v riešení ich záhad – kochať celkom bez zlého svedomia, keďže sa vražda stane na pôde literárneho diskurzu detektívneho žánru *fikciou*: „*Jedným slovom, čitateľ je prenesený do príjemnej krajiny vlámaní a vrážd, ktorá je prijateľná – pretože nie je skutočná,*“ (Wells, 1976, s. 221).

Tajomná vražda sa však do viktoriánskej preddetektívnej fikcie dostávala aj iným kanálom – zo žánrového dedičstva gotického románu [prvky „gotiky“ sa periodicky objavovali v populárnych krváchoch (por. Altick, 1970, s. 69)]. Richard D. Altick modeluje vývinovú líniu motívu zločinu v anglickej literatúre od gotického románu, kde bola vražda „romantickou“ (pre čitateľa nevšednou, vzdialenou, excesívnou) udalosťou cez šestákové romány („penny dreadful“) k „senzačnému románu“ Wilkieho Collinsa, kde je motív zločinu *prenesený* do čitateľovi (príslušníkovi strednej triedy) známeho prostredia (ibidem, s. 76 – 77). Henry James, keď hovoril o Collinsovi, vravel, že „*najtajomnejšie z tajomstiev sú tie, ktoré sú za našimi dvermi*“ (ibidem, s. 77). Toto „odromantizovanie“ vrážd bolo, samozrejme, aj otázkou dôveryhodnosti, kredibility nárácií o zločine – veď literárny diskurz sa za čias kráľovnej Viktórie zmietať v krážoch literárneho smeru zvaného „realizmus“: „*Prevládajúca nálada čias bola pozitivistická, vedecká, racionalistická,*“ (ibidem, s. 78). Táto nálada vydrží optimistickému detektívnemu žánru (ba ešte sa aj zintenzívni) až do jeho zlatého veku v 20. a 30. rokoch 20. storočia. Už Sherlock Holmes bude striktne „vedeckým“ detektívom, s končekmi prstov rozleptanými od pokusov s chemickými zlúčeninami – a vedecký (medicínsky) experiment, ktorý má vyriešiť záhadu zmiznutia mesačného kameňa, nachádzame už u Collinsa, o čom budem ďalej hovoriť podrobnejšie. „*Takže fikcia, hocako dobrodružná, senzačná, mala byť braná ako vierohodný prepis súvekeho života: boli tu noviny, ktoré to mali dokázať,*“ (Altick, 1970, s. 79).

V časoch Wilkieho Collinsa sa objavoval zločin v hlavnej úlohe rovnako na scéne divadelných dosiek, ako aj na scéne románu: Collins dokonca oba žánre v oboch médiách pokladal za *drámu* – v zmysle „dramatickosti“ udalostí a ich pôsobenia na publikum. V predhovore k *Basilovi* (1852) písal: „*Román a divadelná hra sú sestry dvojčiky v rodine Fikcie; pretože ak v prvom prípade je dráma vyrozprávaná (narrated), tak v druhom je dráma predvedená (acted),*“ (ibidem, 1970, s. 70). Divadelné melodrámy bývali často dramatizáciou populárnych románov (ibidem, s. 71). V roku 1829 použil Jerold Vidocqove *Pamäti* ako materiál na dramatizáciu. Detektív sa však stal známou postavou londýnskych scén dlho predtým, než sa objavila v anglickej próze – avšak zväčša sa detektív ocitol v bočnej úlohe (por. Murch, 1968, s. 89). V melodráme Johna Baldwina Buckstona *Presumptive Evidence: or Murder Will Out* (1828) spácha lupič

vraždu v preoblečení za námorníka, nevinného námorníka následne zatknú, ale v poslednom momente pred popravou ho zachráni vrahovo priznanie – istú úlohu tu hrá otázka dôkazu (informácie čerpám z Murch, 1968, s. 89). Niektoré melodrámy spracúvali súveké zločiny, známe obecnstvu, ako napr. *Maria Marten* alebo *Jonathan Bradford* (1833) od Edwarda Fitzballa, pričom jeho prípad bol mnohým už vopred známy ešte pred inscenovaním tejto hry (por. Altick, 1970, s. 89). Prvou melodramou, kde hrá detektív naozaj dôležitú úlohu, je hra Toma Taylora *The Ticket of Leave Man* (1863). Detektív Hawkshaw vystupuje väčšinou v rôznych preoblečeniach, zbierajúc dôkazy vedúce k oslobodeniu neprávom obvineného, aby napokon – keď už má v rukách všetky dôkazy – zhodil svoje preoblečenie a triumfálne vyhlásil „*som Hawkshaw, detektív*“. Spočiatku bol v inscenáciách hlavnou postavou krivo obvinený Bob Brierly a až neskoršie znovuuvedenia tejto hry nastolili ako hlavnú dejovú líniu vyšetovanie detektíva, čím sa „Hawkshaw, detektív“ stal hlavnou postavou tejto divadelnej hry (informácie čerpám z Murch, 1968, s. 90 – 91). Tieto skoršie divadelné melodrámy s detektívnou zápletkou pripravili publikum pre neskorších detektívnych románopiscov, ako bol Wilkie Collins. Mnohé melodrámy obsahovali v titule lákavé slovo „vražda“ (por. Altick, 1970, s. 87).



Z faktických novinových správ a z divadelných javísk sa prenese teraz na inú scénu vraždy – do literárneho diskurzu.

Do prehistórie detektívneho románu sa niekedy zaraďuje román **Williamu Godwinu** *Caleb Williams: alebo Veci, aké sú* (*Caleb Williams: or Things as They Are*, 1794). Godwin bol prvým románopiscom, ktorý „*presne dodržoval ten plán konštrukcie, ktorý je imanentný detektívnemu príbehu*“ (Murch, 1968, s. 31) – konštrukcie retrográdnej, „odzadu“, ktorá prehadzuje chronológiu motívov: ide o kompozíciu vyšetovania utajeného zločinu. Falklandov sluha Caleb Williams postupne odhaľuje, že sa jeho pán dopustil vraždy, a ten, aby sa nepohodlného sluhu zbavil, ho krivo obviní z krádeže. Caleb sa ocitá vo väzení – „*Godwin na tento účel prostudoval (...) práce Howardovy o stavu anglických žalárň a použil pro svoj román archívú newgateské väznice*“ (*Dějiny anglické literatury*, 1955, s. 47; por. tiež Murch, 1968, s. 30). Podľa Murchovej teórie teda Godwin v *Calebovi Williamsovi*, „*vytvoril román, ktorý sa priblížil detektívnemu príbehu viac než akákoľvek próza pred ním. Vynašiel novú techniku konštrukcie zápletky (...)*“ (Murch, 1968, s. 32).

V románe **Charlesa Dickensa** *Príhody Olivera Twista* (*The Adventures of Oliver Twist*, 1838 – 1839) sú dejová línia tajomstva a kriminálna dejová línia ešte rozdelené. Tajomstvo sa týka skrytého vysokého pôvodu najdúcha Olivera (v linii tradície Fieldingovho *Najdúcha Toma Jonesa*), s ktorým súvisia ďalšie záhadné motívy a postavy: predovšetkým je to svedok umierajúcej stareny, ktorá ukradla umierajúcej rodič-

ke (anonymnej matke Olivera Twista, ako sa ukáže) retiazku s monogramom, a potom je to tajomná postava Monksa, ktorý prenasleduje ako tieň Olivera Twista, pátrajúc po jeho stopách. Biografická tematická línia románu teda sleduje rozvíjanie jedného z klasických toposov *melodrámy*, ktorým je „makrofunkcia“: „*Osudem zdeptané dieťa znovu nalézá domov*“ (Lacassin, 1968, s. 79) a zároveň sa reštituuje jeho vysoký pôvod a navracia sa mu (materiálne) dedičstvo.

Kriminálna línia zasa sleduje Oliverovo spadnutie do osídien bandy „veselého starého pána“ Fagina, ktorý v londýnskom podsvetí vedie organizovaný gang chlapcov – vreckárov. Línia tajomstva sa na okamih *pretne* s touto kriminálnou líniou v motíve, keď tajomná postava Monks pri svojom pátraní kontaktuje Fagina, pričom vyslovuje svoje pranie, aby Fagin urobil z Olivera zlodēja, vyvrheľa z ľudskej spoločnosti. Tajomná totiž zostáva Monksova motivácia. Oliver sa síce ocitol u Fagina *náhodne* (pri svojom úteku zo služby na ceste do Londýna náhodou stretol „mladého pána“ Prefíkaného Fiškusa), avšak keď ho Monks u Fagina vypátral, Oliver sa ocitá v *nenáhodnej* hre manipulácie, riadia ho isté neznáme záujmy (Monksa). Pre Fagina tak začne mať Oliver veľkú cenu. Oliverov pobyt u Fagina má od tejto fázy príbehu svoj skrytý, zlovestný *účel*. V rozriešení tajomstva sa ukáže, že Monks je nevlastným Oliverovým bratom, ktorý ho chce odstaviť od dedičstva – to je ďalšie rozuzlenie tajomstva, a to tajomstva *pôvodu*: pretože Oliver je v skutočnosti vznešeného pôvodu a bohatý.

V intenciách „newgateskej“ literatúry zločinu (ešte o tom bude podrobnejšie reč) sú ďalšie sekvencie: jednak je to sekvencia pokusu o vlámanie do panského sídla Mayleiovcov (zločinec Bill Sikes tam so sebou berie ako pomocníka dieťa – Olivera) – čitateľskou otázkou je perspektívne napätie: čo sa stane? Podarí sa vlámanie alebo nie? Oliver je pri pokuse o vlámanie ťažko zranený.

A azda najslávnejšou „newgateskou“ sekvenciou je Sikesova vražda partnerky Nancy (za ktorú je nepriamo zodpovedný Fagin, pretože to on oboznámi Sikesa s Nancinou „zradou“ – Nancy, táto hriešna svätica, totiž chce zachrániť Olivera – pričom Fagin veľmi dobre vie, aká bude Sikesova reakcia). Brutálnu scénu vraždy Dickens dopracoval až v novom vydaní z roku 1868 [„*A tam ležalo telo – len mäso a krv, nič viac – ale také mäso, a toľko krvi!*“ (Dickens, 1958, s. 389)], v čase, keď „*dobrodružná dráma na londýnskom javisku súperila s úspechom dobrodružného románu*“ (Altick, 1970, s. 97). Mnohých nás počas detských nocí – podobne ako vraha Billa Sikesa – prenasledovali mŕtvolné Nancine oči. Nasledujúce dianie je – po prvý raz v románe – z perspektívy Sikesa, teda z perspektívy vraha, ktorý sa počas tejto sekvencie narácie stáva postavou-reflektorom. Sikes sa ocitá na úteku. Táto sekvencia Sikesovho úteku, napísaná z jeho perspektívy, predznamenáva neskorší triler typu „únik vraha pred spravodlivosťou“: čitateľské očakávanie v takomto type napĺňa otázka, či sa vrahovi – Sikesovi – podarí uniknúť, alebo nie (por. Lasić, 1976, s. 88 – 89). Pocit, že ho každý prenasleduje, nie je len jeho paranojou: práve táto jeho vražda sa stala – vo viktoriánskej ľudovej imaginácii, zažiadanej po senzačných londýnskych vraždách – vraždou dňa, onou „vysoko populárnou vraždou“ (por. Altick, 1970, s. 41). „*Zo všetkých*

*zlých činov, ktoré pod rúškom tmy boli spáchané v šírých hraniciach Londýna, odkedy sa zniesla nad mestom noc, tento zlý čin bol najhorší,*“ (Dickens, 1958, s. 389). Halucinovaná fantazma Nanciných očí Sikesa napokon zabíja, keď sa usiluje uniknúť rozvášnenému prenasledovateľskému davu cez strechu: vinou tejto halucinácie sa poklúzne a nechtiac sa obesí na povraze, ktorým sa chcel spustiť dolu. Rovnako sa v tejto kľúčovej scéne objaví aj jeho usvedčujúci pes, ktorého predtým odohnal: navracajú sa oba „vytesnené“ motívy, ktoré chcel od seba amputovať. Pes za Sikesom skočí a vybijie si mozog. Sikes takto zomiera na očiach *publika*, rozvášneného davu – presne v intenciách príbehov zločinu *Newgateského kalendára* (por. Knight, 1980, s. 18). Stephen Knight ukazuje solidárnu ideológiu a metaforický kľúč tejto sekvencie Sikesovho prenasledovania davom s *Newgateským kalendárom*: celé mesto, prenasledujúce zločinca, je ako veľká rieka – toto je „*organický symbol Londýna*“ (ibidem, s. 18). Zločinec nemôže uniknúť, vymknúť sa z tesných vlákien spoločenského systému na tej najnižšej úrovni všedno-denného života (ibidem, s. 12): všetci konkrétni ľudia (krčmár, obchodníci, ľudia na ulici, hostia v krčme) sú zjednotení v jeden dychtivý dav, prenasledujúci vraha – vďaka svojej mediálnej informovanosti (tlač, konverzácie) „*se z lhostejných, úctyhodných, obyčajných deľných občanů v tu ránu stane pomstychtivá smečka*“ (Wilson, 1979, s. 118). Z tohto dôvodu aj Dickens mal výhrady proti trestu smrti: nie zo súcitu s vrahmi, ale „*z přesvědčení, že trest smrti (a především veřejná poprava) podněcují zvrhlé, romantické sny zločinecké mysli, stejně jako podněcují nezdravý zájem davu*“ (ibidem, s. 270): Dickens teda svojimi názormi protestuje proti „newgateskému“ krvavému viktoriánskému kolektívnemu vedomiu, ktoré však vôbec umožňuje prijatie jeho textov čitateľmi a v ktorého intenciách niektoré svoje pasáže píše.

Sikesa sa však vinou jeho brutálnej vraždy začnú desiť i jeho zločineckí kumpáni – práve zlodejček, chlapec Charley Bates, vrhne sa v nerovnom zápase na vraha Sikesa a privoláva lynču chtivý dav.

Dickens teda ukazuje (či konštruje) aj istú morálnu stratifikáciu podsvetia: Fagin v prípade „potreby“ chladnokrvne, ale zároveň úlisne *nepriamo* „objedná“ vraždu svojej bývalej „zverenkyne“ bez akýchkoľvek výčitiek; Sikes, zradený milenec, v záchvate zúrivosti brutálne vraždí, no zo strašnej vraždy sa takmer pomätie – a mladý chlapec, hoci Faginov „žiak“, je vraždou Nancy absolútne zdesený a absolútne ju zavrhuje. Najhoršie z toho teda napokon vychádza nie Sikesova výbušná zverská brutalita, ale úlisná vražednosť „veselého starého pána“ (z ktorého Dickens urobil – ale to je už téma na štúdiu celkom iného charakteru – „starého Žida“). Autorská narácia veľmi často – prechádzajúc v raných fázach Oliverovej nevedomosti do Oliverovej perspektívy: Oliver je reflektorom – využíva tróp ironie: Fagin je z Oliverovej nevedomej perspektívy pomenovaný ako „veselý starý pán“, „bodry starý pán“ či „hravý starý pán“ (keď trénuje chlapcov, ako kradnúť peňaženky a „*šnuptichle*“) a Oliverovi je Fagina, čakajúceho na smrť v cele smrti, ľúto (v tomto som s ním bol, priznávam sa, solidárny). Fagin je – aspoň pre detského čitateľa určite – paradoxnou postavou s maskou:

maska je milá, dobrácka, vtipkárska (detský čitateľ si ho obľúbi rovnako ako spočiatku Oliver), kým pravá tvár je strašnou tvárou vražedného organizátora, v ktorú však vďaka jeho maske veselosti až tak celkom neveríme...

Oliver Twist sa však pre Fagina i pre celé jeho zločinecké okolie stáva – ako to vynikajúco sformuloval Will Eisner – „osudovým dieťaťom“ (Eisner, 2007, s. 66) – v rámci morálnej naratívnej ekonómie tohto románu – tradičného odvekého zápasu dobra so zlom – sa bezbranný emisár dobra Oliver, keď ho chce pohltiť zlo Faginovej zločineckej bandy, stáva deštruktorom celej tejto ríše zla. Zlo, ktoré sa usiluje do svojich osídliel polapit' nevinné a bezbranné dobro, je napokon týmto bezbranným dobrom neintencionálne úplne deštruované: Nancy zomiera zavraždená Sikesom preto, lebo sa usiluje pomôcť Oliverovi; Sikes zasa následne zomiera preto, lebo zavraždil Nancy (pre jej pomoc Oliverovi); Fagin sa skontaktuje s bývalým Oliverovým trýzniteľom Noahom Claypolom *alias* Bolterom a využíva ho na sledovanie Olivera, avšak zradný Claypole napokon proti Faginovi svedčí v súdnom procese; Faginova banda je rozprášaná a Fagin zatknutý v konečnom dôsledku vďaka tomu, že siahol na Olivera – proti Faginovi preto začnú svoje ťaženie Oliverovi silní a bohatí ochrancovia: pán Brownlow a Maylieovci.

Ďalšou sugestívnou kriminálnou, skutočne newgateskou sekvenciou je súdny proces s Faginom a jeho posledná noc v cele smrti Newgateskej väznice, podávaná z odsúdencovej perspektívy (ďalšia hodina odbíja skôr, než doznala predchádzajúca). Do tejto väznice ho ide navštíviť aj Oliver – čo dáva Dickensovi dobrú príležitosť opísať „*desné múry newgateskej väznice*“ (Dickens, 1958, s. 440) zasa z vonkajšej perspektívy ich vydeseného návštevníka. Dickens už vo svojich *Bozových črtách* opisoval návštevu Newgateskej väznice, fascinovaný situáciou odsúdených na smrť – sú to zdraví muži, avšak nevyliciteľne „chorí“ na osudný rozsudok: „*Muži zdraví a v plnej sile, v rozkvete mládí či v najlepších letech, se všemi orgány a smysly stejně spolehlivě a dokonale fungujícími jako vaše, nicméně umírající: umírají neodvolatelně, nesmazatelně poznamenaní rukou smrti, jako by již smrtelná choroba proměnila jejich tělesné schrány v stíny a hnilobný proces započal,*“ píše sugestívne mladý Dickens (cit. podľa Wilson, 1979, s. 269). Dickens opisuje útek na smrť odsúdeného, ktorý sa odrazu prebudí a zistí, že sa stále nachádza v cele smrti – onen útek bol len jeho snom. Táto pasáž je „*ve své detailní představivosti hrůz, nadějí, klamů a pocitů odsouzeného vraha (...) jen první z mnoha takových pasáží – Fagin, gordonovští vzbouřenci, Jonáš Chuzlewitt, pan Carker, Hortensie, Rigaud, Headstone, Jasper, všichni jsou rozpitvávaní, ale už s nejvyšším možným napětím, dramatickostí a obdivuhodnou psychologií*“ (ibidem, s. 270). Vrahovia Dickensa fascinujú: „*Dickensova posedlost vraždou je od samého počátku spojená s jeho posedlostí trestem smrti a oboje se pak slučuje v jeho víře, že zločinec je zvláštní druh člověka, odlišný od všech ostatních – Kain bloudící po tváři země. Už v Bozových črtách napadl Byrona mezi jiným za romantizování vrahů. Vrahové nejsou nadlidští Kainové Byronovy představivosti, ale zbabělí chvástalové a samolibí hrubci,*“ (s. 269).



Dickensovho *Olivera Twista*, a predovšetkým jeho kriminálnu tému možno čítať cez fóliu kontextu tzv. newgateského románu z 30. a včasných 40. rokov 19. storočia (por. Altick, 1970, s. 72), kam sa *Oliver Twist* čiastočne wpisuje. Newgateský román sa zaoberal predovšetkým témou ťažkého zločinu (vraždami a lúpežami), prípadmi verejnosti známymi z tlače, pričom zločinecký život bol – podľa názoru moralistov nebezpečne – romantizovaný (ibidem, s. 73). Dickensov román sa, naopak, usiluje obnažiť falošné čaro kriminálneho života (ibidem).

(„Prípad Žida Fagina“ sa po zhruba 165 rokoch dostal znovu pred súdny tribunál – obnovila ho legenda karikatúry Will Eisner vo svojom grafickom románe *Žid Fagin* (2003), poukážuc na to, ako Dickens jednak prebral a jednak sa svojím románom sám podieľal na vytváraní stereotypnej imagológie negatívneho obrazu Žida v európskej kultúre – a keď sa z *Olivera Twista* stalo čítanie pre mládež, tento „prototyp Žida“ násávali Dickensovi mladí čitatelia, takpovediac, s materským mliekom. Ja sám som sa so slovom „Žid“ stretol po prvý raz v živote pri lektúre tohto románu a pýtal som sa rodičov, „čo je to Žid“. Eisner dáva príbeh Olivera Twista vyrozprávať samotnému Faginovi – dopisuje mu predovšetkým hypotetickú minulosť, ktorá vysvetľuje a čiastočne ospravedľňuje Faginov pád do vôd podsvetia: táto hypotéza má značný stupeň „dokumentárnej“, a síce typologickej pravdepodobnosti, pretože je založená na rozsiahlych rešeršiach života aškenázskych Židov v anglickej spoločnosti 19. storočia. Na rehabilitáciu Fagina musel Eisner príbeh aj čiastočne prerozprávať: tak napríklad podľa Faginovho rozprávania Fagin nevyvolá úmyselne Sikesovu vraždu Nancy. To, čo Eisnerovi v jeho adaptácii umožňuje takto radikálne pozmeniť vlastne naratívnu štruktúru Dickensovej predlohy, a to značne dôveryhodným spôsobom, je fakt, ktorý Eisner dokazuje – a to, že Dickens sám nie je nestranným rozprávačom svojho príbehu, ale je na ňom rovnako zaangažovaný ako Eisnerov rozprávač Fagin, ibaže s opačnou ideologickou intenciou: podľa Eisnerovej interpretácie vlastne Faginovo vyprovokovanie zavraždenia Nancy nespôsobuje charakter postavy Fagina, ale to, že pre Dickensa je Fagin „Žid“. V Dickensovom románe – pre Eisnera – nevystupuje „skutočný Žid Fagin“, ale Dickensov Žid Fagin je výplodom samého Dickensa a v širšom zmysle všeobecného európskeho antisemitizmu, jeho kolektívnej imaginácie. Fagin v onú noc pred svojou popravou zúfalo volá na Dickensa svoju otrasnú vetu: „*Fagin není o nic více žid, než je Sikes křesťan!*“ (Eisner, 2007, s. 114). Zločincina Fagina auktorialna narácia často nominuje namiesto jeho vlastného mena nacionymom „Žid“ („povedal Žid“ namiesto „povedal Fagin“), kým zločincina Billa Sikesa text na žiadnom mieste nepomenúva termínom „Angličan“. V každom prípade, aj v Dickensovom prototexte je však Fagin určite najsugestívnejšou postavou románu.

Dickensov román *Barnabáš Rudge* (1841) už zasadzuje motív zločinu do naratívnej štruktúry tajomstva. Nejde pritom o detektívny ani kriminálny román *sensu stricto*, pretože dejová línia tajomného zločinu je len jednou z viacerých prepletajúcich sa dejových línií – nie je dominantnou líniou, organizujúcou celý dej románu (ako to – naopak – bude v poslednom nedokončenom Dickensovom románe *Záhada Edwina*



*Drooda*). Dejová línia tajomného zločinu je však „rozpätá“ cez celú plochu románu – na rozdiel od odlišného postupu Dickensovho *Pochmúrneho domu*, kde zasa detektívna zápleтка tvorí *skondenzovane* jednu vedľajšiu koherentnú epizódu, akoby do románu bola vložená detektívna poviedka.

Pána Reubena Haredala nájdu v jeho spálni zavraždeného a neskôr v rybníku aj mŕtvolu jeho správcu, pána Rudga, „*jen s námahou ještě rozeznatelná podle jeho oděvu, hodinek a prstenu*“ (Dickens, 1986, s. 26). Edgar Allan Poe okamžite po časopisec-kom publikovaní tejto epizódy napísal ako odpoveď správne riešenie tejto Dickensovej záhady, čím Dickensa doslova ohromil. V sujete sa začne objavovať topos tajomného neznámeho, ktorý príde za vdovou Rudgovou („... *já (...) který jsem ztělesněný duch...*“, s. 147), akýsi tajomný slepec ju zasa príde vydierať (s. 377). Šokujúce odhalenie necháva na seba dlho čakať (teda toho, kto nie je práve Poeom) – brat pána Haredala chytí vraha: je ním zdanlivo nebohý Haredalov tajomník Rudge (onen tajomný neznámy, ktorý v prezlečení chodil za „vdovou“ Rudgeovou). Rudge sa v horúčkovitej spovedi vyznáva zo svojej vraždy – po jej spáchaní ho prenasledujú vidiny rovnako ako Billa Sikesa. Dickens teda v riešení využíva – a azda aj inauguruje – v detektívke neskôr taký častý konštrukčný princíp (a intertextuálny scenár) *falošnej identifikácie mŕtvol*, pričom v tomto konkrétnom prípade je – v rámci riešiacej transfigurácie – údajne zavraždený v skutočnosti vrahom.

V Dickensovom románe *Pochmúrny dom* (*Bleak House*, 1852 – 1853) sa nachádza detektívna epizóda, v ktorej inšpektor Bucket vyrieši prípad vraždy pána Tulkinghorna zastrelením, napísaná ako zavádzajúca hra s čitateľom, ktorý má padnúť do pasce nastraženej textom. V motíve, ktorý predchádza zvuk vražedného výstrelu, vychádza „*žena v ľahkom plášti*“ (Dickens, 1973, s. 566), lady Dedlocková, von do noci. Vladimir Nabokov vo svojich *Prednáškach o literatúre* ukazuje *hru falošných a pravých stôp* v tejto epizóde, pričom majstrovsky modeluje reakcie, „odpovede“ čitateľa („reader response“) na textovú stratégiu, jeho ťahy v hre proti zavádzajúcemu textu: „*Aha! To je príliš jasné. Autor ma klame; skutočným vrahom je niekto iný,*“ (Nabokov, 2001, s. 165), odpovedá čitateľ na *príľahlosť* motívu odchodu ženy v plášti, lady Dedlockovej, do noci a motívu výstrelu. Podozrivým a zatknutým sa stáva George, ktorý sa – ako svedčia svedkovia – niekoľko ráz vyhrážal pánovi Tulkinghornovi a videli ho po nevierat sa inkriminovanej noci okolo jeho domu. George opíše ženu v čiernom plášti, ktorú stretol na schodoch k bytu pána Tulkinghorna, ktorá mu postavou pripomínala Ester, dcéru lady Dedlockovej. Spomeňme si, že plášť mala v onú noc oblečený lady Dedlocková: „*Teraz si tupý čitateľ* (priznávam sa, že som ním bol aj ja, pozn. T. H.) *ihneď pomyslí: (...) Určite to bola lady Dedlock, neobyčajne podobná svojej dcére,*“ (ibidem, s. 165). Ďalej aj Bucketov rozhovor s lokajom potvrdzuje, že tú noc, keď sa vražda stala, odišla lady Dedlocková z domu v rovnakom plášti ako žena, ktorú stretol George – ako túto scénu komentuje Nabokov, „*slúži výlučne nato, aby nás zaviedla falošným smerom*“ (ibidem, s. 166). „Tupý čitateľ“ konštruuje autorskú stratégiu zavádzania nesprávne takým spôsobom, že modeluje možný svet – (*falošnú*) *fabulu*, v kto-

rej text najprv nasmeruje jeho podozrenie k lady Dedlockovej, potom ho od nej odvráti ďalšími indíciami (George), aby sa napokon preukázalo, že vrahom je naozaj predsa len lady Dedlocková. Ešteže však jestvuje aj „bystrý čitateľ“, ktorým je Nabokov, čo odpovedá: „*Mali sme tu už predsa inú ženu, ktorá s veľkým úspechom predstierala, že je lady Dedlockovou,*“ (ibidem, s. 165). A ňou je skutočná vrahyňa – slúžka lady Dedlockovej, Francúzka Hortense. Čitateľ Nabokov, ktorý je rovnaký detailista ako Nabokov autor, si všíma aj jednu drobnú stopu – a to drobnú Georgeovu zmienku, že na jeho strelnicu chodí nejaká Francúzka: „*Hortense sa predsa musí naučiť strieľať, ale vzťah medzi týmto faktom a jej návštevami strelnice uniká pozornosti väčšiny čitateľov,*“ (ibidem, s. 164).

Dickens tieto svoje periodické prieniky s konštituuujúcim sa detektívnym žánrom i s románom s tajomstvom (román *Malá Dorritka* je tiež vystavaný ako kaskádovitá štruktúra tajomstiev) zakončil naozaj husárskym kúskom: jeho posledný román s detektívnym tajomstvom – *Záhada Edwina Drooda* (*The Mystery of Edwin Drood*, 1869 – 1870) – zostal nedokončený a záhada teda nerozlúštená. Román vychádzal časopisecky na pokračovanie, pričom Dickensove posledné dokončené kapitoly vychádzali už posmrtné.

Následne už roky vychádza množstvo prác, od „serióznych“ esejí po beletristické knihy, ktoré sa snažia tajomné zmiznutie Edwina Drooda vyriešiť. (Žiaľ, nie sú mi dostupné, a tak uvediem aspoň bibliografické údaje z tých najstarších: H. Jackson: *About Edwin Drood*, Cambridge 1911; Andrew Lang: *The Puzzle of Dickens' Last Plot*, London 1905; Harry B. Smith: *How Sherlock Holmes Solved the Mystery of Edwin Drood*, Glen Rock 1934.) Nám informácie o rôznych *typoch* riešení, spolu s riešeniami novými, poskytne beletristická kniha slávnych talianskych detektívkárov Carla Fruttera a Franca Lucentiniho *Pravda o prípade D.* (*La verità sul caso D.*, 1989), kde prípad Drooda – a napokon samotného Dickensa – riešia spolu azda všetci najslávnejší literárni detektívi na vedeckej konferencii (povedané komiksovou terminológiou, je to riadne monštruózny „crossover“). Ak budem odkazovať na túto knihu, nepôjde mi ani tak o skúmanie recepcných „ohlasov“ na Dickensov román (hoci to znamená aj to), ale tieto texty, zaoberajúce sa „záhadou D.“, sú vlastne textovými *analýzami* Dickensovho románu.

Podme najprv k nemu. Čo spôsobuje také množstvo alternatívnych „doriešení“ tejto záhady? Vyplyvajú už z organizujúceho motívu tajomstva: Edwin Drood zmizne. Takže ani tento ohniskový motív nie je „tvrdým faktom“, ale *pochybnosťou o udalosti*, ktorá sa stala/nestala: bol Drood zavraždený? Alebo ho uniesli? Alebo tajne zmizol sám z vlastnej vôle? (všetko sú to východiskové hypotézy, z ktorých vychádzajú rozličné typy následných riešení). Potom tieto alternatívne riešenia spôsobuje (tak ako to v detektívke už býva) množstvo postáv, ktoré mali záujem Drooda odstrániť, prípadne voči nemu pociťovali nenávisť: najpodozrivejším (a často v riešeníach označovaným za vraha) je Droodov strýc a ochranca Jasper, čo horí temnou vášňou k Droodovej snúbenici Rose (s ktorou sa Drood v priebehu sujetu po dohode rozíde, o čom však

Jasper nemusí – alebo naopak – môže vedieť: z tejto nejasnosti vychádzajú dve alternatívne cesty riešení o Jasperovej vine či nevine). „Podozrivosť“ Jaspera je však veľmi zamotaná, táto komplikovaná postava je totiž naozaj psychologickým rébusom. Po Droodovom zmiznutí Jasper všemožne pátra, aby odhalil Droodovho vraha – čo môže byť reakcia milujúceho strýca alebo maskovací ťah samého vraha Jaspera. Keď sa – už po Droodovom zmiznutí – vyzná Jasper v šokujúcej scéne zo svojej vášne k Rose, pri ktorej stráca aj svoju vlastnú hrdosť, hovorí, že kvôli nej je schopný zabiť každého, kto sa postaví medzi neho a ju – každého, *okrem* Edwina Drooda, ktorý preňho stojí nad všetkými. Vyhráza sa Rose, že ak sa zaňho nevydá, obviní z Droodovej vraždy Nevilla (s ktorého sestrou Helenou sa Rose spriatelila). Rose pri tomto stretnutí omdlie – cíti, že je prenasledovaná zákerným démonickým človekom, pred ktorým sa nedá utiecť. Nasleduje Rosina neistota, či Jasper je, alebo nie je Droodovým vrahom (por. Dickens, 1998, s. 300 – 301). Scéne Jasperovho vyznania predchádzala v „dávnejšom“ priebehu sujetu škandalózna scéna, keď Rose dostane počas spevu hysterický záchvat, ako ju hltá pohľadom Jasper, ktorý je jej učiteľom hudby. Jasper zároveň, ako sa dozvieme neskôr, navštevuje ópiový brloh (mohol sa tam minúť aj so Sherlockom Holmesom), pričom drogové opojenie zapríčiňuje výpadky jeho vedomia. Jedno riešenie, formulované droodovskými bádateľmi, vychádzajúce z tohto motívu, je také, že v závere Jasper vyrozpráva priebeh vraždy, akoby hovoril o niekom inom – pričom vrahom je on sám (čo je „jekyllovsko-hydovská“ Forsterova hypotéza; por. Fruttero – Lucentini, 1998, s. 387). V motíve, keď Jasper navštívi ópiový brloh, hovorí pod vplyvom drogy, že niečo urobil, a pod vplyvom drogy to prežíva vždy znovu a znovu (s. 354). Môže znovu prežívať Droodovu vraždu, ktorú sám spáchal, avšak nemusí byť reálne páchatelom – vraždu Drooda môže v drogovom „rauší“ prežívať preto, lebo si podvedome želá smrť Drooda ako soka v láske. Aylmer zasa nastolil hypotézu, že Jasper blúzni o tom, že zabil najatého Droodovho vraha (por. Fruttero – Lucentini, 1998, s. 366). Túto „jekyllovskú“ hypotézu pri označení Jaspera za vraha nasadzujú jej zástancovia aj preto, lebo z poriadku biografických dát je známe Dickensovo vyjadrenie, že riešenie *Záhady Edwina Drooda* bude veľmi prekvapujúce a nečakané a jej autor sľuboval „napätie až do konca“ (Fruttero – Lucentini, 1998, s. 387) – čo by určite nebolo, ak by vrahom bola tá najpodozrivejšia postava, Jasper. Takto by vlastne v románe nijaká záhada nebola. Inak, ak by malo byť riešenie čo najprekvapujúcejšie, Droodovým vrahom by mala byť jeho bývalá snúbenica Rosa – *práve preto*, že v texte románu nie sú žiadne indície, svedčiace proti nej.

Ďalšie možné motivácie Droodovho zavraždenia ponúka animozita medzi ním a prišielcom z Indie Nevillom (ktorý je ďalším podozrivým) – Drood rasisticky Nevilla urazí, Neville chce pred Droodom ochraňovať Rosu a pod. Jedna z hypotéz riešenia znie, že Jasper využil túto roztržku Drooda s Nevillom a zavraždil Drooda tak, aby uvrhol podozrenie na Nevilla [o hádke Nevilla s Droodom sa totiž všeobecne vie (*ibidem*, s. 139)]. Iná hypotéza (založená na paralele s Dickensovým súčasníkom Wilkiem Collinsom a jeho románom *Mesačný kameň*) znie, že Neville prišiel z Indie na Droodovi vykonať krvnú pomstu (pretože Droodov otec sa niečoho dopustil). Aj Dickens

do svojho textu distribuuje množstvo motívov so zatajenou motiváciou: tak hneď napríklad nenávisť na tvári Nevillovej sestry Heleny (mimočodom, jednej inej postave sa zdá, že sú súrodenci telepaticky spojení), pričom je zatajená jej intencionalita – na koho je táto nenávisť zameraná (por. Dickens, 1998, s. 105, s. 106): zdá sa, že na Jaspera, ale to nie je isté.

Zatajená často býva i motivácia konania postáv: napríklad Jasper s Durdlesom (opilcom) idú do kostolnej veže, Durdles zaspí (čo je textovo vyjadrené preryvom v narácii z Durdlesovej perspektívy): takže nie je jasné, čo Jasper vo veži robí.

Po Droodovom zmiznutí prenasleduje Neville nejakých osem maskovaných mužov: ukáže sa, že jedným z nich je Jasper, a vypočúva Nevilla, kde je Drood. Neville odišiel od Jaspera spolu s Droodom, „oficiálne“ bol teda poslednou známou osobou, ktorú Drooda videla.

Keď pán Gregorious oznámi (po Droodovom zmiznutí), že Edwin a Rosa zrušili zasnúbenie, Jasper zbledne a v zúfalstve sa chytí za hlavu. Môže to byť indikátorom, že Jasper práve zistil, že vraždil zbytočne – alebo naopak, strach pred sebou samým, keď zistí, že jeho vášni k Rose už nebráni neprekonateľná prekážka. Jasper však odrazu začne hovoriť aj o možnosti (ktorú dovtedy popieral), že Edwin odišiel aj sám a je živý a zdravý (s. 251). V potoku sa však – naozaj zvláštnou náhodou – nájdu hodinky s iniciálami E. D. (s. 255). Formuluje sa podozrivosť Nevilla (s. 255 – 256).

Ďalší záhadný motív je do textu vnesený, keď do dejiska, mestečka Cloisterhamu, prichádza postava s tajomnou identitou – muž s nápadne hustými bielymi vlasmi a čiernym obočím „Dick Datchery“. Rozliční bádatelia nastoľovali všelijaké hypotézy o totožnosti tohto Datcheryho, ktorý prišiel „do Cloisterhamu pátrat kolem Jaspera“ (Fruttero – Lucentini, 1998, s. 321): môže to byť Bazzard (detektív), podľa iných ide o prestrojenú Helenu alebo Nevilla, podľa ďalších o samotného Drooda, ktorý nie je mŕtvy, ale prichádza usvedčiť strýca, alebo o niekoho neznámeho, ktorý zostane neznámym (ibidem, s. 321).

Interpretačné možnosti ponúka aj ilustrovaná obálka románu, ktorú vytvoril ilustrátor presne podľa Dickensových pokynov: v ilustrácii, skladajúcej sa z konfigurácie viacerých obrázkov znázorňujúcich niektoré (ešte nenapísané) epizódy, pokúšali sa interpretátori dešifrovať ikonický kryptogram, ako Dickens plánoval rozvíjať a zakončiť dej (na jednom obrázku je napríklad svadobný pár, na inom zasa tajuplné stretnutie v krypte za svetla lampáša). „Tvrdosť“ faktografickosti týchto obrázkov spochybňuje, že sú všetky rámcované ópiovým dymom (ibidem, s. 394) – ich ontický status je teda zhruba taký ako „mäkkosť“ faktu Droodovho zmiznutia (a jeho otvorenosť k rozmanitým interpretáciám).

Napokon sa teda medzi „droodistami“ vyprofilovalo niekoľko typov riešení: vrahom je Jasper (vedome alebo nevedome); vrahom je neznámy najatý vrah (text by tak nebol jednou z prvých detektívok, ale kriminálnym románom); vrahmi sú súrodenci

Neville a Helena – a napokon Fruttero a Lucentini pridali k lepšiemu svoju „tému D“ slovami Hecula Poirota, v ktorej písmeno D transformovali z Drooda na Dickensa: z toho, že Dickensov román prekypuje divadelnými narážkami, odvodzujú možnosť, že Dickens by ako riešiacu scénu použil „divadlo v románe“ – postup, aký využil Wilkie Collins vo svojom *Strašidelnom hoteli*. Na základe údajov o Dickensovom poslednom dni života a obrázku Dickensovej pracovne „Prázdna stolička“ (toho, že karafa s vodou je položená na stole vedľa okna) nastoľujú hypotézu, že Wilkie Collins otrávil Dickensa zato, že mu Dickens hodlal ukradnúť zápletku (digitalín nasypal cez otvorené okno do karafy). Toto riešenie teda nie je riešením v rámci fikčného sveta Dickensovho románu (ako všetky dovtedajšie), ale Dickensov román sa – spolu s ďalšími textovými a biografickými dátami – chápe ako *historický prameň*, ako šifrovaný odkaz na udalosti, „vonkajšie“ oproti fikčnému svetu románu.

Pri tejto formulácii riešení, ako som ich už zhrnul, sú v zásade konfúzne kladené tri odlišné otázky, ktoré treba pre prehľadnosť rozlíšiť:

1. otázka, ako by záhadu vyriešil sám Dickens, t. j., aké by bolo pokračovanie a dokončenie románu, a to pri súvekom „stave“ proto-detektívneho žánrového kódu. V tejto súvislosti by som položil otázku, či by mohla byť ako vrah odhalená jedna z tých najpodozrivejších postáv, ktorými – v poradí podľa miery podozrivosti – sú Jasper, Neville, Helena. Upozorňujem, že v rámci Dickensovej literárnej gramatiky bola konštrukcia zápletky románu s tajomstvom *vždy* spojená s majstrovskou eskamotážou, s chytením čitateľa do pasce (majstrovské zavádzanie čitateľa, spojené s neočakávaným riešením, v *Barnabášovi Rudgovi* a predovšetkým v detektívnej epizóde *Pochmúrneho domu*). Napríklad to, že by *Záhada Edwina Drooda* bola napokon kriminálnym románom (s odhalením vraha v neznámej osobe), by vybočovalo z Dickensovej autorskej gramatiky, odvoditeľnej a abstrahovateľnej z jeho ostatných textov – čo však takéto riešenie ešte, samozrejme, nevyklučuje, pretože Dickens sa, naopak, mohol tentoraz pokúsiť o niečo iné. Je len málo pravdepodobné, avšak nie nemožné. Striktný kód pravidiel detektívky v podobe Knoxovho Desatora, ktorý by takéto riešenie zakazoval, ešte totiž nebol skonštituovaný – veď tajomnými pomstiteľmi z Ďalekého východu nezriedka riešil svoje prípady ešte aj neskorší Doylev Sherlock Holmes;
2. odlišnou otázkou je, kam, k akému riešeniu poukazujú indície samého fikčného prípadu – bez ohľadu na Dickensov autorský zámer, jeho autorskú gramatiku, ako aj bez ohľadu na súveký proto-detektívny žánrový kód;
3. úplne inou otázkou zasa je, ako by sa záhada vyriešila podľa neskoršieho detektív-karskeho kódu (tu by bol napríklad zakázaný neznámy najatý vrah a regulatívom by bola najmenej očakávaná postava ako vrah).

Množstvo hypotetických riešení vyplýva jednak z konfúzneho kladenia týchto troch druhov otázok, zároveň však aj z neistého ontického statusu ohniskovej záhadnej udalosti (ako už o tom bola reč), ako aj z množstva motivácií na vraždu a z množstva „ne-

dopovedaných“ indícií. Avšak motivácia ešte nie je dôkazom, preto je Dickensova zápleтка mnohoznačná a umožňuje tak veľa riešení.

Taktiež nemôže byť isté, v akej fáze konštruovania zápletky Dickens rozpísaný román zanechal: vôbec nie je isté (ba skôr pozitívne *je* neisté), že by Dickensom zanechaný text obsahoval *celé* zadanie záhady, že by v tomto sujete už bolo implikované jeho riešenie. Dickens mohol v pokračovaní dodať k záhade ďalšie kľúčové motívy.

Gilbert Keith Chesterton povedal, že „z textu *ZED-u* nelze vyvodit vinu aut nevinu kohokoli et ani, zda (je) *Drood* živ či mrtev, jelikož (je) v textu příliš mnoho nesrovnalostí a nenapravitelných rozporů“ (Fruttero–Lucentini, 1998, s. 265). Z tejto heterogenity sa skoro až zdá, že text nebol písaný „odzadu“ s intenciou k jednotnému riešeniu (a Edgar Allan Poe tu už korešpondenčne nemohol vypomôcť) a že by Dickens, jednoducho, vybral jedno z možných riešení (rovnako ako jeho nasledovníci), čím (a *len* tým) by ostatné diskvalifikoval ako nesprávne. V tomto zmysle je *štruktúralne* lepšie, že román zostal nedokončený – hoci by som sa, naopak, veľmi rád zmieril s jeho dokončením, ktoré by Charlesovi Dickensovi prinieslo dlhší život a ďalšie texty.



V románe **Elisabeth C. Gaskellovej** *Mary Bartonová* (1848) sa po expozícii životných podmienok manchesterského proletariátu a po načrtnutí ľúbostnej zápletky presúva ťažisko deja zhruba od polovice románu k detektívnemu zauzleniu (ktorému je venovaných okolo 250 strán): syna majiteľa manufaktúry, vykorisťovateľa Carsona, nájdu zastreleného puškou, ktorá patrí Jemovi. Pritiažujúcou okolnosťou je pre Jema fakt, že ho videli, ako sa so zavraždeným pohádal a v zúrivosti sa mu vyhráždal, že ho zabije (obaja totiž tvoria dva vrcholy trojuholníka s Mary). Mary putuje dokmi a plaví sa člnom na loď, kde sa nachádza človek, ktorý Jemovi potvrdí pravé alibi: „*Neříká se tomu alibi, totiž tomu přivést lidi, aby odpřísáhli, kde skutečně v tu dobu byl?*“ (Gaskellová, 1960, s. 268). Mary, navyše, so zdesením nadobudne strašné podozrenie, že vrahom je jej otec (ten mal totiž v rukách Jemovu pušku ako posledný). Jem je uväznený a čaká na súdny proces. Príprava naň i súdny proces sa skladajú z viacerých gradujúcich sekvencií: mlčanie obvineného – obvinený vyhlási, že je nevinný – súdny proces: jeho súčasťou sú výsluchy svedkov – potvrdenie alibi obvineného Willom – oslobodzujúci rozsudok. Umierajúci otec Mary sa napokon k vražde prizná otcovi zavraždeného. Vraždu vykonal z triednych pohnútok [„*chtěl vraždou pomstít utrpení tisíců*“ (Nenadál, 1960, s. 427)] ako člen robotníckeho chartistického hnutia – vražda sa teda ukazuje, takpovediac, ako atentát.

„Detektívna“ zápleтка, ako vidieť, nie je príliš rafinovaná: na hracej ploche sú zostavené tri figúrky: zavraždený, neprávom obvinený (no to spočiatku nie je jasné) a pravý páchatel, na ktorého identitu príde Mary v pomerne dost' skorej fáze tejto zápletky (text nezavádza čitateľa, čo sa týka pravej identity vraha). Základnou otázkou



tejto zápletky teda nie je, kto je vrahom, ale či sa Mary podarí doviest' pred súd svedka, ktorý nespravodlivo obvinenému potvrdí alibi – a teda, či sa nevinnému Jemovi podarí uniknúť šibenici.



Viktoriánsky román *Mesačný kameň* (*The Moonstone*, 1868) Dickensovho priateľa a neskôr nepriateľa **Wilkieho Collinsa** (1824 – 1889) predstavuje ďalší krok v procese konštituovania detektívneho žánru v jeho románovej druhovej transformácii. Nosnou dejovou osnovou je tajomstvo zmiznutia vzácneho diamantu a pátranie, ktorého cieľom je vyjasniť záhadu. Touto základnou osnovou sa prepletá viktoriánska melodráma i komédia mravov, ako už bolo viackrát skonštatované v jeho interpretáciách (por. Porter, 1981, s. 57 – 58).

Ďalší vývin žánru bude tendovať k *redukcii* tejto románovej zložky (napr. redukcia „plnokrvnosti“ postáv, ako i redukcia rozmeru románu: Collinsove „detektívky“ majú 500 – 600 strán) a k striktnému zameraniu sa na detektívny problém (v žánrovej transformácii románu-problému). A zasa naopak, po transformačnej operácii *redukcie* v klasickej detektívke tzv. krížovkárskej školy, striktno zameranej len na problém a jeho logické riešenie, bude sa zasa Dorothy Leigh Sayersová (v druhej fáze svojej tvorby) usilovať revitalizovať „suchú kosť“ tohto žánru aktom svojho druhu *návratu*, ako to formuluje Kornel Földvári: „*Jej ideálom bol návrat k ‚románu mravov‘ – tak, ako ho vytvorili predchodcovia detektívky v 19. storočí (William Wilkie Collins, Sheridan Le Fanu),*“ (Földvári, 1966, s. 486), pričom toto jej úsilie zvýšiť práve literárnu úroveň detektívky K. Földvári nečakane a odhaľujúco dáva do súvislosti aj s rovnakými snahami Raymonda Chandlera, ku ktorým však smeroval odlišnými prostriedkami: „*Ak sa Chandler usiloval zvýšiť literárnu úroveň detektívky vpádcom života, Sayersová je druhou stranou tej istej mince – usilovala sa zoživotniť detektívku zvýšením jej literárnej úrovne,*“ (ibidem). Kornel Földvári podáva zaujímavý útržok príbehu vývinu detektívneho žánru: Sayersovej úsilie, ktoré Chandler podrobil nemilosrdnej kritike, pokladá za analogické v intenciách a odlišné v prostriedkoch oproti Chandlerovmu úsiliu a ukazuje aj jeho pozitívny dosah na ďalší vývin žánru, pre-sformulujeme to pomocou tých strašných Piagetových slov – samoreguláciu jeho štruktúry: „*(...) keby nebola prekypujúca životná brutalita Chandlerových i Hammettových románov korigovaná Sayersovej vkladom do vývinu modernej detektívky, možno by do značnej miery prestala byť detektívkou,*“ (ibidem, s. 488).

Neobvyklou je v *Mesačnom kameni* už konštitúcia naratívnej perspektívy v románe, ktorá je rozčlenená na stanoviská viacerých (jedenástich) postáv. Takáto technika rozprávania – takto vedená narácia – umožňuje Collinsovi, podľa Almy Murchovej, udržať v tajnosti všetko, o čom nechce, aby čitateľ vedel (por. Murch, 1968, s. 111). Perspektíva vedenia je striktno viazaná na stanovisko tej-ktorej postavy, ktorá v danom segmente preberá rozprávačský hlas. Vysvetlenie jedného parciálneho motívu vzni-

ká – ako to formuluje postava Franklin – „z konfrontácie oboch pohľadov“ (Collins, 1968, s. 60) – a prostredníctvom takejto „konfrontácie pohľadov“, gnozeologických perspektív je konštruovaná úplne celá narácia. (Ukážem to ešte ďalej aj na riešiacom motive: riešenie vlastne tiež vzniká z konfrontácie, doslova, pohľadu očitého svedka – Sarah – a „epistemologického pohľadu“, pripísania pravého zmyslu tomuto očitému svedectvu riešiteľom.) Tento postup býva v ďalšom vývine detektívneho žánru zriedkavejší – striktne sa ho drží napríklad detektívka **Stanleyho Ellina** *Kľúč k Nicholsovej ulici* (*The Key to Nikolass Street*, 1953, český preklad Praha 1965), kde v rozprávaní deja na seba nadväzujú jednotlivé zainteresované postavy (čiže nerozprávajú už „druhýkrát“ to isté z inej perspektívy), pričom poslednou výpoveďou je výpoveď vraha o tom, ako bol odhalený: na začiatku svojho naratívneho „partu“ ešte zamlčuje, že je vrahom, a odhalí ho až iná postava.

Aj z dnešnej perspektívy sa z čitateľského hľadiska Collinsov román pokladá nielen za „dobový dokument“ vývinu žánru, ale ako zaujímavý príbeh s tajomstvom, s ustavičným presunom podozrenia, plným falošných stôp (por. Symons, 1972, s. 51). Eliot nazval *Mesačný kameň* prvým (tu s ním literárna historiografia nebude súhlasiť) a najlepším detektívnym románom, aký bol kedy napísaný. My – z hľadiska transformácií žánru – zasa povieme, že je predovšetkým *viac* ako detektívkou (a toto tvrdenie nie je hodnotiace, ale štruktúrne): vďaka ingredienciám (prepínaniu viacerých žánrových kódov), ktoré neskorší žánr redukoval, ako o tom už bola reč, je viktoriánskym románom, ktorého fabulačnú „červenú niť“ tvorí vyšetrovanie tajomného zločinu.

Základné zauzlenie totiž tvorí krádež (resp. zmiznutie) drahocenného indického Mesačného kameňa z rodinného sídla (z izby slečny Rachel), ktorý jeden člen rodiny získal za nekalých okolností (ako o tom hovorí výňatok z rodinnej kroniky) – draho-kam je poškvrnený krvou. Pre Indov je diamant posvätný a hovorí sa o kľiatbe, visiackej nad diamantom. V prvej časti majordómus Betteredge rozpráva o krádeži diamantu – vlastne o jej sprievodných okolnostiach: o tom, čo sa dialo pred a po krádeži, pretože sám akt zmiznutia je z perspektívy jeho narácie utajený. Podozrivou okolnosťou je, že okolo rodinného sídla sa ponevierajú traja Indovia. Mladý pán Franklin prinesie do rodinného sídla Mesačný kameň, pričom ho cestou sledovali nejakí kaukliari, pravdepodobne indického pôvodu. Na Indov je kanalizované prvé podozrenie – a ako sa neskôr ukáže, falošné (por. s. 106). (Collinsov román by bol lahôdkou pre postkoloniálnu interpretáciu – a akiste aj bol, len som neinformovaný.) Prehliadka domu začína – presne v detektívkarskom režime – konštituovať *hermeticky* uzavreté miesto činu: ukazuje sa, „že zvonku sa zloději nemohli do domu dostať, preto musel krádež spáchať niekto z domu“ (s. 107). Narácia vší záhadné motívy – predovšetkým v správaní Rachel (zákonnej majiteľky diamantu): je to jej náhla animozita voči Franklinovi a rezignácia na vyšetrovanie krádeže.

Na scéne zločinu sa prvý raz v transformáciách literárneho diskurzu objaví *profesionálny detektív* (ako už bolo mnohokrát skonštatované) – „veľký detektív“, „známa osobnosť“ (s. 120) seržant Cuff. [Inak, výraz „detektív“ neviduje *Oxfordský slov-*

*ník* pred rokom 1843 (por. Murch, 1968, s. 37).] Cuff je postarší a nesmierne štíhly (s ostrými črtami) ako neskorší Sherlock Holmes, v očiach mu planie – na rozdiel od Holmesovej dychtivosti – „akýsi neľútostný plameň“ (s. 121) a má – tak ako všetci nasledujúci veľkí detektívi – aj svoju excentrickú záľubu: je vášnivým pestovateľom ruží. („Ostré črty“ tváre ako známku prenikavej inteligencie a logického myslenia budú v ďalších transformáciách žánru korigovať okruhľejší detektívi, ako otec Brown, Hercule Poirot, Gideon Fell, sir Henry Merivale či monštruozny gurmán Nero Wolfe.) A rovnako ako všetci veľkí detektívi vypovie šokujúcu vetu, idúcu proti presvedčeniam všetkých ostatných, aj čitateľa: na otázku, kto ukradol diamant, odpovie: „*Neukradol ho nik*,“ (s. 131). Cuff číta stopy topánok na morskom pobreží a hovorí Betterredgovi svoje inferencie. Cuffovo šokujúce riešenie napokon znie: slečna Rachel fingovala krádež svojho diamantu (s. 164). Je to to najneočakávanejšie riešenie (pre súvekeho čitateľa), páchatelom je totiž sama obeť. A pre súčasného čitateľa detektívok (z hľadiska neskoršie skonštituovaného detektívneho žánrového kódu) je zasa najneočakávanejšie, že sa veľký detektív Cuff v tomto svojom riešení – mylí. A Collins bude potrebovať dobrých štyristo strán ďalšieho vývoja zápletky, aby napokon podal riešenie správne. Falošné Cuffovo riešenie je síce silnou hypotézou, jej možný svet sa však neukáže totožný so svetom fabuly. Cuff vyvodzuje svoje riešenie jednak z indícií psychologických – odpor Sarah voči tým, ktorí chcú krádež vyšetriť: voči Cuffovi a Franklinovi. Je to *falošná motivácia* – Rachel totiž pociťuje nenávisť voči Franklinovi preto, lebo ho v noci sama videla, ako vzal diamant. Ďalšou indíciou, z ktorej Cuff vyvodzuje toto svoje riešenie, je od farby zašpinená nočná košeľa slúžky Rosanny Spearmanovej (dvere boli čerstvo namaľované): podľa Cuffa bola slúžka pomocníčkou Rachel, to ona schovala diamant. To, že nočná košeľa patrila Rosanne, dokazuje podľa Cuffa to, že si kúpila plátno na novú nočnú košeľu (s. 180). Rosanna však nemôže vypovedať, a tak potvrdiť či vyvrátiť Cuffovu teóriu: spáchala v slatinách, v Trasľavých pieskoch samovraždu. Aj táto Cuffova hypotéza je založená na falošnej motivácii: Rosanna je totiž zamilovaná do pána Franklina a tiež je presvedčená o jeho vine. Ak maskovala nejaké stopy, bolo to kvôli nemu, nie kvôli slečne Rachel.

Rozprávania ďalších postáv potom v ďalšom sujetovom priebehu komplikujú zápletku: je tu očakávaný sobáš Sarah s Godfreyom, ale Rachel napokon ruší ich zasnúbenie (ukazuje sa, že Godfreymu išlo o peniaze). Pána Godfreyho prepadli v jeho byte (podľa svedkov) nejakí orientálci, ktorí mu prehládali byt. (Táto indícia sa neskôr ukáže veľmi významná.)

Z perspektívy rozprávania pána Franklina Blakea sa dozvedáme o čudnom výbuchu zúrivosti slúžky Rosanny voči Franklinovi. Táto perspektíva umožňuje *záhadnosť* tohto motívu: Franklin nepozná jeho motiváciu (s. 357). Keď Franklin nachádza *svoju vlastnú* nočnú košeľu s fľakom od farby (nebola to teda Rosannina košeľa, ako „vydedukoval“ Cuff), píše: „*A farebný fľak, ktorý som našiel na košeli, nemilosrdne svedčil, že zlodejom som ja sám*,“ (s. 363). Dochádza k tomuto poznaniu ako nevedomý Oidipus (*nevedel*, že spáchal tento čin). Po samovražde Rosanny nachádza jej list preňho,

kde sa mu vyznáva z lásky k nemu a píše o náleze jeho zafarbenej nočnej košeľe, ktorá dokazuje, že bol v salóne slečny Rachel v noci medzi dvanástou a treťou hodinou (s. 371), a obviní ho z krádeže kameňa. Neskôr mu Rachel nenávisťne vrhne do tváre, že videla, ako Francis kameň sám ukradol (s. 401)!

Riešenie tohto čertovského „oidipovského“ scenára však nepodáva veľký detektív Cuff, ale pán Ezra Jennings: nastolí (správnu) hypotézu, že pán Franklin síce Mesačný kameň naozaj vzal, ale *nevedome*, pod vplyvom ópia – a niekam ho ukryl. A bolo to *bona fide* (krádež by sa naozaj vylučovala so šľachetnosťou tejto postavy) – pán Franklin mal totiž obavy, že kameň by z izby Rachel niekto mohol ukradnúť, a preto ho schoval lepšie. V rámci transformácií detektívneho žánru sa konštituuje rozštiepenie medzi zdaním a bytím v modalite *očitého svedectva* (Rachel): očité svedectvo je zdaním (pán Franklin nekradne ako vedomá bytosť), odštiepeným od pravého zmyslu činu (pán Franklin pod vplyvom lieku, v narkotickom stave koná šľachetný čin: aj Franklinovo „viktoriánske“ nevedomie – na rozdiel, napríklad, od „romantického“ nevedomia Hoffmannovho Cardillaca – je viktoriánsky šľachetný). Očité svedectvo bude takto – prostredníctvom nadradenej epistemologickej perspektívy – veľmi často spochybňované u Agathy Christie. Tento postup „nevedomého“ konania možno nájsť pred Collinsom už v Balzacovom texte s detektívnou témou *Majster Cornélius* (1831; český preklad In: Balzac, 1975), kde okradnutie Cornélia v *zamknutej miestnosti*, do ktorej nemal nikto prístup, vďaka čítaniu stôp vyrieši amatérsky vyšetrovateľ, ktorým je kráľ Ludovít: lakomec Cornélius nebol okradnutý, ale – v námesačnom stave – ukryl svoje zlato sám, čoho si po prebudení nebol vedomý. Tento Balzacov text sa teda svojimi vlastnosťami veľmi približuje detektívnej fikcii (Murch, 1968, s. 54).

Nález diamantu (odhalenie miesta, kam ho pán Franklin skryl) má zabezpečiť *vedecký experiment: rekonštrukcia*, opakovanie udalosti. Pán Franklin užije zodpovedajúcu dávku laudana, všetky okolnosti experimentu zodpovedajú predchádzajúcej udalosti. Franklin má opäť – v nevedomom, narkotickom stave – *zopakovať* svoj čin. Tento experiment je však neúspešný (narkotizovaný Franklin pred dverami zrazu vypustí náhradu diamantu z ruky) – bola aj táto hypotéza chybná? V hre nie je málo, a to nielen z hľadiska viktoriánskeho kódexu: Franklinova česť a šťastie Franklina a Rachel. V rámci mechanistického viktoriánskeho sveta rovnaké podmienky vedú k rovnakému efektu. Ak experiment vyšiel len *čiastočne*, je to podľa Ezru Jenningsa preto, lebo experimentátori nedokázali zreprodukovat’ *všetky* východiskové podmienky Franklinovho činu (por. s. 493).

Na scéne sa po pár sto stranách znovu objavuje seržant Cuff: veľký detektív sa usiluje o svoju rehabilitáciu. Hovorí, že minulý rok podozrieval nepravého človeka a možno aj teraz podozrieva nepravého (s. 506). Napíše vopred jedno meno na papier. Cieľene sleduje jeden hostinec, kde v izbe neskôr nachádza mŕtvolu nejakého námorníka. Ukazuje sa, že tento „námorník“ je zamaskovanou osobou, ktorej meno Cuff vopred napísal na papier – pán Godfrey Ablewhite (s. 517)! Veľký detektív je teda rehabilitovaný.

Aj hypotéza Ezru Jenningsa o laudane však bola správna, chýbala jej len jediná okolnosť, *ešte jedna* podmienka: pán Godfrey. Collins majstrovsky *zmnožuje* zápletku práve vtedy, keď sa už zdá, že riešenie je na dosah ruky (v Jenningsovej hypotéze). Nebola to totiž len Sarah, kto videl Franklina, ako berie Mesačný kameň, ale aj Godfrey. Experiment vlastne vyšiel, aj keď Franklin pustil náhradu kameňa pred dverami na zem – chýbala tam totiž „jedna podmienka“: osoba, čo stála vo dverách; osoba, ktorej Franklin podal Mesačný kameň s tým, aby ho zanesla do banky, pretože tu nie je v bezpečí: a tou osobou bol Godfrey. Scéna s laudanom je teda zmnožená o jednu postavu, ktorá je pravým zlodejom. Ráno Godfrey z Franklinovho správania vytuší, že Franklin si nočnú scénu nepamätá, a kameň si ponechá (s. 526). Godfrey sa teda stal vlastníkom kameňa, jeho vraždu pravdepodobne spáchali Indovia a kameň mu vzali.

Súčasťou príbehu krádeže vzácneho kameňa sa teda stala aj vražda, aj samovražda – a vyriešiť tieto dve „existenciálne“ záhady umožní *iba* vyriešenie krádeže (pretože obe s krádežou striktné súvisia). Ani zločin krádeže však nie je malým – hovorím to v tej súvislosti, že detektívka sa vo svojom ďalšom vývine bude zaoberať predovšetkým vraždou ako hrdelným zločinom (alebo – v doyllovských poviedkach – záhadou, ktorá je predovšetkým *bizarná*, nepochopiteľná). V rámci viktoriánskeho systému hodnôt je aj tento zločin, takpovediac, eticky „hrdelný“ – ide o to dokázať, že nápadník (Franklin) v skutočnosti neokradol milovanú ženu! V tomto zmysle je dosť pochopiteľné, že Godfreyova „dodatočná“ krádež nielen geniálne zmnožuje a komplikuje záhadu *tesne* pred jej vyriešením (plniac takto naratívnu funkciu *krízy*), ale zároveň netransformuje tento prípad, ktorý sa javil ako zločin, na ne-zločinnú náhodu, ale *namiesto* jedného zločinu (Franklinovho) odhaľuje iný zločin (Godfreyho). Obaja mladí páni sa zároveň o Rachel uchádzajú – v rámci viktoriánskej melodrámy je detektívna fabula románu *zároveň* simultánne zakódovaná ako hľadanie ženskej postavy, a to hľadanie toho správneho mužského partnera (obaja mužskí kandidáti vlastne podstupujú *skúšku*, v ktorej jeden z nich neobstojí), pričom toto hľadanie je ukázané ako zásadne komplikované hrou zdania a bytia: Franklin sa pre Rachel javí tým posledným z posledných, zatiaľ čo je – dokonca aj v nevedomej zložke svojej osobnosti, ako som ukázal vyššie – „čistou dušou“. Tento trojuholník postáv je presne zakódovaný v schéme melodrámy (v jej intertextuálnom scenári „lásky s prekážkami“), ktorá si vypracovala svoju vlastnú typológiu postáv (por. Janion, 2001, s. 350): onou nevinnou dcérou, ktorú prenasleduje zhýralý podvodník (Godfrey), je Rachel; funkciu nešťastného šľachetného otca na seba preberá majordómus Betteredge, ktorý nedá dopustiť na pána Franklina, ale vidí, ako ho Rachel odrazu nenávidí; a napokon oným šľachetným rytierom je Franklin, ktorý ani tak nemusí demaskovať podvodníka Godfreyho (toho odhalila predtým už sama Sarah), ako skôr obstať v skúške – dokázať, že podvodníkom nie je on sám: demaskovať seba samého ako statočného. Vtedy vyhráva ruku Rachel. A v tom mu pomáhajú otcovské postavy, obrancovia spravodlivosti, pán Ezra Jennings a seržant Cuff. Každému, kto je spravodlivý, detektív pomôže – pretože práve také je jeho poslanie: boj za spravodlivosť. Každý nevinne obvinený sa naňho môže obrátiť – práve *zato*, že je nevinný, je detektív jeho spojencom. A naopak – pre každého ne-

spravodlivého je detektív nezmieriteľným nepriateľom. Neskôr Sherlock Holmes doslova *preberá* na svoju hlavu klientov problém, ktorý zaňho vyrieši (ísť za detektívom sa ukazuje pohodlnejšie, než ísť za psychoanalytikom, pretože pacient musí svoje problémy – s katalyzačnou funkciou psychoanalytika – vyriešiť, odblokovať predovšetkým sám), doslova odbrementeňuje klienta: sníma z klienta aj nebezpečenstvo, ktoré ho ohrozuje, a preberá ho tiež na seba (niekoľkokrát sa stane, že Holmes zápasí o svoj život s vrahom namiesto klienta: napr. v *Námornej zmluve/The Naval Treaty*, v *Reigatestej záhade/The Reigate Squire* alternatívne *The Reigate Puzzle* či v *Škvrnitej páske/The Speckled Band*). V *Prípade totožnosti/A Case of Identity* Holmes klientke doslova hovorí: „*Nechajte, nech teraz váha celej veci spočívne na mne, a nedovoľte, aby ste ďalej pri nej zotrúvali myslou!*“ (Doyle, 1957, s. 157): Holmes koná naozaj skoro ako psychoanalytik, pretože sa snaží presvedčiť klientku, aby pustila z hlavy svojho nezvestného snúbenca, ktorého miluje. To už má Holmes v hlave riešenie – vie, že „snúbenc“ v takejto podobe v skutočnosti neexistuje, že je to falošná identita.

S Godfreyom sa Rachel zasnubuje až potom, čo ju Franklin – ako sa nazdáva – sklamal, a ruší zasnúbenie až potom, keď zistí, že si Godfrey u advokáta overoval jej dedičské práva. Fabula románu je teda tiež aj trnistou cestou komplikovanej, nejasnej hry medzi pravým a falošným ženichom (postavy Franklina a Godfreyho sú – v rámci hry zdania a bytia – vzájomne *reverznými* postavami), pričom „skúškou“ toho pravého ženicha je príležitosť k ohavnému zločinu (okradnúť svoju nastávajúcu) a *riešením* tejto zápletky melodrámy (ktorý je ten pravý?) je *práve* riešenie zápletky detektívnej (kto je zlodej, ten je falošný nápadník; kto je očistený od viny, je ten pravý). Takto sa kódy melodrámy a detektívky vzájomne „prepínajú“.

V Collinsovom románe sa na text zároveň intertextuálne navršujú známe kriminálne prípady – známe jeho viktoriánske publiku, vyhľadovanému po senzačných zločinoch: napríklad, prepadnutie Godfreyho Ablewhita v jeho byte na Northumbeland Street sa odvoláva na čerstvú, len minuloročnú senzáciu na ulici tohože mena (por. Altick, 1970, s. 82); postavu seržanta Cuffa založil na verejnosti (t. j. publiku vražd) dobre známom inšpektorovi Whicherovi zo Scotland Yardu, ktorého kariéra sa naštrbila, keď súd zamietol jeho závery ako nesprávne – až neskôr, podľa výpovede vtedajšej obvinenej, sa ukázalo, že jeho „dedukcie“ boli v čase pátrania, s tými poznatkami, ktoré mal k dispozícii, korektné (por. Murch, 1968, s. 109). Išlo o prípad vraždy štvorročného Savila Kenta. Deň pred vraždou prešla okolo domu zavraždeného tlupa Cigánov (por. Heerman, 1983, s. 29), ktorí pri vyšetrovaní zohrali pre políciu rovnakú rolu ako v Collinsovom románe temní Indovia. Podobne prevzal Collins aj motív zakrvavenej nočnej košeľe, skrytej v rúre kuchynského sporáka (ibidem, s. 31), ako aj falošné podozrenie, ktoré padlo na slúžku. Len do pozície zločinu „obsadil“ namiesto škandálnej vraždy dieťaťa – krádež diamantu. Z výpovede slúžky vyšlo najavo, že zakrvavená nočná košeľa patrila dcére – nevlastnej Savilovej sestre slečne Constance. Košeľa neskôr počas vyšetrovania zmizla (inšpektor Whicher ju nechal v rúre s úmyslom, že si vrah po ňu v noci príde), avšak slečne Constance jedna nočná košeľa chýbala. Inšpek-



tor obvinil Constance Kentovú z vraždy, tá však bola v súdnom procese spod obžaloby oslobodená. Až o tri roky neskôr sa Constance Kentová k vražde priznala, inšpektora Whichera však oficiálne nerehabilitovali (por. Heerman, 1983, s. 40).

Ďalším Collinsovým románom – na polceste medzi románom s tajomstvom (motív postavy tajomnej ženy v bielom, zbavenie jej „inštitucionálnej“ identity a zámena osôb) a viktoriánskym „trilerom“ v štýle Sheridanana Le Fanua a predchádzajúceho radcliffovského románu (dejová línia úkladov zločinného grófa Fosca voči nevinnnej viktoriánskej dievčine) – je jeho *Žena v bielom* (*The Woman in White*, 1860, slovenský preklad Bratislava 1974). Na polceste medzi detektívnym a duchárskym románom sa ocitá zasa jeho román *Strašidelný hotel*.

Ešte predtým, než napísal jeden z prvých detektívnych románov (áno, nebojím sa použiť túto alibistickú formuláciu), vyskúšal si Collins svoje detektívkarске schopnosti na menšej ploche poviedok. Prechádzajúc sa spolu – vtedy ešte so svojim priateľom – Dickensom, kúpil si francúzsku knihu o *Causes Célébres*, slávnych súdnych a kriminálnych prípadoch, v ktorej – podľa svojho priznania – našiel niekoľko zo svojich najlepších námetov (por. Murch, 1968, s. 103) – aj zápletku *Ženy v bielom* (ibidem, s. 107): išlo o francúzsky kriminálny prípad, ktorý sa stal v osemnástom storočí, kde bola žena zločinne uväznená, vyhlásená za mŕtvu a jej dedičstvo pripadlo jej bratovi – Collins sa dal inšpirovať zámenou osôb (por. Symons, 1972, s. 49). V poviedke *Otrávené jedlo* (*Poisoned Meal*, 1858) Collins venuje tridsať strán analytickým dedukciám a dokazuje identitu páchatel'a skutočného prípadu (Murch, 1968, s. 103) – podobne ako Poe v *Tajomstve Márie Rôgetovej*. Poviedka *Ukradnutý list* (*The Stolen Letter*) z Collinsovej prvej poviedkovej zbierky *After Dark* (1856) je zasa neutajovanou variáciou na poeovskú poviedku s veľmi podobným názvom (ibidem, s. 104), len s tým rozdielom, že u Collinsa – na rozdiel od Poea – je list skutočne skrytý. Nášmu čitateľovi je dostupná aj detektívna poviedka *Trpký kúsok* (*The Biter Bit*, In: *Trináťkrát vražda*, Bratislava 1969), kde je v humoristickom tóne vykreslené pátranie protekčného namysleného mladého „detektíva“, ktorý skonštruje, samozrejme, v štýle čechovovskej „švédскеj zápalky“ riešenie absolútne falošné – zaujímavé na tomto texte z literárnovedného hľadiska je predovšetkým to, že je napísaný vo forme korešpondencie viacerých osôb čiže z viacerých hľadísk – podobne ako *Mesačný kameň*.

V *Strašidelnom hoteli* Collins v interpretácii epického diania textu ponecháva možnosť nadprirodzených udalostí (ako som o tom písal v kapitole *Zrod detektívky z duchov fantastiky*). Zdanlivo nadprirodzené udalosti, ktoré sú v závere racionálne empiricky vysvetlené, prináša Collins zasa v novele *Žltá maska* (In: Collins, 1974), čiže ide tu o prestup do žánru „desivého“. Grófovi Fabiovi umrie manželka a on na bále stretáva svoju dávnu lásku, chudobnú dievčinu Naninu. Na bále ho však prenasleduje akási záhadná žena celá v žltom a na tvári so žltou maskou. Keď jej Fabio masku strhne, uvidí pod ňou tvár svojej mŕtvej manželky. Blúzni v horúčkach a spochybňuje sa jeho duševná príčetnosť. V závere sa vysvetlí (Nanina si náhodne tajne vypočuje sprisahancov), že išlo o podvod, ktorý zorganizoval kňaz, otec Rocco: žena, ktorá sa aj sama

chcela Fabiovi pomstiť, si na tvár nasadila voskovú masku, vyrobenú podľa sochy Fabiovej manželky (tento motív bol predtým v texte uvedený). Motiváciou kňaza bolo, aby sa Fabio neoženil a jeho majetok tak pripadol (údajne oprávnene) cirkvi.



V boji o prvenstvo toho, kto sa postaví na priečku s honosným titulom „prvý detektívny román“, vyhráva u milovníkov dátumov nad Collinsovým *Mesačným kameňom* o dva roky skôr vydaný *Prípady vdovy Lerougeovej* (*L’Affaire Lerouge*, 1866) francúzskeho novinára a spisovateľa **Emila Gaboriaua** (1835 – 1873). Iní zasa upozorňujú na skoršiu Hoffmanovu *Slečnu zo Scuderi* či *Záhadu Notting Hillu* od Charlesa Felixa. Z môjho stanoviska neteleologického vývinu žánrovej štruktúry postupných a čiastočných transformácií, teda so zamietnutím *jediného* „prvého textu“ („prvej detektívky“), je zrejmé, že do tohto sporu nemienim vstúpiť (svoje stanovisko sformulujem v kapitole *Detektívka a rébus*). Z hľadiska konštitúcie žánru je zaujímavá istá spätosť Gaboriauovho prvého románu s Poeom, a to, že „vznikl pod vlivem Poeovým jako pokus o rozřešení záhady skutečného zločinu, jehož vyšetřování se Gaboriau jako novinář účastnil“ (Outratová, 1965, s. 326). Zo starého policajného inšpektora Terabata urobil postaršieho penzistu – amatérskeho riešiteľa kriminálnych prípadov, „luskáčika“ Tabareta. Gaboriau zároveň, zrejme ako prvý, charakterizoval autorskú stratégiu „justičného románu“ (ako nazýval svoje detektívky) voči čitateľovi, ktorú potom opätovne nachádzame v najrozmanitejších výpovediach detektívnych autorov i literárnych teoretikov, Umberta Eca nevynímajúc: „*Jak se sám vyjádřil, zakládá se celý vtíp na tom, že úkolem čtenáře je objevit zločince, úkolem autora je čtenáře mást*“,“ (ibidem, s. 327). V prípade prvého románu je však, ako ešte uvidíme, rovnako ako v *Mesačnom kameni*, zo začiatku zmätený, uvedený na falošnú stopu sám detektív. V románe nachádzame aj – veľakrát neskôr opakovanú – analógiu kriminálneho prípadu a matematickej rovnice po logickej stránke, a to v prístupe k zločinu vyšetrojúcim sudcom Daburonom: „*Vyzbrojen železnou logikou dovedl lépe než kdokoliv jiný řešit ony děsivé rovnice, v nichž X se rovná pachatel. Skvělou dedukcí postupoval od známých k neznámé (...)*“,“ (Gaboriau, 1965, s. 12). A v Gaboriauovom debute sa na začiatku mihne aj jeho neskorší – tentoraz zasa integrovaný do policajných štruktúr (po predchádzajúcej zločineckej minulosti – túto „životnú cestu“ má spoločnú s Vidocqom) – veľký detektív (tu ešte len pomocník inšpektora) pán Lecoq. Citované slová o analógii zločinu s rovnicou sú vlastne zárodkom rozvedenejšej koncepcie tejto analógie v slovách Lecoqových: „*(...) pátrání není nic jiného než rovnice o nějaké neznámé. Stane se zločin, konstatuje se, zjistí, pak se hledají všechny důležité i bezcenné okolnosti, detaily a zvláštnosti. (...) Známe tudíž oběť, zločin a okolnosti, teď musíme najít neznámou, naše x, to jest viníka. (...) Je třeba najít člověka, jehož vina vysvětlí všechny okolnosti a všechny zjištěné zvláštnosti*“,“ (Gaboriau, 1960, s. 98). Lecoq má však zmysel aj pre fantastickú stránku zločinu, onú „nepravdepodobnosť pravdy“ – táto jeho zásada neskôr nájde ozvenu v holmesovskej zásade vylúčenia všetkého

nemožného (a to, čo zostane, nech by bolo hocijako nepravdepodobným, je pravda): „*Jdeš-li po stopě zločinu, nevěř pravděpodobnosti. Spočátku věř vždy tomu, co se zdá neuvěřitelné.*“ (Gaboriau, 1927, s. 104).

Prípád sa začína – bez expozície – nálezom tela zavraždenej. Chronotop záhadu popri materiálnych stopách vymedzujú dve postavy podozrivých – *skryto* polovlastní bratia (vikomt Albert de Commarin mladší a Noel), ktorých zamenili v kolíske (tradičný topos, ktorý sa vyskytoval aj v I. diele *Rocambola – vládcu katakomb* Ponsona du Terrail). Vražda súvisí s rodinnou históriou. Lerougeová je svedkom tejto zámeny novorodencov (chudobný a neurodzený sa stane bohatým a šľachticom a *vice versa*). Okruh podozrivých je teda vymedzený (oproti neskorším transformáciám žánru) *veľmi* úzko – atribút podozrenia cirkuluje len medzi dvoma podozrivými (a to len jeden raz: prvotné falošné podozrenie je v druhej fáze narácie transformované na dokázanú vinu). Tabaret najprv vyberá zjavné riešenie: je presvedčený o vine jedného z bratov, vikomta Alberta de Commarin mladšieho, ktorý je – po zistení zámeny – vlastne falošným vikomtom. Podľa Tabareta vraždu dokazujú záujmy (čo, samozrejme, z právneho hľadiska nie je pravda: sú to len príťažujúce okolnosti): „*Kdo měl zájem zlikvidovat vdovu Lerougeovou, její svědectví, její papíry, její dopisy? Jen a jen on. Můj Noel, hlupák jeden poctivý, ho na to upozornil – a on jednal.*“ (s. 119). Vikomta teda napokon zatknú.

Popri uvedenom odkaze na jednu dimenziu blízkosti s Poeom treba upozorniť aj na transformáciu: v tomto Gaboriauovom románe sa stráca poeovská dištancia od zainteresovaných osôb. Noel je Tabaretovým duchovným „synom“. Chudák starý Tabaret je na prípade nesmierne citovo zaangažovaný – o to ťažšie bude preňho jeho riešenie.

Proti Albertovi svedčia materiálne dôkazy (napr. odtlačky topánok, rukavice). Albert napriek drvivým dôkazom popiera svoju vinu. Dochádza však k šokujúcemu obratu vo vyšetrovaní: sám Tabaret vyhlási, že sa mýlil – Albert je nevinný. (Všimnime si túto analógiu *Mesačného kameňa s Lerougeovou*: v oboch románoch je to práve detektív, autorita, ktorý najprv sformuluje, a to so sebavedomou istotou, riešenie falošné – a až v druhej, korigujúcej fáze riešenie správne.) Tabaret je – už pred Hercuľom Poirotom a slečnou Marplovou – zástancom *holistického* charakteru správnej detektívnej hypotézy (podrobne o tomto charaktere správnej hypotézy píšem v časti *Model detektívneho žánru*). Tabaret hovorí, že keď má pred sebou zločin so všetkými podrobnosťami (my to formulujeme takto: keď sú všetky fakty o zločine k dispozícii čiže zadanie záhadu je kompletne), tak vypracúva kúsok po kúsku plán obžaloby a „*když se najde někdo, na koho se ten plán po všech stránkách hodí, známe pachatele. (...) Nestací, aby ta nebo ona epizoda odpovídala; ne, je to buď všechno, nebo nic*“ (s. 203). A Tabaretov predchádzajúci „indukčný postup“ „*od známeho k neznámému*“ (s. 203) urobí senzačný kotrmelec: „*rozum a logika*“ (s. 203) pri riešení tohto prípadu vedú ku konkrétnemu *modelu* páchatel'a: k odhodlanému, odvážnemu a prefíkanému podliakovi. Takémuto typu zločinca však absolútne nezodpovedá, a teda protirečí, že by si nezaobstaral alibi. Takže *práve to*, čo zvykne usvedčovať, v tomto prípade oslobodzu-

je podozrivého! *Práve* to, že Albert nemá alibi, svedčí o jeho nevine! Toto je doslova barthesovské *punctum*, vyskytujúce sa v zárodočnej detektívke, za ktoré by sa nemusel hanbiť ani ten najsofistikovanejší reprezentant zlatého veku tohto žánru: „*Moje metóda je spoľahlivá jako odčítání, které se dá prověřit zkouškou. Vrah z La Jonchère má alibi. Albert se žádného nedovolává, a proto je nevinný,*“ (s. 203). Napokon sa však nájde aj dodatočné, a to pravé alibi Alberta – strávil noc s dámou, o čom sám rytiersky mlčal (s. 252): galantný Francúz je pre ochranu cti dámy ochotný ísť aj pod gilotínu – Albert je teda úplne oslobodený od viny. Vrahom potom musí byť – ach, hrôza – Tabaretov „syn“, Noel!

Je hodné zaznamenania, že tento, v zásade najväčší „deduktívny“ výkon sa u Tabareta rozohráva na poli psychologickéj úvahy (vytvorenie modelu *typu páchatel'a*). V nasledujúcich románoch s Lecoqom totiž bude tento detektív predovšetkým čitateľom materiálnych stôp (por. rekonštrukciu priebehu činu zo stôp v snehu v *Pánovi Lecoqovi*; Gaboriau, 1927, s. 41, 47). Priestor – miesto činu – sa pre Lecoqua stáva významovým *textom*, z ktorého môže dešifrovať krypticky zakódovaný priebeh zločinu: „*Toto sněhem pokryté pole je jako veliký bílý list, na něž lidé, které hledáme, napsali nejen své pohyby a činy, nýbrž dokonce i své tajné myšlenky (...)*“ (Gaboriau, 1927, s. 40). Tabaret, samozrejme, „dedukoval“ aj z materiálnych stôp, a to hneď v úvodnej sekvencii obhliadky miesta činu – čas zločinu určuje z faktu, že vrah musel prísť do domu pred začiatkom dažďa, čo napovedal index *neprítomnosti* šľapají (por. s. 25). Koľkokrát sa bude v detektívnom žánri ešte opakovať takéto určovanie času činu, nad ktorým bude bdiť dážd', tento veľký nepriateľ všetkých vrahov! Avšak vrcholnú transfiguráciu, *prevrátenie* falošného podozrivého na pravého vraha, zabezpečí práve psychologická hypotéza. Môžeme teda konštatovať, že Gaboriau vytvoril v Tabaretovi a Lecoqovi dva *odlišné* typy detektívov, a nie je vôbec náhodné, že vo svojom detektívnom debute obsadil do hlavnej úlohy práve Tabareta, kým Lecoq sa tam len mihne.

Už u Gaboriaua však materiálne stopy môžu zavádzať, môžu byť falošné – vyprodukované vrahom so strategickým zámerom. Ak v *Pánovi Lecoqovi* je biely snehový „list papiera“ popísaný znakmi páchatel'a a obete, ktoré o nich vypovedajú pravdu, tak v *Zločine v Orcivale* (*Le Crime D'Orcival*, 1869) pán Lecoq rozdeľuje indicie na dve kategórie: neúmyselné a tie, ktoré majú zámerne zmýliť vyšetrovateľov (por. Gaboriau, 1960, s. 60). Detektív musí najprv – na základe čítania stôp, ich vzájomných vzťahov, ich koherencie – *nastoliť hypotézu* o ich neúmyselnosti alebo, naopak, falošnosti. A keď ako hypotézu nastolí falošnosť stôp – „*Když jsem přijal toto východiško, mohl jsem se držet opaku stop, abych přišel na správnou cestu,*“ (ibidem, s. 61, zvýr. autor). Je to zvláštne: pre Lecoqa potom jestvujú len *dve* možnosti čítania stopy – A alebo negácia A. Najprv treba nastoliť hypotézu o pravosti indicie, a potom ju – podľa hypotézy – prečítať ako ju samotnú alebo ako jej negáciu. Keď je indicia falošná, strategicky vyprodukovaná, treba z nej vyvodiť jej negáciu: „*V druhém poschodí byla nalezena sekýra, tudíž vrazi ji tam odnesli a nechali schválně.*“

*Zanechali na stolku v jídelně pět skleniček, tudíž jich bylo méně nebo více než pět, ale pět jich nebylo,*“ (ibidem, s. 61). Sama stopa teda podlieha procesu logicizácie a môže znamenať *iba*: buď A, alebo non-A. Inak, čo sa týka „logicizácie“ detektívneho žánru, Gaboriau pokračuje presne v línii Poea a predznamenáva Doylea: Lecoq často hovorí o „dedukciách“, „logike“, „vyplývajú“ – i keď sú Gaboriauove romány oproti neskoršej detektívke ešte – vďaka jeho napájaniu sa z tradície spoločenskej a psychologickéj prózy – pomerne dosť románové. Gaboriau totiž „*zdedil po Balzacovi túžbu byť maliarom spoločnosti a vynášať na denné svetlo rodinné tajomstvá. Pokúšal sa spojiť s detektívnym príbehom takzvaný Zeitromán*“ (Honsza, 1978, s. 60). Odtiaľto plynie aj dôvod, prečo sú Gaboriauove romány pre dnešného čitateľa detektívok epicky „priširoké“.

Pekné je v *Zločine v Orcivale* Lecoqovo vyvrátenie jednej stopy ako falošnej, nainscenovanej, a tým aj oslobodenie z obvinenia jednej postavy. Len poznamenajme, že vo francúzskej právnej praxi to často chodilo tak – na rozdiel od anglického kódexu – že obvineného (na základe indícií) považovali za vinného, kým nedokázal svoju nevinu (por. Murch, 1968, s. 249), na rozdiel od anglického právneho kódexu, kde bolo, naopak, povinnosťou obžaloby dokázať obvinenému vinu. Hodiny v spálni – na mieste činu – sa zastavili po štvrti na štyri, čo políciu zviedlo na falošnú stopu a na základe tejto indície, nainscenovanej vrahom, nesprávne určila čas vraždy. Avšak pán Lecoq, „*nedúvĕruje proradným indiciám*“ (ibidem, s. 236), hodiny prezrie a nastaví hodinovú ručičku na „pol“, aby začali odbíjať – a hodiny odbijú jedenásťkrát. „*Od tohoto okamžiku bylo prokázáno, že k vraždě musilo dojít před jedenáctou. Tudíž byl-li Guespin v deset ve Vulkánově železářství, nemohl se dostat do Valfeuillu před půlnocí. A tudíž nevraždil,*“ (ibidem). Tento motív falošného nastavenia času na hodinách/hodinkách, ktoré sa údajne rozbili počas vraždy, sa stane doslova otrepaným *toposom* klasickej detektívky – avšak v čase Gaboriauovom išlo skutočne o nóvum. Na tvrdenie, ktoré bude nasledovať, by bolo potrebné prečítať všetky texty na svete – tak vyslovme len hypoteticky: je dosť dobre možné, že sa tento motív objavuje u Gaboriaua po prvý raz. (Hoci – z hľadiska logiky transformácií žánru – toto „po prvý raz“ nie je dôležité.) Aspoň Alma Murchová tu pripisuje Gaboriauovi prvenstvo (por. Murch, 1968, s. 124). Tiež hovorí, že Lecoq je prvým detektívom, ktorý si kladie otázku, či miesto činu nie je nainscenované pre zavádzanie, je prvým, ktorý odoberá odtlačky prstov a kreslí náčrt miesta činu (ibidem): Lecoq je „dedukujúci“ *praktik*, na rozdiel od čistého analytika Dupina.

Vráťme sa k *Vražde vdovy Lerougeovej*. V naratívnej fáze tesne pred riešením sa ako *deus ex machina* objaví manžel – tentoraz už „vdovy“ – Lerougeovej (ktorá je asi takou vdovou ako pani Rudgeová z Dickensovho románu, a Gaboriauova narácia aplikuje ten istý strategický, zavádzajúci „ťah“ ako Dickensov text) a vysvitnú fakty, umožňujúce správne riešenie: a to, že zámena synov sa napokon neuskutočnila (o čom sa Noel dozvedel), takže vikomt Albert je skutočne vikomt – a kto mal jediný záujem na spálení listín po vdove, bol Noel. Rozbitie Noelovho alibi je reverzné



Albertovmu dodatočnému pevnému alibi: Noel bol s Júliou v divadle, odkiaľ si „odskočil“.

Takže, ak som odmietol zúčastňovať sa na nejakých diskusných bojoch o prvenstvo v žánri detektívneho románu, odporúčal by som zamerať sa práve na tento moment *deus ex machina* v riešení *Lerougeovej* (ktorý všetky neskoršie detektívne pravidlá zakáže ako podvod na čitateľovi) a porovnať ho s riešením, ktoré je implikované v zadaní záhady v *Mesačnom kameni* (jeho základnú časť – motív „námesačníctva“ – nájdeme síce už v Balzacovi, ale jeho zmnoženie, skomplikovanie dodatočne prístupujúcou postavou patrí už iba Collinsovi). Jednoducho, skôr než porovnávať dátumy prvých vydaní by som odporúčal zamerať sa na *štruktúrne* diferencie oboch románov: tu zistíme, ktorý román v akej miere anticipuje neskoršiu klasickú detektívku. V zásade ani jeden z nich nie je „prvou detektívkou“ (nič také nejestvuje), ale každý z nich sa k jej istým spôsobom „percentuálne“ približuje.

V ďalšej sérii Gaboriauových „justičných románov“ je hlavným detektívom pán Le-coq. Treba najprv upozorniť na jeden veľmi zaujímavý fenomén, a to problém *identity detektíva*. Keď čítame neskoršie žánrové transformácie, vieme, že Sherlock Holmes sa dokáže geniálne maskovať za najrozmanitejšie osoby tých najrozmanitejších profesií (duchovný otec, prístavný robotník, starinka, starý učenec s knihami atď., atď.), že ho nespozná ani jeho najbližší spolupracovník Watson (a presne to isté platí pre Hornungovho lupiča Rafflesa). Napriek tomu však má Sherlock Holmes nesmierne výraznú fyziognómiu – je nám, čitateľom, dôverne známa (pretože sa *ad infinitum* iteruje v jednotlivých textoch holmesovskej ságy) – Watson často hovorí o „tej známej tvári“. Rovnako nesmierne výraznú fyziognómiu majú detektívi zlatého veku – vezmime si, trebárs, len takého Hercula Poirota či Nera Wolfa. Ako reakcia na tieto výrazné a excentrické fyziognómie (odvodené z romantickej koncepcie génia, ktorý sa v detektívke prejavuje i vo výzore – o spätosti klasickej detektívky s kódom frenológie som hovoril v časti *Model detektívneho žánru*) sú pomerne nenápadné osôbky profesionálnych „detektívnych úradníkov“, ako Croftsov inšpektor French či Innesov inšpektor Appleby. Nedostatky výraznosti fyziognómie sa však nijako neodrážajú na brilantnej logickosti ich úsudkov. Proti zradnému doktorovi Fu-Manchu (od Saxa Rohmera), ktorého shakespearovské čelo a tvár Satana s magnetickými očami (por. Rohmer, 1995, s. 19) sú sugestívne opísané, stojí detektív Smith (jeho príbehy sú zaznamenávané watsonovským ja-rozprávačom), ktorého všedné bezvýrazné meno je v súlade s absenciou akéhokoľvek opisu jeho fyziognómie. Iná situácia nastáva pri románoch drsnej školy, písanej v prvej osobe, kde logicky musí absentovať opis výzoru ja-rozprávača (vyňatý je z toho azda len Spillanov psychopatický detektív Mike Hammer, ktorý sa občas v ja-rozprávaní – v nábehu k schizofrénii – podáva aj z vonkajšej perspektívy). Ich fyziognómiu v texte sprostredkúva iba ich konanie: na Philipa Marlowa dosť berú ženy, starší človek ho osloví „mladík“, miestami sa dozvieme jeho vek (od tridsaťtri po zhruba štyridsiatu), z konania (bitiek) poznáme jeho fyzickú výkonnosť a odolnosť; o Hammettovom anonymnom detektívovi z Kontinentálnej (nikdy sa nedozvieme jeho



meno) okolie tvrdí, že je malý a tučný, pritom sa však prejavuje ako nesmierne tvrdý a brutálny bitkár.

Pán Lecoq, ako prvý zo všetkých týchto spomínaných detektívov, je v tomto smere dosť výnimočný. Doslova nemá identitu: „... nikto sa nemôže chvastať, že pozná ozajstnú tvár pána Lecoqua. Dnes je tým, zajtra oným; hneď brunet, hneď blondín, niekedy celkom mladý, inokedy taký starý, že by ste mu hádali sto rokov,“ (Gaboriau, 1966, s. 63). Ani na komisariáte sa pán Lecoq *nejaví ako on sám*: jeho spolupracovníci vyslovujú podozrenie, že je to len jedna z masiek – tá, akú používa ako policajný úradník. Identifikovať ho možno azda len jednou „stálou vlastnosťou“ (excentricitou veľkého detektíva), a to, že cmúľa pelendrekové bonbóny. Vo svojom byte má predovšetkým veľký šatník s prestrojením, a potom odbornú knižnicu, v ktorej prevládajú knihy o psychológii a chémii (por. Gaboriau, 1960, s. 249) – túto pracovnú záľubu v posledne menovanom odbore má aj Sherlock Holmes. Pravú tvár Lecoqua pozná len auktorialna narácia: „*Úradný Lecoq zmizol, nahradil ho ozajstný Lecoq, ktorého nik nepozná, pekný chlapík s jasným zrakom, so smelou tvárou,*“ (Gaboriau, 1966, s. 90). Na opis veľkého detektíva toho nie je príliš veľa. „Pravý Lecoq“ sa javí skoro ako „*Ding an sich*“, ku ktorej neprenikneme. Spomeňme si, o čom som už hovoril: Lecoq ako postava je vidocqovským dedičom – je to tiež bývalý zločinec, ktorý prešiel na druhú stranu. A práve Vidocq bol charakteristický týmito premenami identity pri infiltrácii do zločineckého prostredia – túto vlastnosť teda Lecoq dedí z Vidocqových textov (aj jeho meno má podobnú morfeematickú štruktúru...). Tento „muž bez identity“ bude v transformáciách žánru napokon transportovaný naspäť do podsvetia, na postavu zločincina: Fantomas Souvestra a Allaina je vždy *niekým iným*, je – ako naznačuje už jeho meno – fantómom, *cirkulujúcou identitou*, ktorá prechádza naprieč rozmanitými postavami, o ktorých sa neskôr – po spáchaní zločinu – ukáže, že boli Fantomasom (Etienne Rambert rovnako ako Gurn v I. diele).

Pán Lecoq však dostáva aj doslova novú identitu: v úvode k *Pánovi Lecoqovi* sa dozvedáme, že tento dvadsaťpäťročný mladík pochádza z bohatej a váženej rodiny, je vyštudovaný, avšak rodina prišla o majetok. Svoje „zločiny“ spáchal len v predstavihosti: dokázal „matematicky“ zaistiť beztrestnosť pri pláne určitého zločinu. Objaviac v sebe takéto schopnosti, dal sa k polícii (por. Gaboriau, 1927, s. 23 – 24).

Ak Wilkie Collins smeroval k detektívnemu žánru smerom od rozsiahleho viktoriánskeho románu s jeho ingredienciami (o ktorých už bola reč), Gaboriau dosahuje podobný „románový efekt“ (širšiu epickosť než neskoršia klasická detektívka) zasa stadiaľ, že pri detektívnom písaní *zároveň* pokračuje „v *tradíci francouzské psychologické a spoločenské prózy*“ (Hrabák, 1986, s. 18), do ktorej sa zločin spojený s konštrukčným princípom tajomstva dostali – spomeňme si – už u Balzaca (v citovanej poviedke, ako aj v *Temnej záležitosti*, a trilerový, priam špionážny príbeh nájdeme v jeho *Histórii trinástich*). Celkovo bude pre vývin francúzskej detektívky od jej počiatkov, od Balzaca a Gaboriaua cez detektívku–fejtón (Lerouxa a Leblanca) až po detektívku novšiu (Belgičana Simenona) platí, že „*ve Francii, kde žánr detektívky navázal na*

*tradici melodramat, hrůzostrašných ‚černých‘ i ‚lidových‘ románů a dobrodružných ‚roman-feuilletonů‘ typu Ponsona du Terrail, není přesného rozhraní mezi románem detektivním a kriminálním (detektivní román je ostatně nazýván le roman policier), mezi detektivkou a románem hrůzy, náhod a tajemných úniků. Na rozdíl od přísně racionální logické analýzy klasické detektivky, především anglické, pronikají u francouzských představitelů žánru daleko více detektivní postupy nezachytitelné intuíce, motivy fantastična a dobrodružnosti. Lerouxovi příběhy jsou daleko více melodramatické než detektivní (...)*“ (Fischer a kol., 1979, s. 456). Klasická anglická detektivka sa vo svojom postupnom vývine – od Doylea cez Agathu Christie až ku krížovkárskej škole – oslobodila od prvkov collinsovskej melodrámy, kým francúzska vetva „polícajného románu“ u Souvestra–Allaina, Lerouxa a Leblanca zostala kontaminovaná románom-feuilletonom.

Romány o pánovi Lecoquovi (*Pán Lecoq, Prípade č. 113*) sa rozdeľujú na dve, rozmerom približne rovnaké časti: prvá časť býva „justičným románom“, v ktorom pán Lecoq vyšetruje zločin, spáchaný neznámym vrahom. Druhá časť v retrospektíve rozpráva zväčša rodinnú históriu alebo je „románom vášne“ (Hrabák, 1986, s. 21) – ide vždy o prehistóriu, ktorá viedla k zločinu a ktorá tvorí relatívne samostatný príbeh, uzavretý spáchaním zločinu. Aby detektív objavil pohnútky zločinu, musí sa „vracať“ „daleko do minulosti“ (Gaboriau, 1966, s. 307) – presne tak, ako sa tam vracia Gaboriauova narácia. V *Prípade č. 113* po vyriešení prípadu Lecoqom v 1. časti sledujeme z perspektívy zločincov, ako snujú úklady voči mladíkovi Prosperovi, ktorý bude obvinený z vykradnutia trezoru. Namiesto záhady zamknutej miestnosti tu totiž máme záhadu zamknutého trezoru, od ktorého majú heslo len dvaja ľudia: majiteľ a Prosper. Prosper je obvinený – pričom Lecoq si nezabudne „preklepnúť“ ani majiteľa. Majiteľ je však nevinný – a tak sa zdá, že Prospera pred pohanou a väzením nič nezachráni. Ak má byť Prosper nevinný, text by mal – podľa neskorších pravidiel detektívky – nájsť riešenie tejto nemožnosti už v implikáciách tejto záhady samotnej, alebo si bude musieť „nečestne“ pomôcť dodatočne prístupujúcimi okolnosťami. Gaboriauov text sa očitá akosi na polceste: Prosper sa totiž *nepriamo* preriekol pred inými ľuďmi, keď povedal svojej milenke, že jej meno chráni trezor.

Záhada v týchto Gaboriauových policajných románoch (*roman policier*) teda nie je úplne centrálna – je organizačným princípom len prvej, detektívnej časti. Druhá časť rozpráva kriminálny príbeh prípravy zločinu. Z hľadiska kauzálnych-chronologických vzťahov fabuly sú tieto dve časti „prehodené“, sú *prevrátením* chronológie. (U Pitalva by druhá časť, prehistória zločinu, bola prvou.) Rovnakým spôsobom ako Gaboriau postupuje ešte aj Doyle v dlhších, novelových prózach, vo svojom debute *Štúdia v červenom*, ako aj v *Údolí hrôzy* (k tejto konexii por. Fido, 2005, s. 109). Vo väčšine poviedok aj v novelovom *Psovi baskervillskom* sa však už dokázal oslobodiť od dodatočného retrospektívneho príbehu prehistórie zločinu, čím sa opäť o krok priblížil ku klasickej detektívke. Gaboriau zasa tento krok urobil v *Zločine v Orcivale* (tiež zbavil naráciu rovnocenne rozsiahlej retrospektívy zločinu), ktorý sa z jeho textov najväčšmi

približuje k technike detektívneho románu 20. storočia a podľa moderných štandardov je to jeho najlepší detektívny román (por. Murch, 1968, s. 127). Okolo ohniskovej záhady, vraždy grófkky de Trémorrel, je zoskupený okruh viacerých podozrivých – niekoľko falošne podozrivých zatkne polícia. Pán Lecoq postupne vylučuje možnosti, že by vraždu spáchal niekto z nich, a odhaľuje zločinca v nečakanej osobe (pre súvekeho čitateľa). Za vraždou sa, samozrejme, ako to už u Gaboriaua býva, skrýva „román vášne“: zločin z vášne.

Oproti Collinsovi je Gaboriauova transformácia – ako *krok* v procese vývinu ku klasickej detektívke – dôležitá v tom, že Gaboriau vytvára románový „seriál“ a veľkého detektíva, prechádzajúceho z jedného románu do druhého. Taktiež postupne – práve týmto opakovaním – utvára *schému* policajného románu (napr. s jeho typmi dvoch častí) so striktnou koncentráciou na riešenie zločinnej záhady v prvej časti (oproti koncentrácii staršej kriminálnej literatúry na spáchanie zločinu: u Gaboriaua je to tak v druhej časti jeho románov, tá je však istým spôsobom *nerovnocenná* prvej: pripája sa na ňu a dodáva jej ďalšie motivácie), s centrálnou postavou detektíva riešiaceho rozumovými a pozorovacími schopnosťami detektívnu záhadu. Gaboriau je *väčšmi* koncentrovaný na detektívnu zložku než Collins – tá (schéma vyšetrovania zločinu) je v jeho textoch *dominantou* motívickej štruktúry. Oproti anglickým hrdinom – detektívom z organizovanej polície – bolo od Gaboriaua ako francúzskeho spisovateľa veľmi odvážne, že urobil hrdinom svojich románov (okrem prvého) detektíva ako predstaviteľa *oficiálnej* polície – pretože tá mala v širokej verejnosti veľmi zlé meno (por. Fido, 2005, s. 109): polícia vo Francúzsku od čias Fouchého totiž bola nie silou, ktorá mala ochraňovať verejnosť pred zločincami, ale nástrojom, ktorý mal eliminovať sily, subverzívne k režimu (Murch, 1968, s. 245). V Dumasových *Parižskych mohykánoch* a *Salvatorovi*, o ktorých ešte budem podrobnejšie hovoriť, je hlavný veliteľ polície Jackal, napriek svojej detektívnej zdatnosti (napr. pri čítaní stôp či nastolení hypotézy), morálne „závadným“ individuum, ktoré sa okamžite vzdáva pátrania, keď stopy vedú k vysokopostavenej osobe, či dokáže tušovať výsledky pátrania, chrániť vinníka a nechať nevinného napospas gilotíne. Zároveň, keď Boileau a Narcejac konštatujú, že „*Dupin bol detektív; Lecoq je policajt*“ (Boileau – Narcejac, 1967, s. 54), znamená to aj značnú transformáciu *typu* postavy: zo vzdelaného estéta, „znalca“ zločinu na, takpovediac, „remeselníka“ (Boileau – Narcejac, 1967, s. 55) – „*detektív sa zaujíma o problém; policajt o prípad*“,“ (ibidem).

Gaboriauovský *roman policier* si vzápätí našiel množstvo imitátorov, ktorí pokračovali v napĺňaní jeho stereotypnej schémy [autori ako Eugène Chavette či Fortuné du Boisgobey, ktorý ako prvý detektívny autor používa injekciu kurare ako príčinu záhadnej smrti (Murch, 1968, s. 130)]. O čosi neskôr v transformáciách žánru vytlačí túto schému policajného románu schéma klasickej detektívky. V gaboriauovskej línii bol napísaný aj prvý austrálsky (resp. autor **Fergus Hume** bol Novozélandčanom) „policajný román“ *Záhada drožky* (*The Mystery of a Hansom Cab*, 1887), objavujúci prostredie melbournských dokov a slumov, ktorý dosiahol prekvapujúco vysoký ná-

klad. Kniha nie je príliš cenená a najzaujímavejší je v nej údajne začiatok: začína sa objavom mŕtveho tela v drožke. Autor si pred jej napísaním pozorne preštudoval Gaboriauove diela (ibidem, s. 141). Táto raná detektívna fikcia pracovala na strategickej úrovni konštrukcie modelového čitateľa zväčša ešte len s dvojčlennou schémou v motivickom pláne postáv podozrivých, ktorá sa vписovala do syntaktickej kompozičnej štruktúry falošné riešenie – správne riešenie. V poviedke Fergusa Huma *Zelený bôžik prehovoril* (v antológii viktoriánskych detektívnych poviedok *Zmizení zvláštního vlaku*. Praha : Nakladatelství Svoboda 1995) je najväčším podozrivým priateľ manžela zavraždenej, ktorý si potrebuje požičať peniaze a ide počas manželovej neprítomnosti do jeho domu. Tvrdí, že ho on sám za manželkou poslal. Manželove výpovede však kamarátovi „nenápadne“ priťažujú, to, že by ho poslal k sebe domov, rozhodne popiera. Samozrejme, napokon sa ukáže, že vrahom je manžel a dôkazy na svojho kamaráta len „našil“. Dnešný čitateľ objaví riešenie zápletky veľmi rýchlo, hneď na začiatku – to však nie je dôvod na zhovievavý úškrn, ale tento recepčný fakt dokumentuje vtedajšiu (dobovú) fázu vývinu žánru (na rovine jeho strategickej hry s modelovým čitateľom). V tejto fáze vývinu žánru podozrenie necirkulovalo medzi všetkými postavami, nedopadalo postupne na každú jednu z postáv (ako v štruktúrálnej fáze klasickej detektívky zlatého veku). Podobne dvojčlennú štruktúru presunu podozrenia majú aj iné viktoriánske detektívne poviedky, napríklad od **Ellen Woodovej** *Záhada v čísle sedem* (ibidem). V dome sa nachádzajú dve priateľky – slúžky, jednu zavraždia zhodením zo schodov, podozrivým je ich kamarát Owen. Nakoniec vysvitne, že vrahyňou je kamarátka Matilda – zabíjala v záchvate zúrivosti zo žiarlivosti. Oproti Humovej poviedke sa podozrenie na Matildu začne prikláňať zhruba v druhej tretine textu, a nie až v „šokujúcom“ finále.

Rovnakú dvojčlennú štruktúru „falošný podozrivý – nepredpokladaný vrah“ má aj poviedka **Matthiasa McDonnella Bodkina** *Vražda v zastúpení* (ibidem). Sú tu dvaja bratrance, z ktorých jeden je podozrivý a obžalovaný v súdnom procese, a druhý, na ktorého nepadne ani tieň podozrenia, je, samozrejme, vrahom. Treba povedať, že Erik Neville je „najmenej podozrivou osobou“ (the least likely person) práve vďaka rafinovanému spisovateľskému ťahu, že keď sa ozve vražedný výstrel (zavraždený je jeho strýko), stojí práve v záhrade spolu so záhradníkom (ktorý, žiaľ, ani v tomto prípade nebude vrahom), čo mu nielenže zabezpečuje alibi, ale má za následok, že ani neprípadá do úvahy ako možný podozrivý. Detektív si všimne isté technické podrobnosti (nezrovnalosti) na puške, z ktorej vyšiel vražedný výstrel (ryha, pravá hlaveň bez roznetky, znovu natiahnutý kohútik), ako aj karafu s vodou, postavenú na knihe: vrah Erik zabíjal pomocou vraždiaceho mechanizmu – karafa s vodou sa stala pre tento prípad veľkou lupou, ktorá odpálila ranu z pušky. Vrahom je teda Erik a zo slnka urobil svojho spoluvinníka. Neskôr v Postovej *Doomfordovej záhade* tiež zabíja puška odpálená slnečným lúčom, avšak nejde o vrahom skonštruovaný vražedný mechanizmus, ale o dielo náhody.



Francúzska literatúra má vo svojom „archíve“ i skoršie nábehy k detektívnej fikcii (isté anticipačné zložky literárnej štruktúry, ešte nevydelené v rámci samostatného žánru) v diele **Honoré de Balzaca**. Tento veľký realista totiž začínal ako veľmi schopný autor krvákov, až neskôr sa sprenoveril tomuto svojmu ušľachtilému talentu. Bol obdivovateľom anglického gotického románu (tomuto obdivu dal plný priechod v autorskom predslove k svojej *Histórii trinástich*), jeho postava Vautrina bola zasa inšpirovaná Vidocqom. Ako však poznamenáva Alma Murchová, „*hoci Balzac veľakrát urobil hrdinu zo zločinca, nikdy neurobil hrdinu z detektíva*“ (Murch, 1968, s. 52). Na inom mieste som hovoril o jeho poviedke *Majster Cornélius*. Dedukujúceho analytika zasa Balzac anticipoval v postave *Louisa Lamberta* (1832), odvolávajúc sa na súvekeého biológa Cuviera, ktorý z fosílnych kostí „analyticky dedukoval“ (ibidem, s. 58) prehistorické živočíchy: podobne Louis Lambert „dedukuje“ myšlienky svojho spoločníka, smerujúc „*od príčiny k dôsledku a naspäť od dôsledku k príčine*“ (ibidem, s. 59).

V prvom z príbehov svojej *Histórie trinástich – Ferragus, náčelník Dravcov* – zasa Balzac vytvoril protomodel špionážneho románu: hrdina sa – nechtiac – zmieta v obkľúčení všemocnej zločinnej organizácie, tajnej spoločnosti „*trinástich ľudí*“ „*dost mocných, aby sa postavili nad všetky zákony*“ (Balzac, 1968, s. 7), a nakoniec aj tragicky hynie – nemôže jej nijakým spôsobom uniknúť.

Balzac však najväčšmi anticipoval celkovú štruktúru detektívky – isteže nechtiac (Balzac chcel predovšetkým exponovať metódy súvekej polície a súdnictva, por. Murch, 1968, s. 55) – v jednom z mála svojich „politických románov“ (založenom na skutočnom súdnom prípade únosu senátora Clémenta de Ris s politickými konzekvenciami) *Temná aféra (Une ténébreuse affaire, 1841)*. Anticipačnou zložkou detektívneho žánru je zhruba posledná tretina románu, ktorá rozpráva o priebehu vyšetrovania únosu (o usudzovaní z materiálnych stôp), ktoré je zavŕšené súdnym procesom (tu bol Balzac doma: veď predtým, než sa stal románopiscom, študoval právo). Policajt Grévin takto usudzuje z materiálnych stôp: „*Nikto z útočníkov sa pri hľadaní nepomýlil, všade išli s istotou, ktorá dokazovala, že tlupa dobre vedela, čo chce, a najmä vedela, kde si to vziať. Nijaká zo skriň, ktoré zostali otvorené, nebola vylomená: páchatelia teda mali kľúče; a čudná vec, nedovolili si scudzit' ničoho nič! Nešlo teda o krádež,*“ (Balzac, 1958, s. 208, zvýr. T. H.). Podozrivým z únosu sa stáva hospodár Michu, o čom, zdá sa, svedčí aj jeho list manželke, ktorý – podľa manželky – „*mohol byť iba od neho*“ (s. 242). Michu to však zapiera. Záhadou je, ako by bolo možné, aby to nejaký iný páchatel' takýmto spôsobom „našil“ na Michua a ďalších spoluobžalovaných: „*Ak sú obžalovaní nevinní, čin spáchali iní. Päť ľudí nepríde do nejakého kraja, ako keď šibneš čarodejným prútičkom, nezadovážia si kone, podkuté ako kone obžalovaných, nevezmú na seba ich podobu a nevopchajú Malina do jamy len preto, aby zahubili Michuho, pánov d'Hauteserre a de Simeuse,*“ (s. 234).

V románe je reflektovaná *narativita* súdnej reči (obžalobnej i obhajovacej) a jej *pravdepodobnostný* a *rétorický, persuzívny* (presvedčujúci) charakter: „*Úlohou ob-*



*hajoby je teda postaviť román pravdepodobný proti pravdepodobnému románu obžaloby,*“ (s. 250). Dva príbehy proti sebe bojujú, a nie je jasná vina či nevina obžalovaných. Keď sa neskôr zjaví senátor, oslobodený maskovanými mužmi, vypovedá, že počas únosu, priviazaný o chrbát neznámeho, necítil zvláštny pach Michuho, avšak ženu, ktorá mu nosila jedlo, identifikoval ako Marthe, Michuho ženu. Ako to teda bolo? Dva príbehy, dve alternatívy zostávajú stále v hre. Auktoriálna narácia však odsúdených označí ako „päť obetí hrozného komplotu“ (s. 274) – no zatiaľ bez vysvetlenia. Na poslednej stránke románu rozpráva De Marsay, že „piati neznámi boli drábi cisárskej hlavnej polície, poverení zničiť balíky tlačív“ (s. 310) – takže páchatelom je, len si predstavte, tá najnepredpokladanejšia osoba: Fouché! Napriek inferenciám zo stôp a dokazovaniu žaloby i obhajoby sa však k pravde nedospeje týmito „detektívskymi“ postupmi (nedospeje sa k nej po protichodných príbehoch ani drobných indíciách: žaloba, napríklad, vierohodne spochybni aj jednu časť výpovede nevinného Michuho), ale prostredníctvom ďalšej, „nadradenej“ výpovede kompetentného, ktorá je však možná až po uplynutí istého času.

Jedna podstatná (prerušovaná) dejová línia, nerozlučiteľne vklíbená do hlavnej dejovej línie (pomsty grófa Monte Crista a jeho následného vykúpenia), anticipujúca detektívny žáner, je integrovaná do naratívnej štruktúry III. dielu románu *Gróf Monte Cristo* (*Le Comte de Monte-Cristo*, 1845 – 1846) **Alexandra Dumasa otca**. V domácnosti prokurátora s temnou minulosťou – Villeforta – dochádza k náhlým nevysvetleným úmrtiam, pričom vzniká podozrenie, že ide o travičské vraždy. V domácnosti prokurátora teda zločinne koná utajený travič. Do sujetu je dokonca distribuovaná aj naratívna funkcia „falošné podozrenie“ – to padá na prokurátorovu dcéru Valentínu. Osoba traviča je odhalená ešte nie detektívnou cestou inferencií, ale odhalí ju dcére Valentíne gróf Monte Cristo, bdejúci nad jej životom (v noci prichádza – pri všetkej počestnosti – do jej spálne tajnou chodbou): Valentína zdesená nečakane spoznáva ako travičku svoju nevlastnú matku, pani Villefortovú (je to dumasovský typ postavy: „typ mylady“, ako ho poznáme z *Troch mušketierov*), keď jej v noci vlieva do pohára jed.

Ak sme v prípade Dickensových románov pozorovali proces postupného osamostatňovania sa detektívneho sujetu (s jeho transformačnými variantmi, ako sú: rozštiepenie tajomstva a zločinu; ucelená detektívna epizóda v rámci románu; rámcová detektívna epizóda, takpovediac, „prerušená“ dejom románu), v *Monte Cristovi* možno vidieť jeho ďalší variant: dejová línia travičských vrážd je v sujete distribuovaná *striedavo* s paralelnými dejovými líniami (ktoré sú solidárne ako realizácia naratívneho programu pomsty Monte Crista) a, ako som už povedal, je striktné vklíbená do hlavnej dejovej línie: zdanlivá smrť Valentíny, o ktorej je presvedčený jej milenc Maximilán Morrel (je to topos prevzatý z antického dobrodružného románu, napríklad z Charitonovho románu *O vernej láske Chairea a Kallirhoe*) – zdanlivá vďaka grófovej droge – jednak naplňa program Monte Cristovej pomsty voči Villefortovi (ten stráca dcéru, o ktorej si myslí, že je mŕtva), jednak umožňuje Monte Cristovo vykúpenie, keď zachraňuje život Valentíny i Morrela – a ich lásku: „Kiežby mi boh pripočítal k dob-



*ru tieto dva životy, ktoré som zachránil!*“ (Dumas, 1965, s. 287). Tento motív je tiež korelatívny s motívom zdanlivej smrti Edmonda Dantésa z prvého dielu, kde mu táto iniciácia (symbolická smrť adepta – tu v priepasti vodného živlu) umožňuje prejsť na vyšší stupeň existencie, premeniť sa z námorníka Dantésa na nadčloveka, grófa Monte Crista: podobne Valentínina zdanlivá smrť i zdanlivá smrť Morrela vôbec umožňujú ich šťastie (až keď Morrel dokáže, že je naozaj odhodlaný zomrieť – myslieť si, že Valentína je mŕtva – tak mu gróf Valentínu navracia).

Isté „predchodcovské“ konexie s detektívnym i kriminálnym žánrom vykazuje aj Dumasov román *Parížski mohykáni* (*Les Mohicans de Paris*, 1854 – 1855), ktorý svoje zápletky predovšetkým ešte len rozohrá, aby sa zavŕšili až v jeho dvojdielnom pokračovaní *Salvator*. V *Parížskych mohykánoch* sa spája a prepája (najmä postavou Salvatora, ale aj inými postavami) viacero príbehových línií, z ktorých každá je istým odlišným typom príbehu: napríklad, melodramatickým príbehom tragickej lásky Carmélity a Colombana, kriminálnym príbehom vraha – pána Gérarda, proto-detektívnym príbehom pátrania po únoscoch Míny – a postavou s tajomstvom je napokon i sám Salvator.

Azda najsilnejším a pre dobrodružnorománové čitateľstvo aj najotriasajúcejším príbehom románu je kriminálna história zločinu, z ktorého sa na smrteľnej posteli spovedá mníchovi Dominikovi pán Gérard: pod vplyvom démonickej ženy Orsoly (dumasovskej osudovej ženy – „typu mylady“, ako bol vypracovaný v *Troch mušketieroch*) pre dedičstvo zabíja synčeka svojho brata a falošne obviní statočného bonapartistu Sarrantiho – ako vysvitne, práve otca mnicha Dominika. Svoju spoveď aj píše a dovoľí ju po svojej smrti Dominikovi zverejniť, aby ten zachránil svojho otca Sarrantiho. Gérarda však vylieči okolo prechádzajúci lekár Ludovic (účastník iných dejových línií, ktorý ich takýmto spôsobom prepája). Rozuzlenie sa dozvieme až v pokračovaní, v románe *Salvator*: keď sa mníchovi Dominikovi nepodarí presvedčiť Gérarda, aby sa priznal k vražde, tak preto, aby zachránil svojho otca a zároveň neporušil spovedné tajomstvo, zabije Gérarda dýkou. Dejové línie sa „dobrodružnorománovo“ mnohonásobne prepájajú: napríklad synovcov pes – ochranca, ktorého pán Gérard ťažko postrelil, je práve tým psom so záhadným vyliečeným ťažkým zranením po guľke, ktorý verne sprevádza Salvatora (čo je typickým dobrodružnorománovým „rozpoznaním“, *anagnorisis*). Tieto križujúce sa motívy, stojace na „križovatke“ dejových línií, sú spínačmi narácie, ktoré ako jediné zdôvodňujú sklbenie týchto rôznych príbehov do celku jedného románu.

Proto-detektívnou líniou je zasa vyšetrowanie únosu dievčiny Míny z penzionátu – policajný riaditeľ Jackal za výdatnej pomoci Salvatora dešifruje materiálne stopy: napríklad, podľa hĺbky odtlačkov rebríka vo vlhkej pôde určuje počet osôb, ktoré Mínu uniesli. V tomto románe sa už tiež vyskytuje motív *záhady zamknutej miestnosti*: zdá sa, že Mínu uniesli z jej izby, ktorá bola zamknutá zvnútra. Ako hovorí policajt Jackal, „naše odhalenie je zavesené len na *nitke*“ (Dumas, 1969, s. 302) – totiž tej nitke, ktorú páchatelia viedli popod dvere: „Zatvoríte dvere, potiahnete nit', nit' potiahne závoru

*a figel' je vykonaný!*“ (ibidem). Toto *mechanické* vysvetlenie záhady zamknutej miestnosti bude neskôr Johnom Dicksonom Carrrom katalogizované ako jeden z typov jej riešení a ešte sa viackrát v detektívkach objaví.

Jackal je zrejme prvým z detektívov, ktorý pri každom zločine opakuje svoju hlavnú zásadu: „*Cherchez la femme!*“ Predpokladá [respektíve, pardon, ako hovorí Jackal: „*nepredpokladám, ja tvrdím*“ (ibidem)], že nato, aby dievča v noci otvorilo dvere, musela na ne klopať žena, ktorú dievča poznalo: tvrdí preto, že únoscovia museli mať spoluvinníčku. A tiež tvrdí, že to muselo byť to jediné dievča, ktoré má samostatnú spáľňu – pretože iné dievča by ostatné videli pri jej odchode a návrate do spoločnej spálne. Keď však vysvitne rodinný pôvod obvinenej, jeho „tvrdenie“ sa razom zmení na nedostatok podozrievania...

V prehistórii detektívneho žánru má – po boku Gaboriauovom – svoje miesto aj časť diela Gaboriauovho súčasníka, autora menom **Pierre-Alexis Ponson du Terrail** (1829 – 1871). Bol predovšetkým spisovateľom populárnych dobrodružných („senzačných“) románov, v ktorých pokračoval v línii Sueových *Tajomstiev Paríža* (jeho najznámejší románový cyklus *Rocambolo, vládca katakomb*, ktorý začal vychádzať v roku 1854, nesie podtitul „*Nové tajnosti parížske*“), pričom odbúral sueovské ideologizovanie sujetu, nahradiac ho „*senzáciou pre samotnú senzáciu*“ (Eco, 1996, s. 123), a akceleroval dobrodružný dej, až „*vzniká dojem, že Ponson du Terrail všetko zachytáva v zrýchlenom tempe*“ (ibidem, s. 124). Medzi jeho typické postupy patrí hypertrofia toposu *anagnorisis*, rozpoznania, ktoré ani nebýva z hľadiska dejového priebehu nevyhnutné: Eco registruje v jednom du Terrailovom románe na zhruba 300 stranách 27 rozpoznání, z ktorých väčšina nie je pre mechanizmus fabuly nevyhnutná (ibidem, s. 32 – 34). Rocambolo patrí, podobne ako neskorší Fantomas, medzi „zlých nadčlovekov“ (ibidem, s. 113) populárnej kultúry. Až v druhej fáze svojej fikčnej „kariéry“ sa Rocambolo vidocqovsky premieňa zo zločincina a vraha na detektíva, predznamenávajúc takto (i keď trochu radikálnejšie) fúziu lupiča/zločincina a detektíva v takých postavách, ako budú Arséne Lupin, Raffles či Simon Templar od L. Charterisa.

Detektívnu prácu vykonával Rocambolo príležitostne už v IV. diele, kde sa stáva pomstiteľom. Napätie aj v tomto diele je však skôr perspektívne, čiže „dobrodružnorománové“, než detektívne retrospektívne. Vražda je totiž naratívne odhalená práve v tom okamihu, keď je v rozprávaní nastolená v modalite „dávnej minulosti“ (por. Rocambolo IV, s. 122). Rocambolo sa stáva zástancom spravodlivosti – túto premenu jeho osobnosti indikuje aj zmena jeho mena (por. s. 142): dobrodružný román sa tu sýti – a nie po prvýkrát – mytológiou iniciačných rituálov. Retrospektívne dokumenty, listy, rozprávajú o príprave vraždy v tej fáze narácie, keď táto vražda už bola spáchaná (čiže odhaľujú vraždu, ktorá bola už vykonaná, a to takým spôsobom, že jej dodávajú retrospektívu). Zápleтка je generovaná predovšetkým protikladnými stratégiami dvoch protivníkov – Rocambola, v tomto prípade zástancu spravodlivosti, a baróna Morluxa, ktorý použije intrigu voči dievčine Antónii (vyláka ju a unesie).

Rocambolovo literárne vzkriesenie znamenalo jeho metamorfózu zo zločinca na detektíva (Murch, 1968, s. 119). Prípady rieši napríklad aj pomocou študovania železných poriadkov, aby rozbil páchatelovo alibi (ibidem, s. 120), ako to bude neskôr robiť inšpektor French, robí chemické pokusy, testy a jeho je aj nápad, že oko zavraždeného by malo zachovať obraz vraha, zasadzujúceho obeti smrtiacu ranu, prípadne to posledné, čo obeť videla – čo je motív, ktorý neskôr využili autori Headon Hill v r. 1893 a Jules Claretie v r. 1897 (ibidem, s. 120 – 121), a bude šokovať ešte aj na začiatku 90. rokov 20. storočia divákov Lynchovho a Frostovho *Mestečka Twin Peaks*. Rocambolo sa v tejto svojej druhej fáze literárnej kariéry profiloval ako istý protipól voči Gaboriauovmu oficiálnemu policajtovi Lecoqovi – je totiž súkromným konzultantom.

Ponson du Terrail napísal aj kompozične zovretý román (na rozdiel od románu-fejtónu, akým bol *Rocambolo*) pod titulom *Tajomstvo Dr. Roussella*, ktorý sa svojou koncíznou zápletkou už veľmi približuje klasickej detektívke (s tou výhradou, že nedodríava všetky neskoršie zásady *fair play*). Je to román, ktorého organizujúcou ohniskovou zápletkou je tajomstvo vraždy s neznámym páchatelom. Všetko sa začína „romeovsko-júliovskou“ zápletkou lásky dvoch mladých ľudí zo znepriatelených rodov. Oba rody si trdajú príbeh vzájomného nepriateľstva, resp. svoju verziu tohto príbehu, príbeh zrady medzi svojimi dvoma predkami, pričom sa v každej z verzí vyskytne aj tretí – Duncan, ktorý v každej zohrá inú úlohu. Z tohto rozporu neskôr napokon vyplynie logickou úvahou, že práve tento *tretí* je vinníkom. Lord Helmuth, uchádzajúci sa o „Júliu“ tohto príbehu, je práve potomkom onoho Duncana, a preto mu otec dievčiny zo zaviazanosti prisľúbi jej ruku, nádejná nevesta však odmieta. Takto sa rozohráva trojuholníková zápleтка v tieni, ktorý na ňu vrhá minulosť oboch rodov, na sedemdesiatich stranách, kým prichádza vražedný výstrel a záporný lord Helmuth padá smrteľne zranený z koňa. Ešte predtým však označí za svojho vraha soka Hektora, „Romea“. Obviňuje ho aj Helmuthov sluha Maubert. Nasleduje procedurálne stíhanie Hektora.

Dievčina, prezývaná Srnka, sa však usiluje dokázať jeho nevinu. Predovšetkým číta stopy na mieste činu ako Cooperovi Indiáni: „*Tato větev byla v síle paže a poněvadž byla zbavena jehličí, bylo nemožné připustiti, že by byla bývala zlomena větrem. Musila se přelomiti pod nějakou tíhou. (...) Zlomenina byla čerstvá a bylo zřejmé, že není starší nežli z minulé noci,*“ (Ponson du Terrail, 1933, s. 136). Nachádza aj nábojnice, čo nepasujú do zadovky, ktorú mal pri sebe Hektor. Obhliadkou sudca zistí, že z Hektorovej zbrane sa nestrieľalo aspoň pol roka (s. 143). Hektor je zbavený obvinenia. Práve vražedná zbraň nakoniec usvedčí pravého vraha. Ako jeden z vrahov (vykonávateľ) je odhalený práve sluha Maubert. Druhý vrah, zadávateľ, je odhalený v zásade rétorickou operáciou: tou správnou naratívnu fokalizáciou, „pristihnutý“ pri rozhovore so spolupáchatelom: je to bývalá milenka lorda Helmutha, ktorej lord vo svojom záвете odkázal celý svoj majetok.

Z hľadiska parciálnych kognitívnych priestorov iných postáv – dvoch bratrancov lorda Helmutha – je vrahyňa ešte neodhalená. K jej totožnosti dospievajú (už v tej fáze

narácie, keď bol vrah čitateľovi odhalený) prostredníctvom úsudkov o možnej motivácii vraždy: „*Ten nebo ta, které učinil lord Helmuth universálním dědicem, se dověděli, že se chce oženiti. (...) Jakmile by se lord Helmuth oženil, stala by se závěť neplatnou,*“ (s. 189).

Môžeme teda vidieť, nakoľko, v akej miere sú štruktúra a kompozícia tohto románu oproti detektívke anticipačné: vyskytuje sa tu motív záhadnej vraždy skrytým páchatelom, je tu aj falošné riešenie v podobe neprávom obvineného, je tu aj čítanie stôp a inferencie, vyvedené na jeho základe. I vrahyňa vystupuje v texte už skôr, pred riešením. Akurát, ku koncu je – oproti neskoršej klasickej detektívke – prehodená distribúcia niektorých funkcií (t. j. naratívnych segmentov): najprv sa, trochu privčas, dozvedáme meno vraha a až neskôr postup úvah, ktoré nás k nemu dovedú. Tu akoby nastúpila ingerencia, možno tlak pitavalovského spôsobu písania o usvedčení páchatel'a, ktorý je už známy. Ako však vidieť, tento zabudnutý text, na ktorý možno naďabiť len náhodne v tej správnej chvíli, v tom správnom antikvariáte, si svoje miesto v prehistórii detektívneho žánru celkom iste zaslúži.

Viaceri autori dobrodružného žánru si urobili „odbočku“ do žánru detektívneho, napríklad aj v rámci svojej štandardnej série: tak **Edgar Rice Burroughs** (1875 – 1950), autor série o Tarzanovi, urobil z Tarzana riešiteľa záhadných vražd v novele *Tarzan a vraždy v pralese*. Veď Tarzan má, takpovediac, v náplni práce čítať text džungle, jej stopy, a preto dokáže zo stôp po uškrtení vyvodit', že vrahovi chýbal jeden prst, a takto ho usvedčiť, podobne ako dokáže z rany po výstrele na sluche mŕtveho pilota vyvodit', že ho nezastrelil niekto z jeho posádky (rana by vtedy musela smerovať zozadu), ale z vedľajšieho lietadla, ktoré vzápätí v džungli nájde.

Podobne, ako sa na chvíľu stali detektívmi d'Artagnan, Old Shatterhand (na začiatku II. dielu *Winnetoua*) či Tarzan, stal sa ním v jednej knižke aj Tom Sawyer **Marka Twaina** (*Tom Sawyer detektívom*; Praha : BB Art 1999). Rozpráva Huckleberry Finn – a obvinenie z vraždy, našité na Tomovho strýca Silasa (meno je literárnou ozveňou románu *Le Fanuho* a inverziou, pretože v tomto prípade je „strýc Silas“ nevinný), je podobné ako obvinenie nevinného opilca Muffa Pottera z Twainovho románu *Tom Sawyer a jeho dobrodružstvá*. Obvinenie z vraždy vyvráti Tom Sawyer pomocou vysvetlenia zámery osôb (ide o bratov – dvojčičky) a maskovania. Keď Tom Sawyer vyrozpráva pravdivý príbeh zločinu, ctihodný sudca sa ho pýta: „*Chlapče, viděls všechny ty rozličné podrobnosti tohto mimořádného podvodu a této tragédie, které jsi popisoval?*“ (Twain, 1999, s. 109), na čo Tom hrdo odpovedá, „*Vaše ctihodnosti, prostě jsem viděl důkaz a dal jsem si dvě a dvě dohromady; byl to jenom obyčejný kousek detektivní práce; dovedl by to každý,*“ (ibidem): Aj Twain rozlišuje medzi evidenciou a inferenciou – keď nedostatok prvej a použitie druhej vôbec umožňuje skonštruovať detektívnu zápletku.

## Literatúra

- ACKROYD, Peter: *Londýn*. Brno : BB Art 2002.
- ALTICK, Richard D.: *Victorian Studies in Scarlet*. New York : W. W. Norton & Company 1970.
- BALZAC, Honoré de: *Temný prípad*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1958.
- BALZAC, Honoré de: *História trinástich*. Bratislava : Tatran 1968.
- BALZAC, Honoré de: *Hľadání absolutna. Mistr Kornelius. Prokleté dítě. Vendetta. Venkovský lékař*. Praha : Odeon 1975.
- BOILEAU – NARCEJAC: *Der Detektivroman*. Neuwied und Berlin : Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967.
- CAWELTI, John G.: *Adventure, Mystery, and Romance*. Chicago and London : The University of Chicago Press 1976.
- COLLINS, Wilkie: *Mesačný kameň*. Bratislava : Slovenský spisovateľ 1968.
- COLLINS, Wilkie: *Žlutá maska*. Praha : Melantrich 1974.
- COLLINS, Wilkie: *Žena v bielom*. Bratislava : Slovenský spisovateľ 1974a.
- Dějiny anglické literatúry (red. I. I. Anisimov a i.). Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1955.
- DICKENS, Charles: *Príhody Olivera Twista*. Bratislava : Mladé letá 1958.
- DICKENS, Charles: *Pochmúrny dom*. Bratislava : Smena 1973.
- DICKENS, Charles: *Barnabáš Rudge*. Praha : Odeon 1986.
- DICKENS, Charles: *Záhada Edwina Drooda*. In: FRUTTERO–LUCENTINI, 1998, c. d.
- DOYLE, Arthur Conan: *Pes Baskervillský*. Bratislava : Slovenský spisovateľ 1957.
- DOYLE, Arthur Conan: *Dobrodružstvá Sherlocka Holmesa*. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1966.
- DUMAS, Alexandre: *Gróf Monte Cristo*, III. diel. Bratislava : Mladé letá 1965.
- DUMAS, Alexandre: *Parižski mohykáni*. Bratislava : Smena 1969.
- ECO, Umberto: *Superman w literaturze masowej*. Warszawa : PWN 1996.
- EISNER, Will: *Žid Fagin*. Praha : Netopejr 2007.
- FIDO, Martin: *Svět Sherlocka Holmesa*. Brno : JOTA 2005.
- FISCHER, Jan O. a kol.: *Dějiny francouzské literatúry 19. a 20. stol*. Praha : Academia 1979.
- FÖLDEVÁRI, Kornel: *Vražda je predsa len umenie*. In: *Lord Peter Wimsey, detektív Marlowe a komisár Maigret zasahujú*. Bratislava : Smena 1966.
- FRUTTERO, Carlo – LUCENTINI, Franco: *Pravda o prípade D*. Praha : Knižní klub 1998.
- GABORIAU, Emile: *Pan Lecoq*. Praha : Nakladatelství Fr. Borový 1927.
- GABORIAU, Emile: *Zločin v Orcivalu*. Praha : Mladá fronta 1960.
- GABORIAU, Emile: *Prípad vdovy Lerougeové*. Praha : Státní nakladatelství 1965.
- GABORIAU, Emile: *Prípad č. 113*, Bratislava : Slovenský spisovateľ 1966.

- GASKELLOVÁ, Elisabeth: *Marie Bartonová*. Praha : Mladá fronta 1960.
- HEERMAN, Christian: *Škrtič z Notting Hillu*. Bratislava : Obzor 1983.
- HONSZA, Norbert: *Moderne Unterhaltungs-Literatur*. Wrocław : Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego 1978.
- HRABÁK, Josef: *Napínavá četba pod lupou*. Praha : Československý spisovatel 1986.
- JANION, Maria: *Zlo i fantazmaty*. Kraków : Universitas 2001.
- KNIGHT, Stephen: *Form and Ideology in Crime Fiction*. Bloomington : Indiana University Press 1980.
- LACASSIN, Francis: *Louis Feuillade*. Praha : Orbis 1968.
- LASIĆ, Stanko: *Poetyka powieści kryminalnej*. Warszawa : PIW 1976.
- MURCH, Alma: *The Development of the Detective Novel*. London : Peter Owen 1968.
- NABOKOV, Vladimir, V.: *Wýklady o literaturze*. Warszawa : Warszawskie Wydawnictwo Literackie, MUZA SA 2001.
- NENADÁL, Radoslav: Poselství z Manchesteru. In: GASKELLOVÁ, Elisabeth: *Marie Bartonová*, c. d., s. 425 – 432.
- OUTRATOVÁ, Eva: Několik slov na závěr. In: GABORIAU, Emile: *Případ vdovy Lerougeové*, Praha : Státní nakladatelství 1965.
- PONSON DU TERRAIL: *Rocambolo IV*. České Budějovice : Nakladatelství Karel Kratochvíl (bez vnočení).
- PONSON DU TERRAIL: *Tajemství Dra Roussella*. V Praze : Knihtiskárna „Politika“ 1933.
- PORTER, Dennis: *The Pursuit of Crime*. New Haven and London : Yale University Press 1981.
- ROHMER, Sax: *Zrádný doktor Fu-Manchu*. Praha : Ametyst 1995.
- SYMONS, Julian: *Bloody Murder*. London : Faber and Faber 1972.
- TWAIN, Mark: *Tom Sawyer detektivem*. Praha : BB Art 1999.
- WELLS, Carolyn: *The Technique of the Mystery Story*. Springfield : Mass. Publishers 1976.
- WILSON, Angus: *Svět Charlese Dickense*. Praha : Odeon 1979.



## 5. Niekoľko čudných udalostí vyrozprávaných na Baker Street

### K 150. výročiu narodenia sira Arthura Conana Doylea

„Ja by som sa nikdy neoženil, lebo tak by som si zničil schopnosť usudzovať.“

Sherlock Holmes

„Malá monografia na túto tému,“ parafrázujúc slová jej hlavného hrdinu, bude o detektívovi detektívov, o azda najslávnejšej neexistujúcej osobe na svete, ktorá sa k svojej skutočnej existencii, takpovediac, „predrala“, a to aj napriek vražednému úsiliu jej tvorcu – o Sherlockovi Holmesovi. Keďže sa jeho nesmierne štíhla a takmer na šesť stôp vysoká postava pôvodne zjavovala v textoch Arthura Conana Doylea, predmetom našej „malej monografie“ budú práve ony.

Uvedomujem si, že vstupujem do často čerených vôd. To so sebou nesie riziká i výhody. Predovšetkým výhody.

V akej spoločnosti sa v súčasnom svete tento viktoriánsky hrdina ocitá? Autor a vplyvný kritik science fiction (a občasný detektívkar) Harlan Ellison konštatoval, že „iba päť fiktívnych postáv je známych prakticky na celom svete: Tarzan, Sherlock Holmes, Mickey Mouse, Robin Hood a Superman“ (Friedrich, 1989, s. 21).

Novela *Štúdia v červenom* (*Study in Scarlet*, 1887) možno nie je najlepšou detektívnou záhadou, v ktorej vystupuje Sherlock Holmes, je však prvou, v ktorej bol predstavený svojmu budúcemu vernému čitateľskému publiku. Pôvodne ani nemala byť prvou, ale jedinou – Sherlock Holmes totiž nebol zamýšľaný ako hrdina „seriálu“. Nevzbudila ani nejaký obrovský záujem – davovú hystériu spôsobili až holmesovské poviedky, ktoré začali vychádzať začiatkom 90. rokov časopisecky v *Strande*. Doyle po rokoch vždy s trochuou trpkosťou spomínal na škandálne nízky honorár, za ktorý predal prvý prípad Beetonovej *Vianočnej ročenke* neskôr najslávnejšieho detektíva na svete.

Senzačná vražda Drebbera, ktorého nájdu s hrôzostrašne skrivenou tvárou, a nad ním krvou napísané písmená *Rache*, je strihnutá presne podľa viktoriánskeho gusta. Večerník aj podáva príslušnú senzačnú správu. Sherlock Holmes presne charakterizuje pôsobenie tejto vraždy na imagináciu viktoriánskych „divákov“: „Na tomto je záhada,

ktorá podnecuje fantáziu. Kde niet fantázie, niet hrôzy,“ (Doyle, 1957, s. 37). Mnohé záhady v doylovskom univerze vzbudzujú v „divákoch“ hrôzu – táto je však produkovaná *fantáziou* čiže ľudskou mohutnosťou. Je to vždy hrôza z tohto sveta, to ľudský „básnik, ktorý sa minul povoláním“ (ako hovorí Lawrence Frank o vrahovi Stapletonovi) ju produkuje – veď, napríklad, hrôzostrašný pekelný pes baskervillský je čistým produktom fantázie (o tom ešte bude reč neskôr). Zdanlivo „nadprirodzené“ či „pekelné“ je len tým, čo si dokáže ľudská imaginácia *predstaviť*.

Drebbera otrávil a neskôr zabili jeho tajomníka Stangersona. Pre Holmesa je v danej chvíli už prípad jasný, avšak kríza nastáva, keď otestuje jednu z piluliek, ktorá sa našla pri Stangersonovi, a tá nie je jedovatá. Čitateľa ani inšpektora Lestrada ešte Sherlock Holmes celkom nepresvedčil o svojej genialite, a aj sám Holmes si chvíľu zúfa: „*Celá reťaz môjho uvažovania nemohla byť nesprávna,*“ (s. 53). Okamžite však nastolí abdukciu, ktorá vyjde: časť piluliek je otrávená a časť nie. (Neskôr sa ukáže, že pomstiteľ Jefferson Hope vykonával „akt spravodlivosti“: dal svojej obeti na výber dve pilulky, z toho jednu otrávenú, a sám užil zvyšnú – všetko teda záviselo od „prozreteľnosti“, a tá, ako Hope nepochyboval, je spravodlivá). Holmes svoje nastolenie novej abdukcie zovšeobecňuje: „*(...) keď dlhšej reťazi dedukcií zdanlivo odporuje nejaká skutočnosť, celkom iste vysvitne, že znesie nejaké iné vysvetlenie,*“ (s. 54). K týmto Holmesovým „teoretickým“ zovšeobecneniam: už v tomto prvom prípade je Holmesova detektívna metóda charakterizovaná ako prísne *vedecká*: „*(...) vy ste prácu detektíva tak priblížili k vedeckej presnosti,*“ (s. 32), hovorí obdivne svojmu priateľovi Dr. Watson – a vedecká presnosť vo viktoriánskom prípade znamená: encyklopédia potrebných znalostí (napr. typy cigaretového popola, typy podkov, znalosti o cestovnom poriadku obchodných a cestovných lodí a pod.), pričom na nepotrebné znalosti treba zabudnúť, a na túto encyklopédiu je aplikovaná logická inferencia, holmesovská „dedukcia“. Prvý akt takejto „dedukcie“ spočíva v rétorickej *inventio*, vo výbere potrebnej znalosti z encyklopédie. Aj samo písanie o kriminálnych prípadoch má byť podľa Holmesa suché ako vedecký dôkaz (napokon, aj titul prvého holmesovského opusu v sebe spája štýlemu názvu vedeckej dizertácie „*Štúdia*“ s viktoriánskym žánrom senzačnej literatúry zločinu „*v červenom*“, resp. šarlátovom) – Sherlock Holmes je prvým kritikom svojho archívára a nie veľmi taktne mu vyčíta príliš veľkú dávku senzačnosti a romantickosti: „*Práca detektíva je alebo by mala byť exaktnou vedou a mala by sa podávať takým istým chladným a netečným spôsobom. Vy ste sa ju pokúsili prifarbiť romantikou, z čoho vyplýva temer taký istý následok, akoby ste nejaký ľúbostný príbeh alebo únos dovedli až k piatej Euklidovej vete,*“ (Doyle, 1958, s. 7). Ešteže „skutočný“ Sherlock Holmes, Dr. Joseph Bell, bol k svojmu imaginatívnemu „archivárovi“ Conanovi Doylovi vo svojej recenzii zhovievavejší. (Áno, to sám Sherlock Holmes, a to hneď dvojnásobne, je recenzentom zverejnenia svojich prípadov.) Doyle vo svojej autobiografii *Spomienky a dobrodružstvá (Memories and Adventures)* spomínal na svojho učiteľa Joesa Bella práve v tej súvislosti, že „*keby bol detektívom, určite by zredukoval túto fascinujúcu, avšak neorganizovanú prácu na niečo, čo by malo bližšie k exaktnej vede*“ (cit. podľa Edwards, 1999, s. xxviii). Sherlock Holmes

bol podľa Edwardsa pokusom dodať metódam Poeovho Augusta Dupina vedecké podklady (ibidem, s. xviii). Doyle sa totiž – na rozdiel od svojho „neľudského“ výtvoru – netajil obdivom k detektívom Lecoqovi a Dupinovi, výtvorom Emila Gaboriaua a E. A. Poea, ktorého Doyle čítal ešte v chlapčenských časoch (ibidem).

*Štúdia* nie je z typologického hľadiska detektívkou, ale *kriminálnym príbehom* typu pátrania po neznámom páchatel'ovi, ktorý pred fázou odhalenia nepatrí medzi okruh čitateľovi známych vystupujúcich postáv. Z hľadiska budúcich pravidiel férovej hry mnoho faktov nie je prístupných čitateľovi – napr. motív, že sa drožka pred domom, v ktorom sa stala vražda, presúvala, ako keď býva kôň bez majiteľa (por. s. 104): čitateľ je takto trochu stotožnený s nepríliš bystrými predstaviteľmi polície – Gregsonom a Lestradam, ktorí si tieto stopy nevšimli. Avšak transfiguráciu podáva riešenie celkom peknú: podľa stôp to vyzerá, že sa Drebber s vrahom dovezli k domu drožkou (javí sa teda, že počet ľudí bol tri), kým vrahom je práve drožkár, resp. pomstiteľ, ktorý sa zamestnal ako drožkár – odhalenie je to naozaj senzačné a dramatické, keď Holmes objedná drožku a ako mu drožkár pomáha s batožinou, zavrakne mu na ruky putá.

Druhú, vloženú časť tvorí retrospektíva, „americká história“ *V zemi svätých*, prehistória, ktorá viedla Jeffersona Hopea k pomste (podrobnejšie o tom hovorím v štúdiu *Model detektívneho žánru*), vyrozprávaná v 3. osobe. Potom sa rozprávanie vracia do prítomnosti a pera sa opäť chopí Dr. Watson. V retrospektívnej časti čítame silný príbeh z prostredia náboženskej sekty mormónov, ktorá sa ukazuje tajomnou zločineckou organizáciou s neviditeľnými chápadlami po celom kraji okolo Salt Lake City. (Mormónska sekta hrá veľmi nelichotivú rolu aj u iného dobrodružného historika divokého západu, u Zanea Greya v románe *Jazdec v maske/Riders of the Purple Sage*, kde rovnako ako u Doylea hrá svoju naratívnu úlohu zákaz sobáša, a vôbec stýkania sa mormónky s „pohanom“: Greyov pištoľník Lassiter je – ako vyvrhel' z tejto komunity – ani nie tak veľmi vzdialeným príbuzným Jeffersona Hopea). Edwards upozorňuje, že táto časť je vlastne prvou Doylovou publikovanou historickou prózou (por. Edwards, 1999, s. xiv) – tomuto žánru sa Doyle po celý život vážne venoval a aj ho pokladal za najserióznejšiu zložku svojej literárnej tvorby.

Keď má Ferrier splatiť mormónom dlh za svoju záchranu a vydať im do rúk svoju milovanú adoptovanú dcéru, tajomne sa mu po každej noci zjavujú v dome čísla, odpočítavajúce čas, dokedy sa má rozhodnúť: prvý raz nachádza papierik s číslom pripichnutý špendlíkom na svojich prsiach. Špendlík mu rovnako mohol prepichnúť aj srdce. Ukazuje sa tu všemocnosť a neviditeľnosť tajnej organizácie. Drebber a Stangeron sú zlosynovia, ktorí zabili nevlastného otca Lucy Ferrierovej a ju si zasa vzal Drebber do svojho háremu, kde sa utrápila na smrť. Doylovských zavraždených v prevažnej väčšine dostihne ruka minulosti [„*Bože môj, bože môj, moje hriechy ma dostihli!*“ (Doyle, 1957, s. 191), zvykne v šialenom dese vykriknúť postarší blahobytný pán, o ktorom sa ukáže, že je bývalý zločinec, ktorý oklamal svojich kumpánov]. Pomstiteľia sú v doylovskom univerze rozdelení na dva typy: sú to jednak zločinní kumpáni (ako napr. v *Podpise štyroch*), alebo spravodliví pomstiteľia, ako je práve Jefferson

Hope, ktorý necháva konať samu prozreteľnosť, dávajúc zlosynovi na výber pilulku, pričom sám užije tú, ktorá zostala. Na konci rekonštruovaného príbehu prehistórie zločinu i vraždy sú čitateľove i Holmesove sympatie jednoznačne na stranách pomstiteľa. Prozreteľnosť napokon zachráni spravodlivého aj pred šibenicou: po dokonaní svojho diela mu v cele praskne tepna.



„Vy zvieria!“

Z listu jednej dámy sirovi Arthurovi Conanovi Doylovi potom,  
ako zabil svoju literárnu postavu Sherlocka Holmesa.

Povolanie Sherlocka Holmesa si vytvára – podľa neho samého – on sám: je prvým na svete a jediným súkromným detektívnym konzultantom. Stojí teda v pozícii „medzi“ – presne v takej pozícii, ktorú neskôr zaujme súkromný detektív. Spolupracuje s políciou, ale je od nej nezávislý, často sám presadí výkon spravodlivosti bez ohľadu na literu zákona, je „posledným apelačným súdom“ (Doyle, 1957, s. 190). „Holmes nie je ani malátnym amatérom ako Dupin, ani profesionálnym policajtom ako Lecoq; jeho postavenie ako detektívneho konzultanta je paralelné pozícii medicínskeho špecialistu – a to je práve to, čím Doyle ašpiroval byť,“ (Knight, 1980, s. 68). „Detektív je v kriminálnej literatúre vzdelaným gentlemanom, intelektuálom. Policajt naproti tomu – ako sa vyskytol predovšetkým vo francúzskej literatúre (u Gaboriaua, pozn. T. H.) – je vycvičený remeselník, ktorý sa zaujíma skôr o ‚prípady‘ než o ‚problém‘,“ (Honsza, 1978, s. 60). Postava Sherlocka Holmesa po prvý raz v histórii detektívneho žánru obe tieto charakteristiky spája: Holmes je rovnako dobrý teoretik ako praktik – teoretikom je však len v tých oblastiach, ktoré potrebuje na svoju detektívnu prácu.

Zároveň si viktoriánska mentalita veľmi cenila *individuum*, ktoré dokázalo stáť proti kolektívnym silám (por. Knight, 1980, s. 80) – Sherlock Holmes je génius, stojaci oproti všetkým. Vyniká na pozadí fólie rozprávačskej perspektívy Dr. Watsona, reprezentanta viktoriánskej priemernosti a spoľahlivosti, lojálnosti voči priateľovi. Zároveň je však „Holmes agentom pocitu strednej triedy proti manipulatívnejmu, amorálnemu hedonizmu aristokratov,“ (ibidem, s. 83), nie je to žiadny odosobnený estétsky aristokrat či aristokratický estét ako Poeov Dupin – to sa ukazuje napríklad v *Škandále v Čechách*, keď Holmes kladie z morálneho hľadiska svoju protivníčku Irenu Adlerovú ako „jedinú ženu“ nad kráľa, ktorý s ňou mal románik, a na záver si „nevšimne“ ruku, ktorú mu kráľ podá. Reprezentantom „strednej triedy“ je Holmes aj tým, že žije v prenajatom byte a na svoje živobytie si zarába vlastnou prácou, „podnikaním“ – ako prvý *súkromný* detektívny špecialista na svete. Zároveň sa toto prepojenie geniálneho individua odvodeného z kódu romantizmu s okolitým sociálnym prostredím ideologicky dosahuje takým spôsobom, že „*individuálne, izolované konanie hrdinu ako odpoveď na problémy je vždy prostriedkom k sociálnym cieľom*“ (ibidem, s. 77) –

hlas verejnosti zastupuje jednak Watson (ibidem), jednak premenlivo napĺňaný aktant klienta, v ktorého záujme Holmes koná (pre dosiahnutie *spravodlivosti* pre klienta).

Keďže je jeho údelom byť geniálny v epoche *fin de siècle*, preberá aj nejaké rezíduá z kódu postavy dekadenta: umelecké sklony, ktorým však nedáva plný priechod (improvizačné brnkanie na husle), drogová závislosť (od morfia: podobne užíva morfium už poeovský dekadent Bedloe z *Poviedky o skalnom bludisku*), letargia a melanchólia – to však len vtedy, ak jeho „mozgový stroj“ beží naprázdno, kým ho nenaplní materiál záhady, na ktorú môže byť aplikovaný. Keď však dostane prípad s niektorými zaujímavými momentmi, prekypuje sebazničujúcou nervovou energiou, v očiach má zvláštny svit vytrženia, ktoré sa blíži až k lombrosovskému geniálnemu šíalenstvu. Je teda klasickým manicko-depresívnym typom: „*Všetka démonická sila toho človeka, maskovaná ľahostajným správaním, vybuchla v záchvate energie*,“ (Doyle, 1965, s. 525). Nick Rennison dokonca z analýzy textu *Psa baskervillského* vyvodzuje (vtipnú a hravú) hypotézu, že „*Holmes znal a uznával práce takzvaných ‚dekadentních‘ spisovatelů a výtvarníků osmdesátých a devadesátých let devatenáctého století*,“ (Rennison, 2007, s. 154), a dokazuje to Holmesovým nadchnutím pre „obrazy moderných belgických majstrov“, ktoré si Holmes dychtivo obzerá, kým „čítankový príslušník viktoriánskej buržoázie“ Dr. Watson je zaskočený: onými modernými belgickými majstrami mohli byť – v dobovom kontexte – len takí umelci, ako napríklad James Ensor a Félicien Rops (ibidem, s. 154).

Jeho myšlienkové pochody sú príliš rýchle pre viktoriánske osadenstvo, preto útržky týchto myšlienok – vykrikované Holmesom – sa jeho obecenstvu zdajú bláznivé (topos nečakanej, zdanlivo absurdnej otázky, ktorá zdanlivo nemá nijaký zmysel – napríklad, keď sa Holmes v *Dobrodružstve človeka, ktorý sa plazil* pýta klienta na dátumy „plazivej“ mánie profesora). Je mizogýn (rovnako ako neskorší Nero Wolfe) – žena je preňho predstaviteľom temných iracionálnych síl, stojacich v opozícii voči jeho chladnému analytickému rozumu. Nie je preto náhodné, že ho jediný raz porazí práve žena, Irene Adlerová: „*Sherlockovi Holmesovi je ona vždy ženou*,“ (Doyle, 1957, s. 107) – takouto vetou sa začína poviedka *Škandál v Čechách*. Catherine Belsey vo svojej *Critical Practice* (1980) si všíma zobrazenie žien v holmesovskej ságe – ako „*tienistých, záhadných a zázračných figúr*“, ktoré „*je v rozpore s projektom explicitnosti*“ (cit. podľa Roden, 2000, s. xli), ku ktorej vo svojom riešení vždy dospieva Sherlock Holmes (zbavujúc záhadu jej čudného závoja). Dôvod takéhoto kreovania ženských postáv je ešte jeden: „*Klasický realistický text si zatiaľ ešte nevyvinul spôsob signifikovania ženskej sexuality okrem metaforického alebo symbolického spôsobu, ktorého prítomnosť narúša realistický povrch*,“ (ibidem). Najtemnejšími ženskými hrdinkami u Doylea bývajú tmavé (čiže temné) južanské krásy, zmietané až vražedne intenzívnymi vášňami. V *Sussexskom vampírovi* zasa, naopak, južanská kráska sa len javí ako vampír – napriek opačnej skutočnosti. Anglický manžel však nedokáže pochopiť jej obrovskú veľkorysosť.

Apropo, Doyle a (reprezentácia) ženy v texte: v jednej z neholmesovských poviedok *Izba zo zlého sna* modeluje Doyle ženu, ktorá chce otráviť svojho manžela, v kóde typickej dekadentnej *femme fatale* (aj ona je, samozrejme, južanka): je „nebezpečná“ (Doyle, 2008, s. 94) a jej oči „*neúprosné, hľadely před sebe s upřenou soustředěností, v níž se tajilo něco neurčitě strašlivého*“ (s. 94) – za touto tvárou číha *diabol* (ibidem). Preniká ako upír do mužskej duše a dokáže ňou manipulovať, „*proniknout do jeho nejniternějšího vědomí, vloudit se do těch končin jeho povahy, jež jsou pro svět příliš posvátné, a rozničit v něm touhu*“ (s. 97). Vzhľadom na to, že narácia podáva aj vnútorný, psychologický plán postáv, si Doylov text dovoľí úžasný literárno-reflexívny skok (v rámci hry s literárnymi kódmi): na scéne sa v tom najdramatickejšom okamihu objaví ďalší muž a ukáže sa, že scéna je *naozaj* scénou: ide o skúšku divadelnej hry. Vyrozprávané pocity (vnútorný plán) literárnych postáv boli teda naozaj len pocitmi postáv – a to tých, ktoré herci predstavovali. A vďaka tejto nečakanej *pointe* Doylov text dosahuje aj odstup od takto prezentovanej *femme fatale*: je to nie až tak celkom Doylova reprezentácia ženy, ale Doylov text tu skôr reflektuje kánonizovanú dekadentskú reprezentáciu ženy. Takú, akú napokon sám využíval: „*V povídkce Parazit vytvořil velmi působivou postavu upírské femme fatale: vášnivě bílé ženy ze Západní Indie, která se prostřednictvím hypnózy pokusí přimět mladíka, po němž touží, aby zavraždil svou snoubenku,*“ (Fido, 2005, s. 53).

Po tomto exkurze o jednom aspekte Doylovho písania sa od tých inferiorných bytostí (samozrejme, len podľa Holmesovho a Wolfovho stanoviska) vráťme k najväčšiemu z najväčších: Sherlock Holmes však nie je len „umeleckým“ dekadentom – huslistom (táto vlastnosť je skôr „úchylkou“ od jeho detektívnej dráhy, akýmsi kompenzačným mechanizmom spolu s morfiovým opojením), ale predovšetkým *vedcom*: amatérskym chemikom a vedeckým kriminalistom, píšucim „*malé monografie*“ na detektívne témy (o určovaní druhov cigaretového popola, o dešifrovaní tajných písiev, o simulovaní a pod.): na prvom stretnutí s Holmesom v chemickom laboratóriu sa Watson akurát stáva svedkom jeho objavu chemického určovania krvi [„*Objavil som roztok, ktorý možno zraziť len hemoglobínom, ničím iným*“ (Doyle, 1957, s. 9)]. Doyle v pôvabnej knižke o svojich čitateľských láskach, ako aj o svojich názoroch na charakter literatúry *Cez zázračné dvere* (*Through The Magic Door*, 1907) hovorí o čare, aké má v literárnom texte čo i len stopa vedeckého myslenia či vedeckých metód, i keby boli len ilúziou, ako u Poea či Verna (por. Doyle, 1907, s. 247 – 248): tento pôvab, aký má vedeckosť v literárnom texte, je, samozrejme, podmienený charakterom „literárnej epochy“, v ktorej sa Doyle situuje: je súčasťou dobového „vksusu“. Samotný Holmesov predobraz, Joseph Bell, bol lekárom a kriminálnym konzultantom (predchodcom neskoršieho súdneho znalca). Hans Pfeiffer práve v tejto Holmesovej „vedeckosti“ vidí podstatnú transformáciu diskurzu detektívneho žánru: „*Co se tedy začalo rýsovat ve společenské skutečnosti – úzké spojení mezi kriminalistikou a přírodovědecko-technickými metodami – našlo svůj literární předobraz a ztvárnění v postavě onoho Sherlocka Holmesa. (...) Před ním byli jiní, neméně úspěšní, jako například E. A. Poeův soukromý detektiv Dupin. Avšak Conan Doyle zahájil svým Sherlockem Holmesem no-*



vou epochu kriminalistickej literatúry, ktorá bere na vedomí pokroky vo vede a technice (...) Neboť Sherlock Holmes má – v protikladu s Poeovým detektívom Dupinom – chemické, fyzikálne, medicínske znalosti a používa ich,“ (Pfeiffer, 1971, s. 10). Aj samotná slávna Holmesova „dedukčná metóda“ však nesie vplyv dobového vedeckého myslenia, „Holmes reprezentuje aplikáciu vedeckej metódy na policajnú prácu“ (Porter, 1981, s. 224). Jeho metóda predsa „zahŕňa dobre známy proces pozorovania, inferencie a konštrukcie hypotéz spolu s ich testovaním, čo sa všetko spájalo s postupom poznania od čias Bacona. Rukopis, choroba, báseň a neznáme operácie génov sú – rovnako ako mŕtvoľa v zamknutej knižnici – hádankami, ktoré majú byť vysvetlené, alebo príbehmi, ktoré je potrebné vyrozprávať. Tak ako vedec-bádateľ aj Holmes zhromažďuje fragmenty a hľadá skrytý vzorec“ (ibidem, s. 225) – túto poslednú operáciu budem demonštrovať na konkrétnych holmesovských prípadoch. Aj samy Doyleove poviedky sú po formálnej (kompozičnej) stránke vystavané ako vedecký experiment, ktorý má vo svojom výsledku „usporiadať svet v kategóriách matematicko-prírodných vied. Nie je preto náhoda, že každá z poviedok pripomína vedecký experiment: objavuje sa výskumný problém, Holmes zbiera premisy, nastoľuje hypotézu. Nasleduje experimentálna časť – detektív si overuje správnosť svojich predpokladov. Napokon prichádza záver a celá vec by sa dala uzavrieť známou formulkou ‚čo bolo treba dokázať‘,“ (Burszta – Czubaj, 2007, s. 36).

K živej presvedčivosti, efektu reality pre viktoriánskeho čitateľa prispieva aj to, že Sherlock Holmes je doslova viditeľný – a to nielen pred mentálnym zrakom čitateľa, čítajúceho Doyleove opisy tejto postavy a jej stereotypné zvyky (preslávená perzská papuča s tabakom) a „tíky“ (spojenie si brušiek prstov, zavreté oči v sústredení, zachichotanie sa, šúchanie si rúk, horúčkovitá aktivita v tvári atď., atď. – iterácia týchto detailov vytvára v rámci postupnosti seriálu dojem „tej známej tváre“ nielen Watsonovi, ale aj nám, čitateľom), no aj pred jeho okom vnímajúcim obrazy: súčasťou prvého vydávania Doyleových poviedok v *Strande* sa stali ilustrácie Sidneyho Pageta, pričom Doyle časom začal prispôsobovať opisy Holmesa Pagetovým ilustráciám (por. Knight, 1980, s. 84). „Fotografické“ (Fido, 2005, s. 85) Pagetove ilustrácie (ktoré si okamžite získali absolútnu autoritu, čo sa týka informácií o vzhľade Sherlocka Holmesa) vstúpia v *Strande* do kontextu napríklad aj s fotografiami vtedajších krások, dám zo spoločnosti. Fikcia takto vstupuje do kontextu tvoreného faktickou reprezentáciou a preberá od nej časť jej efektu reality. Tieto fotografické techniky a ilustrácie používal *Strand* (začal vychádzať v r. 1890) podľa vzoru amerických časopisov na dosiahnutie väčšej plasticity a dramatizovania textu (Knight, 1980, s. 70). Ideológia *Strandu* zodpovedala chutkam svojho publika – strednej triede obyvateľov Londýna, orientovaná bola na rodinné hodnoty, usporiadaný život (časopis obsahoval aj sekcie pre domáce panie), uverejňovali sa tu biografie úspešných mužov (ibidem, s. 70).

Časopis však ponúkal aj „legálny“ únik z tejto malomeštiackej prostrednosti vďaka dobrodružným, strašidelným a detektívnym príbehom, ktoré uverejňoval. V kapitole o viktoriánskej detektívke som už hovoril o viktoriánskej „zahľadovanosti“ po kr-

vavých príbehoch – do tohto horizontu čitateľských očakávaní vstupovali aj Doyleove detektívne poviedky o Sherlockovi Holmesovi. Získali si takú obrovskú popularitu, že okamžite po završení série začal *Strand* v nasledujúcom ročníku 1894 uverejňovať príbehy ďalšieho detektíva vytvoreného podľa vzoru Sherlocka Holmesa – Martina Hewitta, ktorého stvoril Arthur Morrison, opäť s ilustráciami Sidneyho Pageta. A detektívny charakter začali nadobúdať aj strandovské *Príbehy z lekárovho denníka*. Témy v *Strande* boli rozmanité, útočili na zvedavosť publika: popri fotografiách interiérov honosných viktoriánskych príbytkov prominentných osobností, ako aj ich portrétov v rozličných fázach života (túto rubriku má azda na svedomí intenzívny viktoriánsky záujem o frenológiu), nachádzali sa v ňom, napríklad, články o hereckom líčení, karikatúry, článok o podpisoch Charlesa Dickensa, o jej výsosti holandskej kráľovnej a – samozrejme – o interiéroch jej paláca atď. (všetko v *Strand*, Vol. VII., 1894). Pre nás je však dôležité, že popri týchto „sporiadaných“ témach tu fungovala aj rubrika „Zločin a zločinci“, bohato sprevádzaná fotografiami. Čitateľ tu našiel aj fotografie miesta činu či explózie v Scotland Yarde (jeden článok bol venovaný dynamitovým výbuchom), inšpektor Maurice Moser zasa napísal zasvätený článok o putách od antických čias až po „súčasnosc“ (ibidem oba články). Azda, ak by sme listovali pozornejšie, možno práve tu by sme objavili legendárnu malú Holmesovu monografiu o rôznych typoch cigaretového popola...

Čo sa ešte týka kódu viktoriánskej mentality, Stephen Knight odhaľuje ako skrytú obsesívnu tému Doylevu tému v prvej poviedkovej zbierke – tému straty mužnosti a strach z nahradenia, keď dcéra nahradí otca iným mužom (por. Knight, 1980, s. 96): totem sily českého kráľa uzamkne Irene Adlerová; mechanik stratí svoj palec – falický symbol; keď tyranský otec v *Dobrodružstve Krvavej bučiny* stráca svoju dcéru, pes mu rozhrýzne hrdlo – tiež falický symbol atď.

Viktor Šklovskij vo svojej *Teórii prózy* analyzoval (na dvoch-troch príkladoch) aj Doyleove holmesovské poviedky a modeloval ich syntagmatickú štruktúru (por. Šklovskij, 1948, s. 135 – 136). Pred ním tak urobil (a podrobnejšie) aj detektívny autor a teoretik detektívneho žánru páter Ronald Knox v *Studies in the Literature of Sherlock Holmes* (1912). Vyčlenil jedenásť častí, pričom všetky nemusia byť v každej realizácii (texte) prítomné a občas môže byť zamenené aj ich poradie. Niektoré časti sú obligatórne, iné zasa fakultatívne. Knox teda robí niečo, čo dost pripomína neskoršiu štrukturálnu gramatiku narácie, hoci sa tento klasicky vzdelaný páter zrejme dáva inšpirovať skôr antickou rétorikou. Zjednodušene možno Knoxov syntagmatický model naratívnej štruktúry holmesovských poviedok reprodukovať takto: prvou časťou (takmer obligatórnou) býva domáca scéna na Baker Street s Holmesovou „ukázkovou dedukciou“ (Cigánek), potom nasleduje klientova výpoveď o svojom prípade, sprevádzaná Holmesovými inferenciami z pozorovania klienta. Fakultatívnymi syntagmami sú nasledovné Holmesovo vyvrátenie teórie Scotland Yardu či Watsonova chybná hypotéza, ďalej nasleduje „exetasis“ – sledovanie stopy a Holmesove krížové výsluchy zainteresovaných, obhliadka miesta činu a prípadne tela obete. Syntagmou č. 8 je anag-

norisis, v rámci ktorého je zločinec odhalený prípadne dolapený, č. 9 je „exegéza“ čiže zločincova sponď. V naratívnej syntagme č. 10 Holmes opisuje stopy, ktoré interpretoval takým spôsobom, že ho dovedli k riešeniu, a nasleduje epilóg (podľa Edwards, 1999, s. xxxvi–xxxvii, kde je Knoxova analýza odcitovaná).

Poviedky, neskôr zhrnuté v knihe *Dobrodružstvá Sherlocka Holmesa (The Adventures of Sherlock Holmes, 1892)*, vychádzali v časopise *Strand* od júla 1891. V interview v *Tit-Bits* (15. decembra 1900) Conan Doyle ozrejmil svoju stratégiu prechodu k časopiseckému publikovaniu poviedkovej ságy s jednou výraznou hlavnou postavou oproti predchádzajúcemu publikovaniu románu na pokračovanie: ak čitateľ vynechal nejakú časť románu (a niekedy zmeškal hneď tú prvú), nedokázal sa už orientovať v zápletke a prestával byť čitateľom – pri poviedkach však táto nevýhoda odpadá. A z románu si zasa táto séria poviedok ponecháva spájajúcu výraznú hlavnú postavu detektíva s jeho pomocníkom, ktoré prechádzajú naprieč jednotlivými poviedkami a sceľujú ich. Každá takáto poviedka je potom fúziou dôverne známeho (detektív s jeho „watsonom“ a ich známe prostredie) s novým, neznámym, nečakaným (nová záhada), čo je práve naplnením *logiky seriálu*: konštituuje sa takto detektívny seriál s uzavretými epizódami, prepojenými hlavnou postavou detektíva. V tomto ohľade sa Doyle nazval priekopníkom (por. Green, 1998, s. xiv). Knihu nededikoval Poeovi ani Gaboriauovi, ale svojmu bývalému učiteľovi Josphevi Bellovi, ktorý bol pre Doylea jedným z prototypov pre postavu Sherlocka Holmesa (ibidem, s. xvii). Tieto prototypy teda boli jednak literárne [na rozdiel od svojho hrdinu, pre ktorého bol Lecoq „biednym fušerom“, Doyle Gaboriauove policajné romány obdivoval pre ich „rafinovaný dej“ a od detstva patril medzi jeho hrdinov Poeov Dupin (Doyle, 2004, s. 32)], jednak pochádzali z „biografického textu“ – s Josephom Bellom tvoria Doyleve fikcie pekne zložitý prepletenc. Bell bol vždy spájaný so Sherlockom Holmesom a stal sa súčasťou Holmesovskej legendy. Joseph Bell, tento prednášateľ medicíny s orlím nosom, suchým a sarkastickým humorom, hlboko zapôsobil na svojich študentov (Doyle si výnimovočne obľúbil a urobil z neho svojho asistenta v ordinácii) – ako spomína sám Doyle – schopnosťou „dospieť k záverom z tých najtriviálnejších detailov a vtedy sa vo mne zrodilo presvedčenie, že zdroje ľudského mozgu v tomto smere neboli docenené a že vedecký systém by mohol priniesť výsledky omnoho pozoruhodnejšie než všetky z tých ľubovoľných a nevysvetliteľných triumfov, ktoré bývali také časté u literárnych detektívov“ (cit. podľa Green, 1998, s. xix) – v tomto smere, poznamenáva Doyle, však už predsa len niečo urobil aj Chevalier Dupin. Doyle sa v liste Bellovi vyznáva, že za postavu Sherlocka Holmesa najviac vďačí jemu (ibidem), jeho „dedukcii, inferencii a pozorovaniu“ (ibidem, s. xx). Holmes bol podľa Bella modelovaný nielen svojimi rozumovými a pozorovacími schopnosťami, ale aj výzorom a zvykmi – Bell si tiež zvykol spájať brušká prstov, keď sediac riešil problém (por. Wells, 1976, s. 111). Bell dokonca poskytol Doylevi námet „bakteriologického zločinc“, ktorý Doyle využil v postave Culvertona Smitha v poviedke *Umierajúci detektív/The Dying Detective* už po Bellovej smrti – išlo pravdepodobne o poctu svojmu bývalému učiteľovi (ibidem). Doyle spomína Bellovu „holmesovskú“ „dedukciu“ toho, že civilný pacient slúžil vo

vojsku, nedávno ho prepustili a slúžil na Barbados (Doyle, 2004, s. 30). Jej ozvenu nachádzame v legendárnej výpovedi Sherlocka Holmesa, keď pri zoznámení Dr. Watsonovi hovorí: „*Ako vidím, boli ste v Afganistane,*“ (Doyle, 1957, s. 9).

Po uverejnení knihy ju Joseph Bell recenzoval v časopise *Bookman*. Sám Sherlock Holmes recenzujúci rozprávania o svojich prípadoch – veď to predsa poznáme aj z doylovských poviedok: Holmes vyčítal Watsonovi predovšetkým jeho senzačné (čiže dobrodružné, literárne) podanie, tvrdiac, že záznam prípadu by mal byť skôr vedeckou štúdiou. To Joseph Bell bol k svojmu obdivovateľovi značne blahosklonnejší: vo svojej priateľskej recenzii vyzdvihol predovšetkým to, že Doyle vytvoril typ postavy „*bádateľa, napoly lekára, napoly virtuóza*“ (cit. podľa Green, 1998, s. xxx), ktorý zo svojej mysle vylučuje všetko nepotrebné, aby si zapamätal drobné *details* (ibidem).

Bellove inferencie na základe bystrých pozorovaní boli situované predovšetkým v medicínskom poli – týkali sa čítania symptómov a následnej diagnostiky, ale aj povolania osôb a miesta ich pobytu; no Bell sa tiež netajil ani svojím záujmom o kriminálne prípady. (A práve na ne sa Doyle rozhodol tieto pozorovania a „dedukcie“ aplikovať.) Bell totiž pôsobil aj ako detektív konzultant, pričom sa naňho občas obracala polícia so žiadosťou o pomoc (por. Bělousov, 1974, s. 214).

Holmesovské záhady väčšinou tvorí „*niekoľko čudných udalostí*“ (Doyle, 1966, s. 286) – ako najdôležitejšiu kategóriu konštrukcie holmesovských záhad treba vyznačiť kategóriu *čudného*, bizarného, občas až groteskného: na začiatku jedného prípadu Sherlock Holmes hovorí Watsonovi, že „groteskné“ nesie aj istý závan desivosti, strašného. Boileau a Narcejac vidia Doylovu vývinovú hodnotu v rámci detektívneho žánru aj v tom, že detektív síce rieši problém, ale konfrontuje sa so strachom [napr. klientky, ktorá sa nechveje od zimy, ale od strachu (por. Boileau – Narcejac, 1967, s. 60)]: detektívna záhada nie je len čisto logický rébus. Vývinovo Doyle *spája* dve línie dovtedajšej detektívnej fikcie: dobrodružno-senzačnú a logickú (Poe) (Murch, 1968, s. 181). Túto tendenciu však možno pobadať už aj v Gaboriauovej próze. Oproti poeovskej „geometrickej“ čistej argumentačnosti, ba občas (okrem opisu miesta činu vo *Vraždách v ulici Morgue*) priam neepickosti detektívnej dupinovskej prózy, exponuje Doyle dramatický, dopredu utekajúci dej (pôvodom z dobrodružného románu napr. takého Eugena Suea alebo Ponsona du Terrail) a ľudský kontakt detektíva s problémami klienta.

A zasa na začiatku iného prípadu sa Watson pozerá z okna a hovorí, že po ulici ide blázon. Sherlock Holmes v tom komickom zjave však rozpoznáva vo vrcholnej miere duševne rozrušeného človeka – je to nový Holmesov klient (*Dobrodružstvo berylovej korunky/The Beryl Coronet*). Len v dvoch prípadoch z prvej zbierky ide o vraždu, ktorá sa neskôr stane najštandardnejším tematickým elementom detektívneho žánru. Mnohé poviedky, ako si všíma Knight, ani neobsahujú zločin v bežnom zmysle slova (por. Knight, 1980, s. 89). Druhý poviedkový cyklus, *Spomienky na Sherlocka Holmesa*, už obsahuje oveľa temnejšie a tragickejšie príbehy – napokon, veď vrcholí smrťou samého veľkého detektíva.

Čudné, absurdné: „*Šialenstvo. A čudné šialenstvo. Ani by ste si nemysleli, že v dnešných časoch žije človek, ktorý tak nenávidí Napoleona Prvého, že rozbije každú jeho podobizeň, čo uvidí,*“ (Doyle, 1965, s. 401) – takto sa napríklad začína *Dobrodružstvo so šiestimi Napoleonmi*. Absurdné je nezmyselné z hľadiska zdravého rozumu, toho viktoriánsky pozitivistického – z hľadiska zdravého rozumu neexistuje (zdanlivo) žiadny dôvod na takúto udalosť. Jej absurdnosť, totiž fenomenálna absurdnosť (na úrovni javenia sa) však vyplýva zo sugerovania falošnej motivácie (že rozbíjať všetky sochy Napoleona Prvého je šialenstvo). Z hľadiska *pravej motivácie*, ktorú odhaľuje Sherlock Holmes, však už toto konanie šialené nie je – naopak, je celkom racionálne motivované: jedna z búst Napoleona Prvého v sebe totiž skrýva perlu. Na pravý smer motivácie tohto rozbíjania Holmesa navedie indícia, že páchatel nerozbil bustu okamžite, ale až keď sa dostal k osvetleniu pouličnej lampy.

Takže predbežne subsumujme: zločinný plán či prekročenie nejakého rádu (spoločenského či prírodného) „preráža“ na fenomenálny *povrch* v podobe série *čudných, zvláštnych, bizarných, absurdných* či *groteskných* udalostí, ktoré nahliada ten, čo sa ocitá v osídlach zločincov (či už ako obeť, alebo len ako pozorovateľ týchto udalostí). „*Sherlock Holmes si šúchal ruky a chichotal sa, keď pridal túto bizarnú udalosť k svojej zbierke čudných epizód,*“ (Doyle, 1966, s. 38): archív Holmesových prípadov je „kabinetom kuriozít“ – nie predmetných, ale naratívnych: kuriózných záhad, a Holmes je ich zberateľom<sup>1</sup>. Doylea často na tieto bizarnosti inšpirovali krátke časopisecké informácie v *Tit-Bits*, *Answers* či *Cassell's Saturday Journal* o kuriózných faktoch – napríklad o tom, ako sa reportér zamaskoval na jeden deň za žobraka [poviedka *Chlap so skrivenou perou/The Man with the Twisted Lip* (Green, 1998, s. xvii)]. Sherlock Holmes sa na začiatku *Dobrodružstva vo vile Wistaria* pýta Watsona, ako by definoval slovo „groteskný“. Na Watsonovu odpoveď: „*Čudný – pozoruhodný,*“ (Doyle, 1966, s. 33) odpovedá: „*Rozhodne je v ňom čosi viac (...), akýsi skrytý podtón tragiky a hrôzy. (...) ako často grotesknosť dospela k zločinnosti. Pomyslíte si na aféru s červenovlasými! (...) Alebo tá veľmi groteskná aféra s piatimi pomarančovými jadrami, ktorá viedla priamo k vražednému sprisahaniu,*“ (ibidem, s. 33).

Keď rozum – vtelený do detektíva – odhalí pravú motiváciu, tak odór absurdného, čudného mizne: detektívov výkon (pátrací a riešiaci) prinavracia absurdne sa javiacemu svetu jeho racionálny poriadok. (V inej literárnej gramatike – v románe Witolda Gombrowicza *Kozmos* takáto úvodná bizarnosť – obesený vrabec – vymkávajúca svet z ustálených štruktúr zmyslu, má za následok rozrušenie významovej štruktúry sveta, jej prebujnenie, a žiadne riešenie zavádzajúce racionálny poriadok sveta nenaštane.) V *Lige červenovlasých (The Red-Headed League, 1891)* prichádza za Sherlockom Holmesom pán Wilson s ohnivočervenými vlasmi. Pán Wilson – na výzvu svojho známeho – ide na konkurz do „Ligy červenovlasých“ (nadácie založenej výstredným červenovlasým americkým milionárom), kde získa nadštandardne platené miesto (na-

<sup>1</sup> Za upozornenie na túto súvislosť vďačím Milanovi Šútovcovi.



priek tomu, že konkurzu sa zúčastnili aj ľudia, ktorí mali červenšie vlasy než on) za nezmyselnú prácu – opisovanie Encyclopaedie Britannicy, pričom jeho prácu zamestnávateľ úzkostlivo kontroluje. Jedného dňa ide opäť do svojho čudného zamestnania a z oznamu sa dozvedá, že Liga červenovlasých je rozpustená. Existencia absurdnej Ligy červenovlasých je len *zastieracím manévrom* zločincov – a práve preto na povrch diania preráža ako čudnosť, zvláštnosť. Je absurdná, pretože nemá žiadny zmysel, podobne ako oná nezmyselná práca opisovania encyklopédie – jej zmysel je len v tom, aby „osoba vybratá do zamestnania verila, že jej červené vlasy rozhodli o tejto voľbe“ (Žižek, 2003, s. 90). Slavoj Žižek analyzuje riešenie tohto prípadu: „K riešeniu sa dospeje nie kvôli svedomitému skúmaniu eventuálneho významu skrytého pod prvým dojmom [čo by mohla znamenať patologická mánia založená na červených vlasoch? (...)]. (...) Zatiaľ čo ide o to, aby sme dali do zátvorky sféru zmyslu, ktorú nám vnucuje mylný prvý dojem, a sústredili všetku svoju pozornosť na detaily skúmané ako odtrhnuté od zmyslu, ktorý nám bol vnútený – to je jediná možná procedúra. Aký bol – nezávisle od farby vlasov – dôvod zamestnania práve tejto osoby na nezmyselnú prácu?“ (ibidem, s. 89). Sherlock Holmes nastoľuje abdukcii, že „jediným možným cieľom toho dost' fantastického inzerátu Ligy a opisovania Encyclopaedie bolo odstrániť z cesty na niekoľko hodín denne“ (Doyle, 1957, s. 148) pána Wilsona. Jeho dom totiž susedil s bankou, do ktorej sa chceli prekopať zloději. Povrchová absurdita („Liga červenovlasých“, päť pomarančových jadier v obálke, guvernanka majúca sa obliekať ako odcestovaná dcéra atď.) práve svojou do očí bijúcou nezmyselnosťou, absurdnosťou strháva na seba pozornosť a odkláňa tok uvažovania bežného človeka (napr. Watsona alebo inšpektora Lestradea) nesprávnym smerom – ako hovorí Žižek, *vnucuje* nám istý nesprávny zmysel (pátrať po tom, aký význam môže mať Liga červenovlasých).

Sherlock Holmes sám exponuje tento rozdiel medzi fenomenálnou čudnosťou (úrovňou javenia sa) a zrozumiteľnou úrovňou logického vysvetlenia (úrovňou bytia) v *Dobrodružstve aristokratického starého mládenca (The Noble Bachelor)*: „(...) aký jednoduchý môže byť výklad vecí, ktorá sa na prvý pohľad zdá temer neriešiteľnou. Nič nemôže byť prirodzenejšie než sled udalostí, ktoré rozprávala tá dáma, a nič zvláštnejšieho než výsledok, ktorý predvídala, napríklad, Lestrade zo Scotland Yardu,“ (Doyle, 1957, s. 303). Holmes tu pracuje svojou slávnou *vylučovacou metódou*: dáma bola ochotná podrobiť sa sobášnemu obradu a svoj čin o niekoľko minút oľutovala. Čo sa stalo? Vonku sa nemohla s nikým zhovárať, lebo bola v ženíchovej spoločnosti. Ak niekoho uvidela, *musel* byť z jej minulosti z Ameriky, pretože v Anglicku strávila taký krátky čas, že sa ešte nestihla s nikým zoznámiť (ibidem, s. 303 – 304). Watson, ak vylúčíte všetko nemožné, to, čo zostane, nech by sa javilo hocako nepravdepodobným, je pravdou!

V mnohých poviedkach prvej zbierky, ako upozorňoval sám Doyle, dokonca ani nejde o zločin, ale len o vyriešenie istej bizarnosti, absurdity. A Doyle to vzťahuje aj na celý cyklus: „*Téměř v polovině příběhů Sherlocka Holmese však ve skutečnosti žádný zločin v přísně právním smyslu slova spáchán nebyl,*“ (Doyle, 2004, s. 191).



Na 60 doyllovských príbehov (noviel a poviedok) pripadá 27 prípadov vražd alebo zabitia (Fido, 2005, s. 9) – to je menej ako polovica. Ak si uvedomíme, že v neskoršej klasickej detektívke býva vražda *vždy* organizujúcim dejovým motívom, základnou otázkou, epickým problémom, tak uvidíme rozdielnosť Doylea cez fóliu neskoršej petrifikovanej formy detektívneho žánru. Práve preto je v jeho diele toľko motívov zaraďujúcich sa pod kategóriu čudného: ak by totiž tieto záhadné udalosti bolo možné subsumovať pod kategóriu „zločinu v právnom zmysle“, už by neboli také zvláštne, vybočujúce zo štatistického priemeru odohrávania sa istých typov udalostí. Týmto smerom sa však bude uberať ďalší vývin detektívneho žánru, ako na to ešte upozorním ku koncu tejto kapitoly.

Podobne poviedka *Chlap so skrivenou perou/The Man with the Twisted Lip* je jednou z tých poviedok „čudesného“, ktorá spočiatku sugeruje desivý zločin, aby skončila odhalením narušenia rádu spoločenských konvencií. Práve toto narušenie vyráža na fenomenálny povrch v podobe čudesného. (Inak, je to práve táto poviedka, ktorá narobila holmesológom toľko vrások na čele: Watsonova manželka tu svojej priateľke hovorí o svojom manželovi ako o „Jamesovi“.) Žiadny zločin sa však v skutočnosti nestal.

Pani St. Clairová, kráčajúc po ulici, odrazu uvidí v okne jedného z domov svojho manžela, ktorý na ňu vzrušene máva rukami a potom náhle z obloka zmizne. Pani St. Clairová netuší, čo by mohol jej muž robiť v tomto dome, v tejto odľahlej štvrti. (Dnešnému dospelému čitateľovi v takejto naratívnej situácii okamžite naskočí predbežný intertextuálny scenár: „nevera“. Keď som však túto poviedku ako chlapec čítal, bol som dokonalým viktoriánskym čitateľom.) Manželka vybehne na poschodie, kde nájde v izbe len žobráka so skrivenou perou. Manžel zmizol, na parapete však objaví stopy krvi a v škatuli detskú hračku – stavebnicu, ktorú mal manžel podľa sľubu priniesť domov. Vyzerá to tak, že manželovi sa stalo niečo zlé – azda ho zavraždili – v každom prípade však záhadne zmizol. Žobráka ako podozrivého zatknú a umiestnia do policajnej cely. Holmes sám najprv sleduje falošnú stopu: tiež si myslí, že St. Claire je mŕtvy. Neskôr sa nájde na brehu kabát po nezvestnom St. Clairovi, ktorého vrecká sú napchané mincami: pencami a polpencami.

Radikálna transfigurácia v bloku riešenia sa deje na niekoľkých vzájomne sa podmieňujúcich sémantických úrovniach: zdanlivá vražda, zločin, je transformovaná vo svoj opak: zločin sa nestal. Zdanlivý podozrivý či možno aj vrah – žobrák – je transformovaný na obeť (tiež zdanlivú): to práve onen žobrák je zamaskovaným nezvestným St. Clairom. Stotožnenie týchto dvoch postáv do jednej prináša topos *agnorisis*, rozpoznania – a tiež ide o stotožnenie aktančných rolí (páchateľa s obeťou), čo nevyhnutne generuje ich ontický status zdanlivosti: aj obeť, aj páchatel sú zdanlivou obeťou a zdanlivým páchatelom. Toto stotožnenie je totiž na úrovni bytia nemožné: ak je páchatelom zamaskovaná obeť samotná, potom sa zločin nemohol stať. A ak sa však v „detektívke“ žiadny zločin nestal, máme pred sebou istý typ žánrovej transfor-

mácie: táto Doylova poviedka je jednou z prvých, a možnože dokonca aj úplne prvou *antidetektívkou*.

Zločin sa síce nestal, v poviedke chýba, avšak napriek tomu si text zachováva štruktúru textu so *záhadou* a kompozičnú schému naratívnych blokov „záhada – vyšetrowanie – rozuzlenie“. Záhada je *čudným*, vybočujúcim z radu normálnosti (manžel v úplne cudzom okne a jeho zmiznutie). Túto čudesnosť generuje radikálne narušenie spoločenského rádu: onen usporiadaný meštiacky, viktoriánsky manžel hrá dennodenne úlohu onoho žobráka a takýmto spôsobom si – veľmi slušne – zarobí na živobytie pre celú svoju rodinu. Toto jeho „zamestnanie“ je však, samozrejme, z hľadiska spoločenského statusu, ktorý St. Claire zastáva, nedôstojné a excentrické. Keď sa prezliekal zo svojho preoblečenia, z okna odrazu zbadal na ulici svoju manželku a zdesene vykrikoval a zamával rukami (tu vstupuje do hry homonymný princíp: nešlo o výkrik o pomoc, ale o zdesené prekvapenie). Keďže sa chcel vyhnúť odhaleniu manželkou, zamaskoval sa naspäť za žobráka. Mincami, ktoré zarobil žobraním, zaťažil vrecká svojho civilného kabáta a vyhodil ho z okna do vody (takáto bola skrytá *funkcia* mincí vo vrecku a takéto je aj St. Clairovo *metaforické* spoločenské „zaťaženie“ žobráckymi mincami, ktorými obťažal svoj meštiacky kabát, spoločenský status).

Tento motív rozpoznania počestného občana v žobrákovi má dosť veľa literárnych zdrojov, ktoré vypočítava Richard Lancelyn Green: zamaskovanie novinára za žobráka pri výskume tohto povolania (*Tit-Bits*, 17. januára 1891); W. M. Thackeray napísal podobný príbeh o pánovi Fredericovi Altamontovi, pracujúcom denne osem hodín v meste, pričom nikto nevedel, aký je charakter jeho „obchodovania“; scéna so žobrákom v *Mesačnom kameni* Wilkieho Collinsa (Green, 1998, s. 344 – 346).

Aj motív stotožnenia údajne zavraždeného s údajným vrahom mal v ďalšom literárnom vývine svoje intertextuálne ohlasy: Vladimir Nabokov v románe *Skutočný život Sebastiana Knighta* (*The Real Life of Sebastian Knight*, 1941) v referovaní o jednom (fiktívnom) románe literárnej postavy Knighta, ktorý má byť okrem iného paródiou na detektívny žáner, využíva presne identickú konštrukčnú schému (por. Nabokov, 1992, s. 78 – 81). Takejto paródie sa teda už dosť skoro dopustil sám autor parodovaných textov, hoci bez parodickej (textovej) intencie: v Doylovom prípade išlo o konštrukciu čertovskej záhady a čo najneočakávanejšieho riešenia.

Stephen Knight túto poviedku číta aj v alegorickom kľúči, ako Doylovo zašifrovanie jeho spisovateľskej situácie ambiciózneho autora, ktorý klesá k „žobráckemu“ remeslu autora námezdnjej detektívnej literatúry, ktorej čoraz väčších dávok sa dožaduje publikum: rozprávajúce „ústa, ktoré by mohli produkovať decentnú reč, sú skrivené do výsmešného úsmevu, aby zarábali viac peňazí“ (Knight, 1980, s. 98).

Čudné, absurdita zároveň vpadá ako škandál do logicky usporiadaného viktoriánskeho sveta a Sherlock Holmes – tým, že vždy ukáže jej racionálne podložie (to, čo sa javí absurdne – ako Liga červenovlasých – je na rovine pravého, konečného zmyslu vždy racionálne podmienené), prinavracia viktoriánskemu svetu jeho poriadok, uka-

zujúc *racionálne príčiny* zdanlivých bizarností a absurdít. Uvádza – ako som o tom napísal v časti *Model detektívneho žánru* o poviedke *Dobrodružstvo Krvavej bučiny* – do zhluku udalostí, medzi ktorými je „*málo spojitosti*“, kauzálne a motivačné spojenia medzi týmito udalosťami, ktoré boli dosiaľ skryté, a to prostredníctvom holistickej vysvetľujúcej hypotézy. Stephen Knight ukazuje epistemologické podložie takto vedenej narácie: „*Doyle má dve premisy: racionálnu vedeckú myšlienku, že udalosti sú naozaj spojené do nenáhodného reťazca, a individualistickú predstavu, že jednotlivý vyšetrovateľ môže – a má – odhaliť toto spojenie,*“ (ibidem, s. 68). Preto Sherlock Holmes hovorí o „ohnivkách“ „reťaze“ – niekedy mu nejaké z nich chýba a musí ho cielene vypátrať, alebo si naň počkať (čo generuje zasa perspektívny pohyb zápletky – oproti retrospektívnemu, vyplývajúcemu z iniciálnej záhady). „Logik“ v doylovsko-holmesovskej redakcii je niekým na spôsob laplaceovského démona, ktorý vie z poznania úplného stavu univerza v istom časovom okamihu „dedukovať“ všetky jeho budúce (ale aj minulé) stavy: „*Len čo by (...) ideálnemu logikovi ukázali jediný fakt vo všetkých jeho súvislostiach, dedukoval by z neho nielen celú reťaz udalostí, ktoré k nemu viedli, ale aj dôsledky, ktoré z neho budú nasledovať. Ako Cuvier mohol správne opísať celého živočícha pozorovaním jedinej kosti (...),*“ (Doyle, 1957, s. 198). Odkaz na Cuviera je tu prípadný: Cuvier ako systematik sa pokúšal rozvinúť morfológicky založený systém zvierat a tvrdil, že „*forma a funkce zvířete představují uzavřenou jednotu a že všechny části a funkce organismu jsou spojeny podle jedného zákona*“ (Rádl, 2006, s. 295). Tieto tézy ho viedli k záveru o korelácii foriem: „*Každé zvíře tvoří jednotný a uzavřený systém, v němž všechny části jsou svou stavbou na sebe odkázány a přispívají k jednotné činnosti celého těla podle zákonitého vztahu,*“ (ibidem). Z uvedených premis potom vyplýva záver, ktorý si Holmes v uvedenom citáte korelatívne preniesol z organizmu živočícha na charakter udalostí (keďže aj formy jednotlivých úrovní univerza sú zrejme – podľa Holmesa – korelované): „*Kdybychom dokonale znali vztahy mezi stavbou a činností orgánů, bylo by možné rekonstruovat na základě znalosti jednoho jediného orgánu celé zvíře, neboť bychom mohli uhodnout funkci tohoto orgánu, z ní pak způsob života zvířete a odtud funkce všech ostatních orgánů. Z nich lze pak snadno učinit závěry o jejich stavbě,*“ (ibidem). Takéto odvodzovanie záverov je možné len vďaka tomu, že časti sú usporiadané v organickom a logickom celku – rovnako časti tela zvieratá, ako aj časti príbehu – jeho udalostí. Cuvier stanovuje aj skúsenostné zákony, ktoré formuluje na základe často opakovaného pozorovania a ktoré takmer dosahujú istotu racionálnych zákonov (por. Rádl, 2006, s. 295 – 296) – práve na základe takýchto empirických zákonov (napríklad o štekani/neštekani psa) Holmes často formuluje svoje abdukcie.

V kauzálnom nexu zároveň vládnu úplne *jednoznačné* vzťahy: takáto príčina vedie *jedine* k takémuto dôsledku, ako možno usudzovať z ďalšej Holmesovej výpovede: „*My sme ešte nepochopili dôsledky, ku ktorým jedine smeruje príčina,*“ (Doyle, 1957, s. 198, zvýr. T. H.). Tieto jednoznačné vzťahy medzi príčinou a dôsledkom je však možné ustáliť *iba* vtedy, ak logik pozná *všetky* súvislosti daného faktu (Watson alebo inšpektor Lestrade, ktorí nezohľadnia všetky súvislosti daného faktu, dospievajú

preto k falošným, homonymným kauzálnym vzťahom) – a teda, ak naň – ecovsky povedané – vie aplikovať podľa možnosti úplnú encyklopédiu: „logik“ preto musí „(...) ovládať všetky vedomosti, ktoré si aj v týchto časoch slobodného vzdelania a encyklopédií vie osvojiť len veľmi málo ľudí“ (ibidem). Preto Holmes dokáže robiť postgnózy faktu (čo sa stalo, kto spáchal zločin v minulosti), ako aj prognózy (čo sa – na základe údajov, ktoré má k dispozícii – ešte len odohrá): Sherlock Holmes býva totiž často povolaný k prípadu v jeho akejsi zárodočnej, ešte len embryonálnej fáze, keď sa jeho zločinná stránka zatiaľ nevyvrbila, len – v modalite svojho zvestovania (v tieni, ktorý z možnej budúcnosti vrhá na súčasné dianie) – vyráža na fenomenálny povrch v podobe čudesného, absurdného. Taký je prípad *Ligy červenovlasých*, ako aj *Piatich pomarančových jadier* (*The Five Orange Pips*): tie, doručené v obálke pánovi Eliasovi, sú predpoveďou (budúcnostná perspektíva) jeho smrti – z dôvodu príbehu minulosti (pomsta za minulé „hriechy“). Holmesovské záhady teda – v tej fáze príbehu, v ktorej Holmesa k nemu prizvú – majú v sebe zavinutý nielen retrospektívny (čo sa stalo?), ale aj *perspektívny* pohyb zápletky (čo sa ešte stane?). Hypotéza detektíva jednak musí vysvetliť všetky doteraz známe fakty [„*nájsť vysvetlenie, ktoré by obsiahlo oba tieto fakty*,” (Doyle, 1966, s. 43)], jednak musí byť potvrdená ďalšími faktami, ktoré ešte len nastanú: „*Ak všetky nové fakty, ktoré sa dozvieme, zapadnú do tejto schémy, potom sa z našej hypotézy postupne možno vyvinie riešenie*,” (ibidem). V neskoršej *Nezvestnej lady Frances Carfaxovej* zasa postup myslenia sleduje dve nezávislé myšlienkové línie, vychádzajúce z dvoch rôznych východísk. Ak sa nájde istý ich priesečník, bude sa približovať pravde (ibidem, s. 165) – práve preto, že dve *nezávislé* línie, keďže sa niekde zhodujú („priesečník“), navzájom sa potvrdzujú.

Záhadu často vysvetlia až nasledujúce udalosti (záhada je ich predprípravou) a Holmes si na ne musí doslova počkať – ako napríklad v *Dome U troch lomeníc* z neskorého holmesovského obdobia – aby získal „*jasnejšie údaje*“ (Doyle, 1966, s. 291). Pre Doylove detektívky teda ešte neplatí to, čo konštatoval Todorov o neskoršej strnulej klasickej detektívke (že prvý príbeh, príbeh zločinu, stal sa ešte predtým, než sa začne príbeh druhý – príbeh vyšetrovania). Príbeh zločinu sa totiž často odohráva *simultánne* s príbehom vyšetrovania: Holmes si „počká“ na vývoj prípadu, ako sa odvinie z jeho zárodku, a potom zločincu stíha. Claus Reinert preto správne upozorňoval na Doylovu *dynamizáciu* rébusu, záhady oproti Poeovi, ktorú zapríčiňuje jednak faktor tematický: že sa Holmes zaoberá zločinom profesionálne, jeho vzťah k nemu teda nie je estétsky odťažité ako u Dupina; jednak faktor naratívny (vyplývajúci zo zmeny miesta): Holmes nerieši prípady úvahou vo svojej pracovni, ale vydáva sa za zločincom do exteriéru – a ohrozený zločinec zasa odpovedá *protiakciou*, ba nezriedka detektíva ohrozuje (por. Reinert, 1973, s. 69). Túto dynamizáciu rébusu, ktorej sa vo svojich textoch „dopúšťa“ aj Doylov pokračovateľ Gaston Leroux, veľmi pregnantne aj sám formuluje: Lerouxova *Záhada žltej izby* je podľa jej rozprávača „*dramatický rébus*“ (Leroux, 1972, s. 8). Poviedky so Sherlockom Holmesom sú teda popri svojej racionálnej stavbe aj značne akčné – popri „dedukcii“ je tu aj *akcia*: jednak tá detektívova, ktorej kontúry a smer najprv dedukcia vymedzí – a jednak reakcia protivníka, ktorú detektívo-

va akcia vyvoláva. U Collinsa či Gaboriaua je záhada síce dynamickejšia než u Poea, vyvíja sa v priebehu vyšetrovania, zainteresované postavy tiež vykonávajú „protiľahy“ v odpovedi na detektívovo vyšetrovanie – rozvíjanie záhady je však v týchto románoch menej dynamické vďaka ich epickej šírke a rozkošatenosti zápletky.

Holmes v takýchto prípadoch „čisto rozumovou analýzou“ (Doyle, 1966, s. 290) vymedzuje okruh možností (pomocou hypotéz) toho, o čo išlo, a niekedy aj toho, čo môže v budúcnosti nastať. Napríklad, keď v spomenutej poviedke chcú od vdovy Mary Maberleyovej „čudným spôsobom“ za veľké peniaze odkúpiť jej dom s úplne všetkými jej osobnými vecami, táto „čisto rozumová analýza“ nastoľuje hypotézu, že „ide o čosi, čo máte, ale neviete o tom, a čoho by ste sa nevzdali, keby ste to vedeli“ (ibidem, s. 290). Podobne v *Dobrodružstve samotnej cyklistky* je začiatočná fáza narácie zárodokom prípadu – onou doylovskou čudesnou udalosťou: učiteľku hudby vo vidieckom sídle počas jej cyklistických ciest osamelou cestou z diaľky sleduje bradatý bicyklista. Nikdy sa k nej nepriblíži, a keď sa cyklistka obráti a začne ho prenasledovať ona, zdesene utečie. Sherlock Holmes hovorí: „Tento prípad rozhodne sľubuje viac zaujímavých momentov a možností vývoja, než som si pôvodne myslel.“ (ibidem, s. 320). Figúra sledujúceho, pravdepodobne maskovaného cyklistu (brada, skláňa sa nad riadidlá) je ambivalentná: ide o prenasledovateľa alebo o ochranca? Dokonca aj v riešení je táto jej ambivalencia podržaná: ide o zločinca, ktorý sa spriahol s ešte väčším zločincem, vstúpil si do svedomia a pokúša sa byť ochrancom. Táto figúra cyklistu je oným čudným faktom, prostredníctvom ktorého preráža na povrch zjavných udalostí zločinný plán – uniesť slečnu učiteľku a nelegálne, proti jej vôli ju zosobášiť s odporným zločincem. Tento prípad – a to je častá doylovská figúra *naratívnej inverzie* – sa teda javil menej desivým, než bol v skutočnosti. A opačne – indikovaná krvavá vražda v *Chlapovi so skrivenou perou* sa neodohrala či diabolská *Žltá tvár* vôbec nie je indikátorom neľudského zla a pod.

Niekedy vzniká *čudná záhada* ako *konjunkcia* zločinného plánu s nepredpokladanými okolnosťami, ktoré idú proti nemu a v konečnom dôsledku ho zmariť. Tak je to v postreichenbašskej poviedke *Dobrodružstvo vo vile Wistaria*. Ctihodný džentlmen sa Holmesovi ohlási telegramom, keďže – ako už ináč – práve „zažil čosi neuveriteľného a groteskného“ (Doyle, 1966, s. 33). Hneď v úvode príbehu nastane dramatická situácia, keďže sa na Baker Street objaví polícia a žiada od pána Ecclesa výpoveď „o udalostiach, ktoré včera viedli k smrti pána Aloysiusa Garcieu vo vile Wistaria pri Esheri“ (s. 36). Bol zavraždený a Holmesov klient pán Eccles je tým šokovaný. Až po tomto dramatickom vstupe nasleduje štandardná naratívna sekvencia „rozprávanie klienta“. Ten hovorí zhruba toto: náhodne sa zoznámil so Španielom Garciom (je to však aktivity z Garciovej strany), ktorý ho pozve do svojej vily. Je to, ako to u Doylea chodí, stará rozpadávajúca sa budova. Hostiteľ je však počas večere nervózny a nesústredený. Dostane akýsi list, ktorý ho rozruší. Pán Eccles si ide okolo jedenástej ľahnúť a o nejaký čas mu Garcia nazrie do izby, pýtajúc sa, či cengal. Zároveň sa ospravedlní, pretože údajne je už jedna hodina v noci. Ráno sa nič netušiaci pán Eccles zobudí: je už deväť



hodín a on predsa výslovne požiadal, aby ho zobudili o ôsmej. Podráždený pán Eccles zistí, že celý dom je prázdny – Garcia, jeho sluha i kuchár zmizli. Pán Eccles zúri – zdá sa mu, že sa stal obeťou „*nejakého nezmyselného žartu*“ (s. 38). S touto „nezmyselnou“ záhadou prichádza pán Eccles za Holmesom. Polícia dodala ďalšiu záhadu: Garciau našli zavraždeného takmer míľu od vily Wistaria. Našiel sa aj onen list, ktorý dostal počas večere: je akousi šifrou, opisujúcou nejaký dom.

Čo sa vlastne stalo? Aký má celé toto absurdné nakopenie udalostí *zmysel*?

Holmes vychádza z hypotézy, že pozvanie pána Ecclesa do vily Wistaria bolo *zámernou* súčasťou istého plánu. Pýta sa, čo mohol pán Eccles Garciovi poskytnúť a abdukuje: „*Má (Scott Eccles, pozn. T. H.) nejakú význačnú vlastnosť? Povedal by som, že má. Je to stelesnený typ konvenčnej britskej solidnosti a stelesnenie svedka, ktorý vie svojou výpoveďou ovplyvniť iného Brita,*“ (s. 43). Garcia sa ukázal v Ecclesovej izbe a povedal, že je jedna hodina, kým – podľa Holmesa – bolo v skutočnosti dvanásť. A teraz dochádza k onomu neuralgickému bodu rozprávania – k udalosti *zvratu*, odklonu vývinu udalostí nepredpokladaným smerom:

„*Ale čo mal dosvedčiť?*“

„*Nič, lebo vývoj udalostí sa uberal takýmto smerom, ale mal by dosvedčiť veľmi veľa, keby sa boli vyvíjali ináč,*“ (s. 43).

Eccles mal teda zaistiť Garciovi alibi na čas činu, ktorý sa chystal spáchať (a o ktorom svedčí onen šifrovaný list: išlo o vykonanie pomsty na krvilačnej osobe „Tigra zo San Pedra“). Bol však – a tu je jeho zločinný plán *zmarený*, čo je práve udalosťou dejového *zvratu* – svojím protivníkom zavraždený. Preto jeho „služobníctvo“ (v skutočnosti spoluprisahanci) opustilo vilu Wistaria. Čudné, bizarné tu teda nespôsobuje sám zločinný plán (ako v predchádzajúcich prípadoch), ale práve naopak, jeho *zlyhanie*. Holmesovo pátranie sa potom v druhej časti poviedky presúva na nájdenie vinníka smrti Garciau. Začína – na základe opisu v liste a miesta nálezu tela zavraždeného – vytypovaním domu, v ktorom vrah žije (por. s. 45).

K brilantnej Holmesovej abdukcii dochádza v neskorej poviedke *Dobrodružstvo s Bruce-Partingtonovými plánmi*, v poviedke so špionážnou zápletkou (hľadaný predmet – plány ponorky – má strategický vojensko-politický význam), v ktorej dôjde aj k vražde: Holmes vyvodzuje, že mŕtvola nájdená vedľa železničnej trate patrí človeku, ktorý bol zabitý *na inom mieste* a že túto mŕtvolu položili na strechu vozňa (čo je od neho veľmi nečakaný záver), odkiaľ spadla. Vyvodzuje to z miesta nájdenia mŕtvolky: „*Je to vari náhoda, že mŕtvolu našli práve tam, kde sa vlak nadhadzuje a kýva, keď ide po výhybkách? Nie je to vari miesto, kde možno očakávať, že predmet, čo je na streche, spadne?*“ (Doyle, 1966, s. 116).

Z epistemologického hľadiska – hovorí Knight – v holmesovských príbehoch „*máme materialistický model, ktorý dokáže prečítať z materiálnych dát, čo sa stalo a čo sa stane. Následnosť udalostí vo vysvetlenom a nevyhnutnom vzťahu k sebe navzájom vyjadruje idey materiálnej príčinnosti a lineárnej histórie, také dôležité pre*



*Viktoriánsky svetonáhľad*“ (Knight, 1980, s. 74). A je to práve hrdinská osobnosť, ktorá tento akt dešifrovania sveta (vlastne rekonštruovania „sveta tak, ako je“ – reálnych príčinných vzťahov medzi udalosťami) dokáže realizovať. Spôsob, akým je toto „prečítanie materiálnych dát“ vo viktoriánskom kóde vôbec možné, je „vedecký“ – taký, aký poskytuje súveká pozitivistická predstava o vede. Sherlock Holmes sa takýmto spôsobom stáva vlastne kultúrnym hrdinom a funkcia holmesovských príbehov, hovorí Knight, značne pripomína funkciu ľudových rozprávok: vysvetľujú svet v kóde epistemologicky prijateľnom pre súvekeho percipienta, ponúkajú mu únikovú zábavu a potvrdzujú jeho hodnoty (ibidem, s. 103). A pomáhajú mu prekonať aj strach so smrti. Sherlock Holmes sa totiž stal naozaj mýtickým hrdinom – veď tak ako všetci mýtickí hrdinovia aj on prekonáva smrť (ibidem, s. 104): zostupuje do priepasti podsvetia (priepasti Reichenbašských vodopádov v *Poslednom probléme/The Final Problem*) a znovuzrozený, azda ešte o niečo chudší a s ešte ostrejšími črtami, prichádza naspäť do sveta, aby mu prinavracal racionálny poriadok. Vybojuje tiež svoj posledný zápas so stelesnením Zla, profesorom Moriartym – v tom Armagedone doylovského sveta, ktorý sa rozprestiera nad Reichenbašskými vodopádmi. V tomto zmysle je iste pochopiteľné, že Doylovi čitatelia neprijali – ako napríklad v prípade *Psa baskervillského* – komemoratívny žáner spomienok na teraz už mŕtveho Sherlocka Holmesa, keď ich Doylove texty predtým navykli na prítomné záznamy reálnych prípadov. Aj vo fikčnom svete mal byť neskutočný Sherlock Holmes živý práve teraz. Demonštrácie pod Doylovými oblokmi mohli prestať, aj mamička sa uspokojila. Je jasné, že si Doyle nechal v *Poslednom probléme* otvorené zadné dvierka. Ako Doyle napísal, „*Svoj čin som vykonal, ale, našťastie, nijaký obhliadač mŕtvol nevidel pozostatky (...)*“ (Doyle, 1966, s. 220). Tie „zadné dvierka“ však nemuseli byť až tak vykalkulované, skôr intuitívne. A vydržal ich nepoodchýliť, ako sám s hrdosťou hovorí, plných dvadsať rokov. Martin Fido upozorňuje na jednu nedôslednosť v Holmesovom vysvetlení svojho predstierania smrti: „*Zcela absurdní je Holmesova potreba predstírať smrť z obavy pred pomstou Moriartyho gangu, neboť – podle jeho vlastního sdělení – druhý muž bandy, plukovník Moran, celý zápas sledoval (...)*“ (Fido, 2005, s. 76).

Hrob bol aj tu prázdny, a tak zmŕtvychvstanie mohlo nastať. Bolo však, v súlade so súvekým kódom vedeckého myslenia, striktné racionálne a vysvetliteľné; takpovediac, empirické zmŕtvychvstanie v rámci tohto sveta. [„*Opäť som ho chytil za rukáv a pocítil som pod ním tenkú šlachovitú ruku. ‚No, nie ste duch teda‘.*“ (Doyle, 1966, s. 16) – túto výpoveď však treba čítať aj na pozadí viktoriánskeho, konkrétne aj doylovského „duchárskeho“ a špiritistického kontextu, ako som ho načrtnol v štúdiu *Zrod detektívky z duchov fantastiky*.] Conan Doyle v predslove svojej poslednej holmesovskej zbierky poviedok veľmi pekne hovorí o fikčnom svete literatúry ako celku, v ktorom – vo svojom zodpovedajúcom ontologickom mode fikčných objektov – existujú fikčné postavy: „*Človek by rád veril, že kdesi je fantastická ríša pre deti fantázie, akési čudné, neskutočné miesto, kde Fieldingovi elegáni ešte stále dvoria Richardsonovým kráskam (...)* Možno v nejakom skromnom kúte takej Valhaly nájdú na čas miesto aj Sherlock Holmes a jeho Watson, kým nejaký jasnozrivejší detektív s ešte menej jasno-

zrivým druhom nezaplňa javisko, ktoré sa po nich uprázdni,“ (ibidem, s. 219). A toto javisko, ako vieme, potom zaplňali mnohí a mnohí, avšak Holmesa s Watsonom z ich kútika aj tak nevyhnali...

V prvej zbierke sú ešte mimoriadne zaujímavými poviedky *Dobrodružstvo škvrtnej pásy* a *Dobrodružstvo Krvavej bučiny*, ktoré som podrobnejšie analyzoval v časti *Model detektívneho žánru*. Demonštroval som niektoré doylovské postupy, ako je holičská hypotéza detektíva a „odstávajúce“ detaily. Poviedka *Dobrodružstvo mechanikovho palca* (*The Engineer's Thumb*) je zaujímavá predovšetkým tým, že v nej poročne (i závažnosťou) hrá najväčšiu úlohu desivé rozprávanie klienta – mechanika, ktorý sa ocitá v zločinnom dome falšovateľov bankoviek, kde ho takmer udlávi obrovský monštruózny lis, ktorý tvorí celá jedna miestnosť (jej plafón sa odrazu začne posúvať smerom dolu k dlážke). Holmesov pátrací výkon je v podstate iba v tom – nájsť tento inkriminovaný dom na vidieku, z ktorého však zločinci už zmizli. Richard Lancelyn Green poukazuje na intertextuálne filiacie tejto poviedky so správou v *Tit-Bits*, 12. septembra 1891, o tom, ako jeden inžinier bol takmer zabitý, keď vliezol do stroja a druhý inžinier ho dal do pohybu, a s poviedkou Wilkieho Collinsa *Náramne zvláštna posteľ* (*A Terribly Strange Bed*; slovenský preklad In: *Strašidelné poviedky*, ed. Ján Kamenistý, Motýľ, Bratislava 2002), kde posteľ upravená na spôsob lisu drvila drogo-vo omámených návštevníkov, ktorí vyhrali veľkú sumu peňazí v kasíne (por. Green, 1998, s. 368). Rozprávačovi tejto poviedky sa v poslednej chvíli podarí uniknúť zo smrteľnej pasce podobne ako doylovskému mladému inžinierovi.

Nasledujúcim cyklom holmesovských poviedok sú poviedky zhrnuté do zbierky *Spomienky na Sherlocka Holmesa* (*The Memoirs of Sherlock Holmes*, 1893 – takto bola nazvaná až dodatočne v knižnom vydaní), ktoré tiež najprv vychádzali v *Strande*. Nachádzajú sa tu prípady ako *Strieborný lysák* (*Silver Blaze*) s klasickou enigmatickou holmesovskou poznámkou o nič nerobiacom psovi (analyzujem ju v časti *Model detektívneho žánru*), v zásade antidetektívka *Žltá tvár* (*The Yellow face*) a variácia na *Ligu červenovlasých – Maklérov tajomník* (*The Stockbroker's Clerk*).

*Musgraveovský rituál* (*The Musgrave Ritual*) svojím riešením kryptického odkazu a hľadaním skrytého predmetu je zasa, ako správne poznamenáva Fido, variáciou na Poeovho *Zlatého chrobáka*, nedosahujúcou však úroveň svojho predobrazu (por. Fido, 2005, s. 73). Podobne ako Legrand a Dupin aj Holmes sa vžíva do „protivníka“ – „a keď preskúšam jeho inteligenciu, usilujem sa predstaviť si, ako by som ja postupoval v takých istých okolnostiach“ – (Doyle, 1958, s. 196). Holmes tu ukazuje aj schopnosť rozjatrejnej dramatickej predstavivosti – už v tejto fáze ságy to nie je žiadny chladný „mysliaci stroj“: „... zdalo sa mi, že vidím, ako tá ženská postava drží v rukách poklad a divo uteká po točitých schodoch, v ušiach jej možno znejú pridusené výkriky a údery šialených rúk o kameň, ktorý dusil v jej nevernom milom život,“ (ibidem, s. 197). Všimnime si pekný presun významu na rovine štylistickej, ktorý drammatizuje aj dikčnú úroveň textu: štylisticky neutrálna by bola skôr syntagma „šialené údery rúk o kameň“ – atribút „šialený“ je z aktu búchania (resp. „bubnovania“; v origináli

„drumming“, Doyle, 2000, s. 131) presunutý na subjekt činnosti, ruky: „šialené ruky“ – „frenzied hands“, a takto synekdochicky označuje duševné rozpoloženie zaživa pochovaného milenca. Dramatická téma vrhá svoj tieň i na štylistickú rovinu textu – napokon, veď je ňou produkovaná.

Na tejto poviedke možno dobre demonštrovať aj Doylovo kreovanie holmesovského fiktívneho *archívu*: každý vyrozprávaný prípad, ako často na začiatku zdôrazňuje Watson, je *vybraný* z množstva iných prípadov pre niektoré zaujímavé momenty, prípadne svoju tragickosť. Niektoré chúlостivé (či už z politického, alebo spoločenského hľadiska) prípady musia zostať navždy pochované. Watson i Holmes sa počas riešenia aktuálneho prípadu odvolávajú na iné prípady: jednak faktické (známe reálnemu viktoriánskemu čitateľskému publiku), jednak na skutočne napísané fikčné doylovské prípady (v *Musgraveovskom rituáli* je to spätný odkaz na *Štúdiu v červenom*) a, napokon, sú to prípady Doylom nevyrozprávané [ako napr. „jedinečná aféra aluminiovej barly, práve tak ako aj kompletne vyličené prípadu Ricolettiho s konskou nohou a jeho ohavnej ženy“ (Doyle, 1958, s. 183)]. Tieto tri *typy* prípadov sú v holmesovských poviedkách situované na *jednu úroveň*: utvárajú takto jednak „efekt referencie“ (holmesovské prípady sú rovnako skutočné ako „skutočné prípady“, *causes célèbres*) – to aj preto bol Sherlock Holmes pre svojich viktoriánov taký skutočný – jednak efekt neuzatvoreného archívu, z ktorého je zverejnená len istá – a to *menšia* časť. Holmesovská sága takto vytvára akoby sieť s prázdnyimi okami, do ktorých sa potom neskôr budú usilovať iní autori dopisovať ďalšie príbehy. Ako radi by sme raz v Doylovej pozostalosti našli skutočný doylovský príbeh Ricolettiho s konskou nohou! Ďalší vývin detektívneho žánru toto vytváranie fiktívneho archívu využíva už len reziduálne: napríklad u Agathy Christie je skôr výnimočné, keď sa v jej predposlednej knihe *Slony majú pamäť* (*Elephants can Remember*, 1972) Hercule Poirot odvoláva na svoje skoršie prípady, vyrozprávané v románoch (por. Christie, 1974, s. 46 – 47), a súvisí skôr s nostalgickou tonáciou tohto textu, i keď sú tieto odvolávky vecné.

Ešte o jednej modalite vzťahov medzi kriminálnymi prípadmi sa Holmes „zmieni“ hneď v jeho debute, no ďalej ju veľmi nerozvíja. Keď sa predstavuje Dr. Watsonovi ako súkromný detektívny špecialista, hovorí o svojej metóde riešenia zločinných záhad, keď pomáha polícii alebo súkromným detektívom: „Predložila mi všetky dôkazy a ja pomocou svojich znalostí dejín kriminalistiky ich obyčajne privediem na správnu stopu. Medzi deliktami je silná príbuzenská podobnosť a ak má človek v prstoch detaily tisíc zločinov, bolo by čudné, keby nerozriešil tisíci prvý zločin,“ (Doyle, 1957, s. 18). Znalosť análov zločinu poskytuje detektívovi správnu encyklopédiu, ktorá mu pomáha riešiť prípady vďaka ich štrukturálnej príbuznosti (podobne ako sú niektoré Doylove poviedky svojimi vzájomnými štruktúrnymi variáciami). Tento postup bude z neskorších fikčných detektívov najväčšmi využívať slečna Marplová, presunie ho však na inú rovinu: oná príbuzenská podobnosť sa bude týkať predovšetkým povahopisov, psychologických charakteristík rôznych ľudí – zločincov, svedkov i obetí.

A zasa Holmesovo odcitované bazírovanie na špeciálnej encyklopédii detektíva (a jeho neobvyklé znalosti typov cigaretového popola, grafológie, simulovania, análov zločinu atď.) koreluje so súvekým kriminalistickým vedením – s nárokmi, aké na kriminalistu kladie zakladateľ modernej kriminalistiky Hans Gross, autor *Priručky pre vyšetrovacích sudcov* (1893). V roku 1914 v rozhovore pre časopis *McClure's* Hans Gross povedal, že kriminalista musí byť polyhistorom: „*Měl by být lingvista a kreslíř. ... Měl by rozumět tomu, co mu sdělují lékaři, měl by vědět, na co se jich zeptat. Musí znát úskoky pytláků i spekulantů na burze; měl by poznat, jestli byla poslední vůle zfalšovaná, a jak po sobě následovaly události při železničním neštěstí. Musí vědět, jak podvádějí profesionální hazardní hráči a jak došlo k výbuchu kotle... musí rozumět žargonu podsvětí, musí umět rozluštit šifrované vzkazy a musí znát způsob práce a nástroje všech řemeslníků,*“ (cit. podľa Noll, 2001, s. 98).

Svoju schopnosť grafologickej analýzy Sherlock Holmes ukazuje neraz – najinštruktívnejšie však v *Reigateskej záhade* (*The Reigate Squire*), kde sa nachádza citát „materiálnej“ stopy, čo bude neskoršia detektívka občas využívať: faksimile rukopisu (čitateľ má teda rovnakú šancu ako Holmes analyzovať rukopis) i jeho Holmesova grafologická analýza, ktorá dospieva k záveru, že list písali striedavo dve osoby, jedna stará a chabého zdravia, druhá mladá a silná (odlišnosť rukopisov), no tieto rukopisy však majú aj niečo spoločné: písali ich totiž pokrvní príbuzní. [O určovaní nielen fyzickej charakteristiky pisateľa z rukopisu, ale aj jeho veku, sa Doyle pravdepodobne dočítal v článku Alexandra Cargilla *Zdravie v rukopise* (por. Roden, 2000, s. 302).] Na inom mieste, v poviedke *Námorná zmluva* (*The Naval Treaty*), sa vedecký detektív Sherlock Holmes zasa nadšene vyslovuje o Bertillonovom systéme identifikácie (por. Doyle, 1958, s. 286). Páchatel'mi sú postavy čitateľovi dostatočne známe, i keď čitateľovi sa zasa na druhej strane zatajujú nejaké stopy (to iba Holmes videl, že zavraždený nemal na šatách stopy po pušnom prachu) – z páchatel'ovej tváre padá maska a objava sa jeho pravá zločinecká tvár: „*Zato syn striasol zo seba všetok ten hravý, bezstarostný štýl, ktorý ho charakterizoval, a v tmavých očiach mu žiarila zúrivosť nebezpečného divého zvera a znetvorovala mu peknú tvár,*“ (s. 211).

Sága točiac sa okolo nedourčenej postavy veľkého detektíva umožňuje jej „dourčenia“ a rozvíjanie viacerými smermi – tak sa odrazu v *Gréckom tlmočníkovi* (*The Greek Interpreter*) prekvapený Watson dozvie, že Sherlock Holmes má brata s ešte výraznejšími analyticko-deduktívnymi schopnosťami – Mycrofta. Táto konšpiratívna postava, ktorá je azda britskou vládou samotnou (expert, analytik schopný usúvzťazňovať tie najodľahlejšie fakty), platným členom Diogenovho klubu [paródia anglickej „klubománie“, ako ju neskôr nájdeme aj u Chestertona: združujú sa tu tí „*najnespoločenskejší a nejneklubovejší ľudia v Londýne*“ (s. 252) a pravidlom klubu je zachovávať mlčanie a nevšimáť si ostatných členov]. Mycroft Holmes je prototypom pre neskorší typ „pohovkového detektíva“.

Počas tejto série sa Conan Doyle rozhodol so svojim hrdinom skončiť, aby sa mohol venovať serióznejšej literárnej tvorbe – urobil tak v dôstojnom „epitafe“ *Po-*

*sledný problém (The Final Problem)*. Doylea k miestu posledného odpočinku veľkého detektíva inšpirovala jeho návšteva majestátneho Reichenbašského vodopádu vo Švajčiarsku.

V tomto „poslednom“ probléme sa čitateľ na svoje počudovanie po prvý raz dočíta o zločinnom organizátorovi v pozadí, vodcovi skupiny organizovaného zločinu – o „Napoleonovi zločinu“, profesorovi Moriartym (isteže, veď ak bol taký šikovný, nič o jeho zločinoch sa nemohlo vedieť – pripisuje mu to však aj istú fantomatickú záhadnú existenciu v ráde neviditeľnosti a všadeprítomnosti Zla). Keď Holmes uprostred noci vtrhne do Watsonovho bytu, zatvára okenice, pretože sa bojí „vzduchoviek“ (tento motív bude ďalej pekne rozvinutý v prvom prípade navrátiťšieho sa Sherlocka Holmesa, v *Dobrodružstve v prázdnom dome*, utvárajúc takto medzi oboma prípadmi – tým posledným a „novým začiatkom“ – peknú motivickú spojnicu). V tomto príbehu naozaj zomiera ľudský Holmes, aby sa neskôr vrátil ako mýtický hrdina. V záverečných slovách poviedky, spomienky na „*toho, ktorého ja vždy budem pokladať za najlepšieho a najmúdrejšieho človeka, akého som v živote poznal*“ (s. 456) rezonuje, ako si všimol Christopher Roden, záverečná veta z Platónovho *Faidona* opisujúca Sokratovu smrť [(Roden, 2000, s. 321), Sokrates však – spomeňme si – v tomto dialógu vyslovuje presvedčenie o nesmrteľnosti ľudskej duše].

Christopher Roden upozorňuje, že v profesorovi Moriartym vytvoril Doyle Holmesovho temného dvojníka, akéhosi pána Hydea Holmesovej osobnosti – veď Stevenson bol Doylovým obľúbeným autorom (por. Roden, 2000, s. xxviii). Tento dvojnícky motív – že Holmes a Moriarty boli „duálnou osobnosťou“ (ibidem, s. xxix) – budú ďalej dôvtipne rozvíjať niektoré holmesovské pastíše Doylových nasledovníkov (napr. *Posledný príbeh Sherlocka Holmesa* od Michaela Dibdina). Či už sú Holmes a Moriarty „*dve polovice jedného celku*“ (ibidem, s. xxix), v každom prípade je každý z nich stelením opozičného princípu: Dobra a Zla. Roden pre tému „dvojitých osobností“ argumentuje na základe pozorného čítania samotného Doylovho textu tým, že s Moriartym ako literárnou postavou nemá čitateľ nikdy tú česť „osobne“, že Moriarty existuje v poviedke *len* ako predmet Holmesovho rozprávania: pri odchode vlaku vidí Watson (a sprostredkovane to literárne „vidí“ i čitateľ) z okna akúsi vysokú postavu predierajúcu sa davom a neskôr vidí tmavú postavu na kopci pri Reichenbašských vodopádoch.

Doyleova biografická motivácia je známa: „*Tá bledá, ostro rezaná tvár a pružná postava kládla priveľké nároky na moju predstavivosť,*“ (Doyle, 1966, s. 220) píše Doyle v predslove ku svojej poslednej holmesovskej zbierke *Z Archívu Sherlocka Holmesa*. V autobiografii *Spomienky a dobrodružstvá (Memories and Adventures)* hovorí o namáhavosti písania holmesovských poviedok, pretože každá poviedka si vyžaduje rovnako originálnu a prepracovanú zápletku, akú si vyžaduje aj dlhšia kniha (por. Roden, 2000, s. xiv). Teda práve literárny druh, ktorý zabezpečil Sherlockovi Holmesovi takú popularitu – poviedka (a nie predchádzajúci románový debut) – sa svojou kondenzovanosťou, a teda nevyhnutnosťou stále nových zápletiiek, sám vyčerpáva. Dá sa



to dobre demonštrovať na neskorších holmesovských poviedkach, z ktorých mnohé tvoria variácie poviedok skorších, alebo sú písané v žánri dobrodružných príbehov a prepracovaná zápleтка so sofistikovaným vyšetrovaním v nich absentuje. Ukážem to ďalej pri interpretácii niektorých poviedok z tejto poslednej zbierky. Doyle sa chcel venovať serióznej literárnej činnosti (pokladal za ňu svoje historické romány, na ktoré si vždy dôkladne naštudoval pozadie) a detektívky za ňu rozhodne nepovažoval: „*Já jeho* (t. j. Holmesove, pozn. T. H.) *nikdy za hodnotná díla nepovažoval (...)*“ (Doyle, 2004, s. 191) – v detektívke „*jde nanejvýš o laciný způsob, jak vzbudit zájem čtenářů*“ (ibidem). Srdce ktorého holmesológa by nezakrvácalo pri takýchto necitlivých slovách jeho duchovného otca?

Ešte skôr, než ukážem varírovanie starších príbehov, prípadne absenciu detektívneho vyšetrovania, pristavím sa pri poviedke *Dobrodružstvo s diablovou nohou* zo zbierky *Posledné vystúpenie* (teda z postreichenbašského obdobia), ktorá je dost' výrazne napísaná v schéme neskorších štandardných detektívok, zároveň je však oproti nej – ak sa možno takto paradoxne vyjadriť – anticipačne inovatívna (s takouto udalosťou v rámci transformácií diskurzu tohto žánru sa stretávame častejšie, a to predovšetkým u Doylea: odkazujem na svoju analýzu *Chlapa so skrivenou perou*). Na začiatku stojí klasická záhada zamknutej miestnosti: nájdu v nej dvoch od strachu zošalených bratov a ich sestru Brendu zasa od strachu mŕtvu. Túto spoločnosť večer pred tragédiou opustil pán Mortimer Tregennis (Holmes abdukuje čas činu: zrejme hneď po jeho odchode, pretože karty ešte ležali na stole). Vonku sa nenachádzajú žiadne odtlačky nôh – takže sa zdá, že ani cez okno nemohol nikto vzbudiť takú hrôzu v tejto malej spoločnosti. Syntagmatická štruktúra textu pracuje aj s falošnou odbočkou – odvedením podozrenia: Tregennis, podozrivý z tejto vraždy, sám umiera rovnakým spôsobom (od šialenej hrôzy). Doyleovo využitie motívu vražedného úmrtia hlavného podozrivého vnáša do naratívnej štruktúry textu také napätie, aké umožňuje klasická dráma prostredníctvom naratívnej syntagmy *peripetie* (por. Reinert, 1973, s. 71): odkloní dej nečakaným smerom. Najprv sa teda zdá, že sa v texte realizovala syntagmatická štruktúra: falošné podozrenie – vyvrátenie falošného podozrenia (keďže aj Tregennis sa stal obeťou rovnakej vraždy). Riešenie však spätne vrhá svetlo na túto falošnú postupnosť: totižto práve vyvrátenie falošného riešenia (Tregennis zavraždený) bolo falošným! Tregennis je naozaj vrahom Brendy. Jeho smrť – rovnakým spôsobom – bola následnou pomstou iného „vraha“ – pomstiteľa (a Sherlock Holmes mu túto jeho pomstu schvaľuje). V poviedke máme teda dva zločiny, vraždy, spáchané rovnakým modom operandí – avšak spáchali ich *dva* vrahovia.

Holmes svoje riešenie abdukuje z *invariantného* faktu oboch vrážd – „*V obidvoch ide o účinok, aký malo ovzdušie v izbe na tých, čo do nej prví vošli (...) máme dôkaz, že ovzdušie je otrávené. A v každom prípade v izbe niečo horelo – v jednom prípade oheň v kozube, v druhom lampa. Oheň bolo treba, ale lampu zapálili – ako ukáže porovnanie množstva spáleného petroleja – keď už bol dávno biely deň. Prečo? Zaisťe preto, že je nejaký súvis medzi tromi vecami – medzi horením, dusným ovzduším,*



a nakoniec šíalenstvom alebo smrťou tých nešťastníkov,“ (Doyle, 1966, s. 188). Hypotézou je onen postulovaný „nejaký súvis“ medzi invariantnými okolnosťami oboch vražd. Vraždy boli spáchané pomocou exotického afrického jedu – „diablovej nohy“ – ktorý sa uvoľňuje spaľovaním. Vyvoláva u človeka, ktorý ho vdychuje, hrôzostrašné vízie, s následkom šíalenstva alebo až smrti. Holmes s Watsonom na to idú vedec-ky: jeho účinky *experimentálne* vyskúšajú sami na sebe – a opis týchto účinkov čerpá z doylovskej (i dobovej) intertextuálnej skúsenosti hororového písania, experimentálne subjekty prežívajú priam lovecraftovskú kozmickú hrôzu: „ (...) v tom mraku – ešte neviditeľné (...) – čiha všetko, čo je vo vesmíre hmlisto strašné, čo je obľudné a nepredstaviteľne zlé. (...) výstrahou, že sa niečo blíži, že na prahu je akýsi neopísateľný návštevnik (...),“ (s. 189). Prielom tohto strašného apeirónu do holmesovského racionálneho univerza umožňuje práve brána zmeneného stavu vedomia prostredníctvom drog. V doylovských fantastických a hororových poviedkach je však tento prielom možný aj bez tohto drogového sprostredkovania. Zároveň upozorňujem, že motív zošalenia či smrti od hrôzy sa zvykol vyskytovať vo viktoriánskych strašidelných duchárskych príbehoch, napríklad v poviedke **Catherine Croweovej** (1790 – 1872) *Pri krbe*: právnik tu strávi noc v „začarovanej komnate“, v ktorej sa zjavuje duch, a ráno ho nájdu šíaleného: „ (...) *když jsme se dozvěděli, že strávili noc v začarované komnatě, už nám bylo jasné, co se stalo – uviděl něco strašného a přišel o rozum,*“ (Croweová, 2007, s. 51). Aj v tomto príbehu má hrôza štruktúru odhaľovania tajomstva: najprv sa nevie, čo právnika tak vydesilo (sú prezentované len dôsledky: jeho šíalenstvo). Až keď v komnate strávi noc druhý človek, ktorý uvidí ducha, vysvetlí sa aspoň príčina tohto šíalenstva. (A vo fantastickej Grabiňského poviedke *Pohlád* Odonicz umiera z hrôzy nad tým, čo uvidel, avšak „to“ už narácia tejto poviedky čitateľovi neukáže a nevy-svetlí.) Od hrôzy umiera aj starý sir Charles v *Psovi baskervillskom* – keď sa nazdáva, že vidí zjavenie pekelného psa. Smrť a šíalenstvo súrodencov teda pri lineárnom čítaní ešte nevyriešenej záhady vyvoláva u dobového čitateľského publika očakávanie, že obeť zažili dotyk nadprirodzenej hrôzy. Rozuzlenie je, možno povedať, kompromis-né: hrôza vo svojom fenomenálnom „dávaní sa“ bola naozaj nadprirodzená, avšak jej príčina bola pozitivisticky, empiricky, ba psychofyzilogicky vysvetlená.

Dostávame sa k poslednej zbierke so Sherlockom Holmesom *Z archívu Sherlocka Holmesa* (1927), kde sa budem snažiť vystopovať jednak opakované postupy, jednak ukážem aj jej vrcholy. Sám Conan Doyle, i keď sa usiloval zachovať čo najvyšší štandard týchto príbehov [sám hovorí, že ani jeden nikdy nenapísal z (komerčnej) nutnosti (Doyle, 2004, s. 35)], uvedomoval si občas klesajúcu kvalitu, keď citoval nádhernú výstižne naivnú výpoveď jedného cornwalského prievozníka: „*Já myslím, pane, že i když se Holmes při pádu z toho útesu nezabil, každopádně už to potom nebyl ten samej Holmes,*“ (ibidem, s. 36).

Vrcholným číslom tejto zbierky je zrejme *Problém Thorského mosta* – a je dôstojným partnerom tým najlepším dielam z Doylových blahých čias. Štandardným otváracím gambitom je úvodná formula Dr. Watsona, ponárajúceho sa do svojho archívu,

aký prípad *vybrať* z rozsiahlej Holmesovej praxe. Čo už také štandardné nie je, je spomenutie „*problém[ov] bez riešenia*“ (Doyle, 1966, s. 336): sú to doylovsky strihnuté záhady, ako napríklad „*história Isadora Persana, známeho žurnalistu a duelistu, ktorého našli načisto šialeného, ako meravo hľadá na zápalkovú škatuľku so zvláštnym červom, ktorého vraj veda nepozná*“ (s. 336). Aké by – z hľadiska doylovskej paradigmatiky – mohlo byť riešenie tohto prípadu? Nepripomína azda tento Isador Persan vydeseného Josepha Openshawa, ktorý otvorí obálku, z ktorej sa – čudne a groteskne – vysype iba *Pät pomarančových jadier*? Nedostihli aj Isadora Persana nakoniec jeho hriechy? Alebo nezbláznili sa od strachu azda aj dvaja bratia v *Dobrodružstve s diablovou nohou*?

V tejto poviedke máme starú detektívnu záhadu v zmysle neskoršej klasickej detektívky (ako napr. u Agathy Christie): trojuholník – dvoch podozrivých (manžela Neila Gibsona a jeho sekretárku) a obeť (manželku), zastrelenú z bezprostrednej blízkosti na Thorskom moste, klenúcom sa nad rybníkom. V hre je aj správca majetku Bates. Istým „odstávajúcim detailom“ (a teda stopou) na scéne miesta činu je škrabnutie na kamennom múre mosta, spôsobené veľkou silou. Sherlock Holmes si hneď po obhliadke miesta činu *neutvorí* predbežnú hypotézu riešenia (por. s. 352), ako to býva uňho zvykom – čo indikuje ťažký prípad (náročný aj pre geniálneho detektíva). Najpodozrivejšou sa pre políciu javí sekretárka slečna Dunbarová, ku ktorej jej grobiansky zamestnávateľ prechováva nežné city. Jej bezprostredná hádka s pani Gibsonovou na moste pred výstrelom, revolver skrytý na dne jej skrine a jej list určujúci miesto a čas stretnutia, ktorý v ruke zvierala mŕtva – pre políciu a Watsona všetko usvedčujúce dôkazy – však pre Holmesa sekretárku zbavujú podozrenia, pretože: „*Treba hľadať dôslednosť. Kde jej niet, tam musíme podozrievať klam,*“ (s. 353). Ak mala sekretárka spáchať premyslenú vraždu (listom mala vylákať svoju obeť na most), nemohla zabudnúť zbaviť sa vražednej zbrane a hodiť ju do svojej vlastnej skrine. Holmes so štandardnou láskavou iróniou hovorí svojmu spoločníkovi: „*Ani najlepší priatelia by vás nenazvali rafinovaným, Watson, a predsa si neviem predstaviť, že by ste spravili niečo takého primitívneho,*“ (s. 353).

*Transfigurácia* v holmesovskej definícii znamená, že „*len čo zmeníte stanovisko, ten istý fakt, ktorý bol taký usvedčujúci, stane sa kľúčom k pravde*“ (s. 353). V radikálnej transfigurácii riešenia sa aktant obeť spája, identifikuje s aktantom vraha: žiarlivá manželka južanského temperamentu, nenávidiaca svoju sokyňu, spácha rafinovanú samovraždu takým spôsobom, aby to vyzeralo, že ju zavraždila slečna Dunbarová: domnelá obeť chcela vlastne spáchať justičnú vraždu či aspoň dlhodobé uväznenie – to obeť je vrahom. Vysvetlenie, akým spôsobom uskutočnila svoju samovraždu tak, aby vyzerala ako vražda, podáva *technický grif*: pani Gibsonová vylákala svoju obeť na most, vylákala od nej aj list, ktorý bol v skutočnosti odpoveďou, na revolver uviazala povraz a zaťažila ho kameňom, takže po jej zastrelení sa kameň stiahol revolver z ruky samovrahyne do rybníka. Odtiaľ pochádzal ten odstávajúci detail – prasklina na múre, o ktorý udrel padajúci revolver. Tento grif neskôr použije aj Van Dine vo *Vývražení*

rodiny Greenovcov, ako aj Agatha Christie v jednom z príbehov z *Osemnástich orieškov na rozlúsknutie*.

Čím je však z hľadiska ďalšieho vývinu žánru tento text (ako jeho vývinová hodnota) možno ešte dôležitejším, než je tento technický grif, je, že Holmes k tomuto prípadu (pretože ten si to vyžaduje) pristupuje *psychologicky* (napríklad, ono už citované hľadanie dôslednosti v konaní – a keď jej niet, hľadá nastraženú pascu). Riešenie je vlastne *kombináciou* technického a psychologického riešenia. Najkrajšou „psychologickou analýzou“ však je analýza mysle a pocitov páchatelky: „... *duch tej nešťastnice pracoval tajomne a lstivo, takže nebolo jednoduché odhaliť jej plán. (...) čo môže spôsobiť zvrátená láska. V jej očiach bolo zrejme rovnako neodpušiteľným prečinom, či slečna Dunbarová bola jej sokyňou v telesnom a či len čiste v duševnom zmysle. Akiste kládla tejto nevinnej dáme vinu za všetko surové zaobchádzanie a neláskavé slová, ktorými sa manžel usiloval zahnať jej priveľmi ostentatívnu oddanosť,*“ (s. 361). Aká podivuhodne jemná analýza hlbok žiarlivej južanskej ženskej mysle môže pochádzať od tohto mizogýna a „chladného logického stroja“!

Podobne aj v *Dobrodružstve so sussexským vampírom* máme štúdiu zvrátenej lásky – v tomto prípade syna k otcovi – pretože nachádza svoj prejav v žiarlivostnej patologickej nenávisti voči polovlastnému súrodencovi – bábätku. Celá záhada je v tomto prípade založená na podvojnnej štruktúre – dvojitom kódovaní motívov, ktoré má v texte realizáciu v dvoch motivických homonymiách: upírske vyciciavanie krvi bábätka matkou (čo je falošný význam tohto motívu) je homonymné s vysávaním jedu z rany – to je pravý význam, dotovaný viacerými indíciami: juhoamerická domácnosť (a teda potenciálna prítomnosť jedu), bodné zbrane – oštep – visiace na stene, ochrnutý pes (bol na ňom testovaný jed). Psi vôbec hrávajú v Holmesových prípadoch pomerne dôležitú úlohu: pes, ktorý napodiv nerobí nič; pes dráždený profesorom – opicou; pes trhajúci hrdlo zločinca Rucastla; Holmesov zapožičaný psík stopár; samozrejme, fosforeskujúci baskervillský pes – a ten najzáhadnejší v záhade miznúceho psa: ono šteňa buldoga, ktoré má nastúpiť v *Štúdiu v červenom* do spoločnej Holmesovej a Watsonovej domácnosti a o ktorom sa už nedozvieme nikdy nič (tento psík narobil holmesológom nemalé vrásky podobne ako jedna výpoveď Watsonovej manželky, keď Dr. Johna Watsona osloví James). V druhom homonymne kódovanom motíve rozprávač Watson náhodou pohliadne na Holmesa a uzrie v jeho tvári zvláštne napätie. „*Keď som sledoval jeho pohľad, mohol som iba hádať, že sa díva oblokom na melancholickú zmoknutú záhradu,*“ (s. 314). Seméma „oblok“ (resp. jeho sklená tabla) je však tiež homonymná: môže jednak niesť význam priehľadného skla (tak to nesprávne dešifruje Watson), ale môže plniť aj funkciu *zrkadla*, vracat' Holmesov pohľad *späť* na scénu drámy v izbe: Holmes v zrkadliacej sa obločnej table zbadá nenávisným krčom skrivenú tvár Jac-kyho, staršieho syna.

Veľmi zaujímavým prípadom – ani nie tak pre detektívnu zápletku ako skôr pre niektoré jeho zaujímavé momenty (ako by povedal sám Sherlock Holmes), a to momenty tematické i žánrové – je *Dobrodružstvo človeka, ktorý sa plazil*. Dramatickosť

záhady je gradovaná takým spôsobom, že jej zadávateľom (rozprávacím sprostredkovateľom) sú až dvaja klienti. Opäť sa objavuje nám už známe správanie psa – ten toraz opačne než u onoho slávneho psa zo *Strieborného lysáka*: „*Prečo chce Roy, vlčiak profesora Presburyho, pohryzt' svojho pána?*“ (Doyle, 1966, s. 364). Mladý pán Bennett, asistent profesora Presburyho, šesťdesiatnika, rozpráva o čudnom správaní svojho šéfa: jedného dňa bez slova odišiel na dva týždne, ktosi tvrdil, že ho stretol v Prahe; odvtedy sa profesor charakterovo akosi zmenil: stal sa podozrievavým a ľstivým a Bennett „*zbadal v jeho správaní čosi abnormálne*“ (s. 367). Profesor dostáva korešpondenciu a balíčky z Prahy. Ešte predtým sa profesor zasnúbil s mladou dámou, dcérou svojho profesorského kolegu. Asistent Bennett raz uprostred noci počuje hluk, vyjde na chodbu a tam nachádza profesora, ktorý sa po chodbe – plazí. Keď ho Bennett osloví, profesor vstane, čosi hrubo odvrkne a odíde.

Doktor Watson ponúka svoju lekársku hypotézu, že profesorovu duševnú rovnováhu vykoľajilo zaľúbenie a balíčky z Prahy súvisia s nejakou finančnou transakciou, na čo Holmes ironicky odpovedá: „*A vlčiak asi nesúhlasil s finančnou transakciou,*“ (s. 369). Watsonova hypotéza, jednoducho, nie je holistická, nezahrnuje všetky morfémy záhady do celkového jednotiacieho obrazu – všetky dieliky skladačky nezapadajú do mozaiky celkového obrazu: Holmes sa, naopak, usiluje hľadať ich *súvislosť* (ktorá je súvisom zdanlivo navzájom nesúvisiacich, heterogénnych udalostí): „*Napríklad, aký môže byť súvis medzi rozhnevaným vlčiakom a návštevou v Čechách alebo medzi týmito dvoma faktmi a skutočnosťou, že istý človek sa v noci plazí po chodbe?*“ (s. 375 – 376). Takáto súvislosť sa na prvý pohľad tiež javí ako *čudná*, ba priam absurdná. Sú to – na epickej úrovni – také zdanlivé zárodky „surrealizmu“ vo viktoriánskej detektívnej fikcii: zdanlivé preto, lebo sú napokon logicky motivované a vysvetlené a ich absurdnosť vyplýva len z ich juxtapozície a skrytosti ich príčiny. Správne teoretické uchopenie tejto čudesnosti nám napokon neponúka nikto menší než ďalší geniálny fikčný detektív, doktor Fell: „*Ty veci se pouze zdají být zvláštní, protože nějaký fakt je uveden bez svého náležitého kontextu,*“ (Carr, 2000, s. 297). (Opäť sa nám po niekoľký raz ukazuje, že tá najlepšia analýza detektívneho žánru pochádza práve z úst fikčných osôb – detektívov: že tento špekulatívny žáner sa dokáže najlepšie uchopiť sám.) Práve tieto momenty „čudného“ v holmesovskej ságe velebil literárny kritik Edmund Wilson, inak veľký nepriateľ detektívok a zároveň veľký obdivovateľ Conana Doylea: a to až tak, že tieto reprezentácie čudného, ich básnickú hodnotu, kládol *над* ich vysvetlenie, racionalizáciu, ktorá ich nádhernej absurdite nedostačuje. Ako hovorí o poviedkach *Dobrodružstvo Krvavej bučiny* a *Grécky tlmočník*, „*žiadna z týchto poviedok (...) sa neukazuje byť vo svojom celku hodnou svojho vlastného úvodu*“ (Wilson, 1973, s. 195). Carrovsky povedané, vysvetľujúci kontext potom ruší onú magickú zvláštnosť. To, čo Wilsona na týchto Doylových prózach fascinuje najväčšmi, je práve oná „*mágia obrazov*“, ktorá „*dosahuje svoj efekt, efekt vyvolaný čiastočne ich kontrastom, ich zarážajúcou odlišnosťou vo vzťahu k ospalému výzorú Londýna viktoriánskej epochy*“ (ibidem).

Toto rozprávanie klienta je dramaticky prerušené vpadnutím dcéry profesora – Bennetovej snúbenice – na Baker Street s najnovšou desivou skúsenosťou: v noci, keď leží v posteli, zbadá za mesačným svetlom zaliatym oknom tvár svojho otca, ako na ňu hľadá. Slečna má izbu na druhom poschodí – Holmes sa pýta, či sa v záhrade nenachádza rebrík: „*Nie, pán Holmes, to je na tom to najčudnejšie. Nijako sa k tomu obloku nemohol dostať – a predsa bol tam,*“ (s. 370). Opäť sa ako najdôležitejšia charakteristika tejto záhady ukazuje kategória „*čudného*“ (s. 364) – je to „*veľmi zvláštny a podzrivý prípad*“ (s. 368). Hrozba spadá pod kategóriu *neurčitosti* (profesor zatiaľ nikomu neublížil; nevie sa, „čo je vo veci“): „*Jeho prednášky boli aj naďalej skvelé. Ale (ľudia okolo profesora – pozn. T. H.) neprestajne cítili čosi nového, čosi zlovestného a neočakávaného,*“ (s. 366, zvýr. T. H.).

Holmes jednak kladie otázku, prečo na profesora jeho pes *niekedy* útočí a *niekedy* zasa nie; a všima si – a tu postupuje skoro ako neskorší štrukturalista, hľadajúci v heterogénnosti fenoménov ich *pravidlá* – skrytú časovú *pravidelnosť* profesorových excesov, ktoré sa odohrávajú vždy po istých (pravidelných) intervaloch normálnosti. Na základe týchto indícií formuluje svoju „*predbežnú teóriu*“ (s. 376), abdukciu riešenia (ktoré je odpoveďou na otázku: Čo umožňuje toto pravidelné striedanie intervalov normálnosti s excesmi a čo zapríčiňuje povahové zmeny profesora?). To znie: profesor užíva drogu, ktorú mu zasielajú z Prahy. (Čechy sa teda v holmesovskej ságe stali ohniskom ďalšieho viktoriánskeho škandálu!)

Všetko do seba naozaj zapadá: užívanie drogy zasa súvisí s (ba priam je motivované) nedávnym zasnúbením profesora s mladou ženou: profesor sa pokúša absolvovať omladzujúcu kúru, ktorou je podávanie „*séra z opice*“ – langúra. Táto opica sa plazí a škriabe po stromoch. Nielen záhada, ale ešte aj samo zjavujúce odhalenie spadá do kategórie *čudného*: „*Neviem, či vo všetkých našich dobrodružstvách som videl niečo čudnejšieho než tá apatická, a predsa dôstojná postava, keď čupela na zemi ako žaba s nekonečne vynachádzavou, vyrátanou ukrutnosťou dráždila do čoraz väčšej zúrivosti zlostného psa,*“ (s. 379). Z hľadiska paradigmatickej Doylových textov totiž nie je náhodné, že je to práve *profesor* (a nie, trebárs, „*farbiar na odpočinku*“), kto sa spustí na všetky štyri, pritom poskakuje prekypujúc vitalitou a radosťou z číreho pohybu, a kto sa „*neuveriteľne rýchlo*“ (s. 379) šplhá po brečtane. (A spomeňme si na profesora Challengeera, ako si v *Stratenom svete* volká na konári so svojim dvojníkom–ľudoopom.) Súvisí s témou praľudského, ba až animálneho *atavizmu* skrytého v ľudskej bytosti, o ktorej budem ešte podrobnejšie hovoriť pri interpretácii *Psa baskervillského* – tu táto atavistická báza v ľudskej bytosti umožňuje naštepiť jej zvieracie bunky. Všimnime si však, že profesorova postava je *stále* dôstojná (ľudská, kultúrna), a to aj vtedy, keď čupí *ako žaba* (animálne) a dráždi psa ako opica (je teda opicou, ponechávajúcou si z človeka vonkajší dôstojný výzor, ktorý sa však stáva len prázdny signifikantom). Pes, orientujúci sa čuchom, „*útočil na opicu, nie na profesora, tak ako Roya dráždila opica*“ (s. 382). Martin Fido hovorí, že táto poviedka „*je bizarní variáci na téma Doktor Jekyll a pan Hyde. Doyle se rovněž inspiroval pokusy Serge*



*Voronoffa, ktorý se ve Francii zabýval možnosťou implantovať zvierací žľázy do ľudského tela*“ (Fido, 2005, s. 83). Na tieto pokusy Voronoffa „znovu osviežovali osemdesátileté starce prenášaním žľáz šimpanze“ (Leroux, 1924, zv. II, s. 112) odkazuje aj Gaston Leroux v románe *Krvavá loutka* pri konštruovaní pokusu – vo fikčnom svete svojho románu, samozrejme – vložiť ľudský mozog a nervové vlákna do automatu. Doyle sa však „dopustil prohřešku proti vědeckému myšlení, když svého stárnoucího profesora nechal postupně měnit ve velkou opici, s jejími chutěmi i vnějšími rysy“ (Fido, 2005, s. 83). A keďže je toto riešenie nevedecké, nemožné z hľadiska prírodných zákonitostí radiacích svet, ktorým však detektívny žáner musí byť podriadený, produkuje istý neintencionálny žárový prestup do jedného typu sci-fi detektívky (vytvárajúc fiktívne vedecké riešenie, fiktívnu vedeckú procedúru). Zaštepnie profesora opičím sérom langura je príbuzným (a reverzným) toposom k Moreauovmu našteповaniu ľudských buniek zvieratám z vedecko-fantastického románu Herberta Georgea Wellsa *Ostrov doktora Moreaua* (*The Island of Dr. Moreau*, 1896). A konkrétne Woronoffove pokusy s omladzovaním vnikli práve v tom čase aj do sci-fi žánru (kde sa prekódovali na motívy v naratívnej štruktúre) – napríklad v poviedke *Nový Tarzan* (1925) poľského autora fantastiky Antona Langeho (por. Smuszkiewicz, 1982, s. 139 – 140).

„Čudné“ sa teda u Doylea – ako už toľkokrát – neukazuje len hypostázou zločinu, ale v tomto prípade je dôsledkom prekročenia (hybris) rádu sveta: „Keď sa chce niekto povýšiť nad prírodu, obyčajne klesne pod ňu,“ (s. 382) moralizuje na záver veľký detektív. Nevinne, či azda až smiešne vyzerajúce čudné (*Pät pomarančových jadier* v obálke či tancujúce postavičky nakreslené na kameni v *Dobrodružstve s tancujúcimi*) môže byť hypostázou tej najstrašnejšej hrozby a smrti a zasa naopak – čudné, ktoré vyzerá desivo (*Žltá tvár*), môže skrývať vcelku nevinné porušenie rádu (v prípade spomenutej poviedky rádu rasových predsudkov, v *Prípade totožnosti* zasa rádu spoločenského statusu). Sherlock Holmes sám hovorí: „Čím sa niečo javí bizarnejšie, (...) tým to obyčajne býva menej záhadné,“ (Doyle, 1957, s. 139). „(...) najčudnejšie a najzvláštnejšie veci veľmi často súvisia nie s väčšími, ale s menšími zločinmi, a pritom naozaj občas možno pochybovať, či naozaj bol spáchaný zločin,“ (ibidem, s. 129).

V zbierke nachádzame aj tri variácie – dovtedy s jednou výnimkou stabilnej – rozprávačskej modalít holmesovských dobrodružstiev: tri príbehy nerozpráva Dr. Watson, ale v *Dobrodružstve s Mazarinovým drahokamom* je dej rozprávaný v 3. osobe, čo je azda aj naratívnu nevyhnutnosťou, pretože sa dej často odohráva počas Watsonovej neprítomnosti. [Možno aj tieto príbehy – v rámci logiky holmesovského seriálneho fikčného sveta – v 3. osobe rozpráva Dr. Watson, pretože na inom mieste hovorí, že v niektorých prípadoch „som hral takú malú úlohu, že by som ich mohol porozprávať len ako tretia osoba“ (s. 337).] Alternatívou by bolo, keby Holmes Watsonovi referoval výsledky svojho pátrania, ako to často bývalo v skorších prípadoch, na ktorých sa však Watson činne podieľal: tu by Holmes musel vlastne vyrozprávať sám celý príbeh. Na inom mieste to aj robí, keď berie do ruky pero – a *Dobrodružstvo zbeleného vojaka*, ako aj *Dobrodružstvo s ľavou hrivou* (z hľadiska biografického času literárnej



postavy ide o prípad z čias Holmesovho včelárenia, keď odišiel na odpočinok) sú tými dvoma prípadmi holmesovskej série, ktoré Sherlock Holmes rozpráva sám. V skoršom prípade *Musgraveovský rituál* vlastne Holmes svojimi slovami rozpráva príbeh z čias svojej vysokoškolskej mladosti, tu je však ešte jeho rozprávanie naratívne mediované rozprávačskou postavou Watsona: Holmes o tomto prípade rozpráva Watsonovi, keď spolu obaja sedia a pofajčievajú vo svojom mládeneckom byte na Baker Street. V prípade bárky *Gloria Scott* z rovnakého obdobia je akt rozprávania viacnásobne sprostredkovaný: Watson rozpráva o tom, ako Holmes rozpráva o tom, čo rozpráva Trevor (a v rozprávaní Trevora je ešte, navyše, citovaná priama reč otca a námorníka, ako aj list Trevorovho otca). Sherlock Holmes tu rozpráva o svojom prvom prípade ešte počas svojich vysokoškolských štúdií: štandardný otvárací gambit – úvodná sekvencia bytu na Baker Street – tu zostáva len reziduálne v podobe rámcovania rozprávania. V tretej osobe je podaný špionážny príbeh, odohrávajúci sa na prahu 1. svetovej vojny, *Posledné vystúpenie* (zaradený do rovnomennej – predchádzajúcej – zbierky), kde je táto forma motivovaná jednak úvodnou perspektívou, hľadiskom špióna von Borka (podobne ako je v 3. osobe vyrozprávaná napr. druhá časť *Údolia hrôzy*) – úvod tejto poviedky sa teda radikálne odlišuje od štandardných otváracích formúl poviedok holmesovskej ságy – a taktiež dobrodružnorománové rozpoznanie v Americkom Írovi Sherlocka Holmesa. Odhalenie v jeho „zavalitom šoférovi“ za volantom fordky – Dr. Watsona ukazuje, ako sa zmenili blahé časy nájomných drožiek a plynových lúč. Naši dvaja hrdinovia s meniacimi sa časmi starnú (na rozdiel od mnohých detektívnych hrdinov – trebárs Poirota či Nera Wolfa s Archiem Goodwinom – ako to formuloval Pavel Grym, že Goodwinova Lilly Rowanová je po polstoročí rovnako eroticky prítlačivá ako za prvých Wolfových prípadov). To dovoľuje naplniť neskoršie holmesovské prípady pocitovou modalitou *nostalgie* – keď Watson, už ženatý, prichádza do mládeneckého bytu na Baker Street, nachádza Holmesa čoraz chudšieho s azda ešte ostrejšími črtami tváre, keď sa vydáva spolu s Holmesom na lov zločincov naprieč zahmleným Londýnom, je to ako za starých čias. Dvaja noví známi sa stávajú starými priateľmi, ktorých puto sa utužilo v spoločných bojoch a vzájomnej spoľahlivosti. „Dobrý starý Watson! Vy ste jediný pevný bod v meniacom sa veku,“ (Doyle, 1966, s. 215). Tejto nostalgii napomáha i odvolávanie sa na staršie spoločné prípady – tentoraz už nielen na tie „literárne neexistujúce“, ako v začiatkoch série, ale na skutočné poviedky, ktoré si mal čitateľ možnosť „za starých čias“ prečítať (ako v *Dobrodružstve človeka, ktorý sa plazil*, kde sa Holmes odvoláva na *Dobrodružstvo Krvavej bučiny*, kde správanie sa synčeka indikovalo charakter jeho otca). Naprieč sériou sa takto konštituuje biografický čas literárnych postáv Sherlocka Holmesa a jeho verného spoločníka Dr. Watsona. Napriek meniacim sa časom však Doyle i neskôr písané príbehy situuje do čias drožiek (či hansomov, ako má kto radšej), keď on sám už jazdí na svojom automobile Wolseley – do neskorej viktoriánskej éry (preto zhrnutie posledných príbehov Sherlocka Holmesa nesie názov *Z archívu Sherlocka Holmesa*): to, čo pre prvé čitateľské publikum holmesovskej ságy malo charakter „živej skutočnosti“ (Sherlockovi Holmesovi čitatelia posielali na Baker Street listy), toponymá – mená skutočných ulíc

Londýna, presné detaily evokujúce „svet súčasnej skúsenosti“ (Knight, 1980, s. 94), to všetko nadobúdalo počas vydávania posledných príbehov (1917, 1927) milý charakter patiny zašlej éry.

Ku klesajúcej úrovni Doylových detektívnych zápletiiek patrí napríklad aj to, že v *Dobrodružstve zahalenej podnájomníčky* je záhada vysvetlená nie Holmesovým vyšetrením a jeho „dedukciami“, ale prostým vyrozprávaním (priznaním páchatelky). Zostáva aspoň bazálna syntagmatická štruktúra: záhada – riešenie. Blok vyšetovania vypadol. *Dobrodružstvo vznešeného klienta* je v zásade rafflesovsky strihnutým príbehom bez záhady, ktorý Doyle inauguroval v *Škandále v Čechách*: aj tu sa musí Holmes dopustiť „spravodlivej“ krádeže. Niet tu žiadnej záhady – avšak, ako vidíme, prax detektíva (aj literárneho) so sebou prináša aj takéto prípady. V *Dobrodružstve s levou hrivou* – bez ohľadu na to, že prípad je vyriešený čistým Holmesovým nahliadnutím do kultúrnej encyklopédie (vo svojej hlave), pričom sám predtým zavádzal čitateľa nesprávnou abdukciou (keďže ide o prípad, rozprávaný Holmesom, je mu odopretá formulácia falošných riešení Watsonom – Holmes v tomto texte teda v sebe kumuluje jednak rolu formulovania falošných hypotéz, ako aj správneho riešenia): „Z toho, že se McPherson stačil obléci jen zčásti a nechal ručník ležet, aniž by se do něj osušil, Holmes vyvozuje, že vůbec nevstoupil do vody,“ (Fido, 2005, s. 82). Text takto čo najviac odvádza podozrenie od *mora*, v ktorom McPhersona zastihla smrť. To je v poriadku, kým Holmes formuluje nesprávnou hypotézu, ktorú sám počas ďalšieho pátrania vyvráti. Povážlivejšie však je, keď sa aj v jeho správnom vysvetlení nachádza dost' vážna trhlinka, logická nekonzistencia, ktorú odhalil Martin Fido: „Z jeho úvah mimochodem dále vyplývá, že McPherson podstoupil zápas se smrtelně jedovatou medúzou, aniž by si namočil vlasy,“ (Fido, 2005, s. 82). To, čo je na tomto prípade zasa trošku osviežujúce, je, že – napriek tomu, že je vymedzený okruh podozrivých postáv – nejde o vraždu, ale o neintencionálne zabitie zvierat'om (podobne ako v Poeových *Vraždách v ulici Morgue*). Napäté vzťahy medzi postavami (ľúbostný trojuholník a nepriateľstvo) sú teda sieťou *falošných motívácií* – prinášajú *možné motívy* jednotlivých účinkujúcich postáv pre vraždu McPhersona, keď vražda v skutočnosti nebola spáchaná.

Podobne *Mazarinov drahokam* nerozpráva o pátraní, ale len o Holmesovej finte, pomocou ktorej si vo svojom byte na Baker Street (ktorý pre tento prípad podivuhodne mení svoju topológiu) vypočuje rozhovor dvoch zločincov. Je to azda prvý prípad, v ktorom sa vyskytne neslávne známe „gramofónové alibi“ (zločinci si myslia, že Holmes hrá na husle, zatiaľ čo to vyhráva gramofón), ktorým si poslúžil neskôr ešte aj S. S. Van Dine.

V *Dobrodružstve farbiara na odpočinku* máme aspoň maskujúcu stopu: farba – zapáchajúci náter, ktorým dôchodca natiera interiér domu – má *prekrývať* iný zápach (taká je Holmesova abdukcia), a z toho vyplýva i spôsob, akým tento obchodník na odpočinku zavraždil svoju manželku a jej milenca: plynom v sejfe, ktorý sa týmto zmenil na plynovú komoru. Homologicky ako náter prekrýva zápach plynu, skrýva dom (jeho steny prekrývajú) mŕtvolu mileneckého páru, ktorý sa má údajne nachádzať

na úteku. Táto textová konštrukcia maskovacieho motívu je o niečo menej dômyselná než konštrukcia absurdného motívu, ktorý odvádza pozornosť falošným smerom (napríklad, v *Lige červenovlasých*). Slavoj Žižek vtipne poznamenáva: „Práve preto ‚farbiar na odpočinku‘ v jednom z neskorších rozprávanií o Sherlockovi Holmesovi, hoci je pomerne nápaditý, nevyužíva všetky možnosti pri nastavovaní klamných pascí, aké vytvára poriadok označujúceho. (...) Hrdina by sa zrejme vyznačoval ešte väčšou nápaditosťou, keby steny pomaloval preto, aby vyvolal dojem, že zápach farby má zakryť nejaký iný zápach, t. j. dojem, že niečo skrývame, zatiaľ čo v skutočnosti niet čo skrývať,“ (Žižek, 2003, s. 93).

Z hľadiska variačných transformácií žánru je významné, že v tomto detektívom príbehu je – po prvý raz – ako páchatel’ odhalený Holmesov klient! Je to jeden z variačných ťahov v hre transformácií detektívneho žánru pri hľadaní stotožnenia funkcie páchatel’a s tou najneočakávanejšou postavou a v priebehu vývinu žánru sa ešte viackrát zopakuje, v prípade drsnej školy napríklad pri kontaminácii klienta s typom postavy *femme fatale* v *Maltézskom sokolovi* Dashiela Hammetta. Iné transformácie funkcie páchatel’a ho nezriedka odhalia napríklad aj v údajne mŕtvej – zavraždenej obeti, o ktorej sa ukáže, že žije (začal to zrejme Dickens v *Barnabášovi Rudgeovi* – a že táto konštrukcia je dodnes vitálna, por. napr. A. Pérez-Reverte: *Šermiarsky majster/El Maestro de Esgrima*, 1988). V súvislosti s takýmto – aj chronologicky neskoršími – zápletkami sa ukazuje Doylovo majstrovstvo, keď Doyle svojím konštrukčným princípom vo svojej staršej poviedke takúto neskoršiu zápletku prekoná svojou dôvtipnosťou: v *Probléme Thorského mosta* bolo brilantným ťahom to, že údajná obeť vraždy – a v skutočnosti páchatel’ zamýšľanej justičnej vraždy – bola *skutočne* zabitá. Páchatel’, takpovediac, stavil do hry všetko – aj svoj vlastný život – prostredníctvom jeho straty chcel vykonať svoju pomstu.

Aj motív pomerne absurdného listu od akéhosi farára Elmana, ktorý údajne môže poskytnúť informácie o prípade, motivujúci Watsonov a klientov výjazd do Essexu, je variačnou transformáciou „staršej“ doylovskej naratívnej funkcie: zabezpečuje totiž Holmesovi odchod „klienta“ zo svojho domu, aby mu ho mohol Holmes prehľadať a nájsť mŕtvolu zavraždených – v tomto prípade Holmes skryto vyláka zločinca z jeho príbytku, podobne ako zasa – reverzne – vylákal zločinec z domu nič netušiacu obeť v prípadoch *Liga červenovlasých*, *Maklérov tajomník* a *Dobrodružstvo troch Garridebovcov*, vymenúvajúc ich chronologicky i podľa kľúča ich klesajúcej kvality. V *Garridebovcov* je riešenie menej prekvapivé než v *Lige červenovlasých* nielen preto, že ide o menej vydarenú variáciu po tretí raz na ten istý konštrukčný grif, ale aj preto, že riešenie je dávkované *postupne*, a to takmer od začiatku (keď sa na Baker Street objaví druhý Garrideb a vyrozpráva svoj príbeh, Holmes ho okamžite označí za klamstvo). Práve toto varírovanie starších doylovských motívov je pre tieto poviedky vôbec charakteristické – tak ako je v *Dobrodružstve v Shoscombskom starom majeri* opäť využitý motív psa analogickým spôsobom ako v *Striebornom lysákovi* (spolu s jeho schopnosťou rozpoznať/nerozpoznať známu osobu) – tu však je využitý reverz-

ne (milovaného psa lady Beatrice jej brat daruje inému majiteľovi, pretože pes by sa nedal oklamať inou osobou, prezlečenou do šiat lady Beatrice). Doyle aj prostredníctvom takéhoto postupu reverznosti svojho už použitého grifu (vo *Farbiarovi* rovnako aj v *Shoscombskom* majeri) variuje svoje staršie postupy. Aj tu sa, čo je zaujímavé, tento motív psa rozpoznávajúceho/nerozpoznávajúceho osobu viaže s dostihovým prostredím (akoby tieto dva Doyleove texty zasa takto skryto indikovali svoj vzťah štruktúrálnej variačnosti). Tieto variácie sú, isteže, z hľadiska generovania zápletiiek zapríčinené problematikou konštruovať nové a nové zápletky [sám Doyle priznával, že „*tá bledá, ostro rezaná tvár a pružná postava kládla priveľké nároky na moju predstavivosť*“ (Doyle, 1966, s. 220)]. Na úrovni samotnej konštrukcie zápletiiek sú však možno aj priemetom onej už spomínanej holmesovskej *nostalgie* do rádu štruktúry („ako za starých čias“: znovu *zopakovať* dobrodružstvá Holmesa a Watsona tak, aby sa síce javili ako nové, ale prinášali čitateľovi také uspokojenie ako tie staré – čo je presne naplnením definície *variácie*).

Zaujímavá a u Doylea inauguračná je aj psychologická motivácia vraha, ktorý sa dobrovoľne stáva Holmesovým klientom, keď polícia zlyhala a jeho zločin mohol ostať neodhalený – je to velikášske sebavedomie a „*čira vystatovačnosť*“ (ibidem, s. 446).



Pre Doylevu literárnu metódu na štylistickej rovine je typická predovšetkým výrazná *vizuálna* charakteristika tak plánu prostredia, ako aj postáv, ktoré sa čo i len mihnú textom. Sú charakterizované prostredníctvom výrazných detailov, ktoré často „vybočujú“ zo štatistického priemeru: „*O chvíľku prišiel nízky scvrknutý človečik, krčil sa a pri chôdzi sa poberal šuchtavo. Mal oblečený rozopätý kabát, na rukáve dechtovú škvrnu, červeno-čiernu kockovanú košeľu, cajgové nohavice a veľmi obnosené ťažké baganče. Tvár mal chudú, hnedú a ľstivú, na nej neprestajný úsmev, ktorý mu odkrýval nepravidelný rad žltých zubov, a pokrčené ruky mal napoly zatvorené, ako to býva zvykom u námorníkov,*“ (Doyle, 1958, s. 168). Takéto detaily jednak vytvárajú pre čitateľa výrazný vizuálny mentálny obraz postavy, jednak práve z nich dokáže Sherlock Holmes „dedukovať“ fakty podstatné pre riešenie prípadu. „Dechtová škvrna“ na rukáve môže byť v mechanizme narácie len detailom produkujúcim vizuálnu charakteristiku, môže sa však stať aj významnou indíciou „dedukcie“, napríklad, zamestnania či nedávnej činnosti danej osoby. Tváre zločincov často vynikajú – rovnako ako ich zločinecké plány a akty – istou *bizarnosťou*: „... *myslel som si, že ten čudný, prenikavý, drobný smiech je tiež symptómom nejakej nervovej choroby. Hrôza jeho tváre bola však v očiach, v oceľovosivých a chladne sa lesknúcich kdesi v hĺbke zlomyseľnosťou, neúprosnou krutosťou,*“ (ibidem, s. 259 – 260). V postave sa *spájajú* kontrasty: smiech a krutosť (podobne ako v postave zamestnávateľa z *Dobrodružstva Krvavej bučiny*). Tu však ani smiech nie je označujúcim, ktoré by signifikovalo svoj obvyklý význam (nie je symptómom veselosti ani dobromyseľnosti), ale je falošným označujúcim, patologickým produktom nervovej choroby.

Výrazná vizuálna charakteristika je príznačná aj pre Doylovu konštrukciu plánu prostredia. Doylov text – popri pošmúrnom hmlistom, zväčša novembrovom Londýne s jeho ópiovými brlohmi – nezriedka zavedie čitateľa do pošmúrnych osamelých vidieckych domov, pričom detailne opisuje ich časti – napríklad „montáž“ architektonických slohov budovy: „*Ústredná časť bola veľmi stará a krídla veľmi nové; mala vysoké tudorovské komíny a lišajníkom zarastenú strmú strechu z horshamskej bridlice,*“ (Doyle, 1966, s. 310). Opis je generovaný metonymickým princípom: po zahliadnutí budovy z diaľky, „v celku“, je budova rozložená do častí (detailov) a potom sekvencie opisu kopírujú priestorovú následnosť príchodu návštevníkov do domu: opis schodov – povaly vnútri („*boli popretínané ťažkými dubovými trámami a nerovné dlážky sa prehýbali vo veľkých oblinách*“, ibidem) – a ústrednej siene („*bola tam veľká ústredná sieň a do tej nás Ferguson zaviedol. V obrovskom staromódnom kozube, za ktorým bola železná mreža, datovaná rokom 1670, blčali a prašali poľená v nádherom ohni*“, ibidem). „Nasýtenosť“ naratívnej štruktúry segmentmi opisov jednak doylovskému textu dodáva väčšiu epickú šírku, produkuje výraznejší efekt reality a dodáva atmosféru – a aj literárnu prepracovanosťou (i z kvantitatívneho hľadiska) tejto zložky ho odlišuje od „poklesnutejších“ reprezentantov detektívnej literatúry, zameraných predovšetkým na prudký dejový spád s minimalizáciou opisných pasáží (odkazujem na svoju analýzu mikroštruktúry príbehov Toma Sharka v kapitole *Zostup do suterénu, výstup do výšin povaly*). Dej niekedy zavedie Sherlocka Holmesa s jeho verným pomocníkom do „prázdnych domov“, tmavých a rozpadávajúcich sa, ktoré sa dočasne stávajú skrýšou zločincov. Tma, z ktorej vykrajuje svetlo lampáša rozpadávajúce sa predmety denného použitia i nábytku, ktoré už stratili svoju funkciu, záľaha prachu a špina – to všetko podkresľuje napätie.

Dôraz na vizuálnu stránku opisov plánu prostredia a postáv v texte je v súlade s Doylovými literárnymi názormi na štýl, ktorý má mať silnú evokačnú schopnosť intendovaného „predstaveného sveta“, avšak aby tento efekt štýl dosiahol, sám sa musí strácať, miznúť z pohľadu čitateľa: najlepší štýl je „neviditeľný“. Doyle to formuluje na príklade Stevensona – autora, ktorého vždy veľmi obdivoval: „*Naozaj dobrý štylista je ako Beau Brummelov opis dobre oblečeného muža – tak oblečeného, že by ho nikto nikdy nespozoroval. V okamihu, keď začnete pozorovať štýl človeka, je pravdepodobné, že s ním niečo nie je v poriadku. Je to zahmlievanie krištáľu – rozptýlenie čitateľovej mysle od merita veci k maniere, od autorovej témy k autorovi samotnému,*“ (Doyle, 1907, s. 252–253). „*Najlepšie je vždy to najprirodzenejšie,*“ (ibidem, s. 252). Naopak, tam, kde sa Stevenson snaží byť vedomým štylistom, podľa Doylea veľa stráca na literárnom majstrovstve (ibidem). Tieto názory na štýl sú v súlade s technikou písania kódu literárneho smeru realizmu (Doyle „realisticky“ od autora požaduje, aby upriamil čitateľovu pozornosť na tému, svet, nie „romanticky“ na seba samého: text nie je sebvýrazom autora), pričom sa v uvedenom citáte – zaujímavo a paradoxne – spájajú s elementom iného kódu: s dekadentným dandym Beauom Brummelom. Môžeme tu „v akcii“ pozorovať priesečník kódov literárnych smerov, ktoré preorávajú Doylovo písanie; kódov, ktoré sa prepínajú, keď ho striedavo generujú. Tak hneď nasledujúci



postulát prirodzenosti štýlu (ktorý Doyle vo svojom písaní dodržiava) sa ocitá v kontrastnom pôsobení k tematickému plánu otváracích gambitov doylovských príbehov, exponujúcich udalosti patriace do kategórie *čudného*, ako už o tom bola reč.

Postulát prirodzenosti štýlu zároveň – keď sa pokúsime rekonštruovať Doylove literárne názory v ich vzájomnom prepojení – zrejme vyplýva aj zo samého charakteru štýlu (a nielen zo stratégie, akou má štýl pôsobiť na čitateľa): podľa Doylea, opäť v súlade s kódom realizmu a v ostrej opozícii proti romantizmu (ktorého kategóriu génia však zasa celkom iste aplikuje na svojho veľkého detektíva): „*Žiadny človek štýl nevynachádza. Je vždy spätne odvodený od nejakého vplyvu či, ako to býva obvyklejšie, je kompromisom medzi niekoľkými vplyvmi,*“ (Doyle, 1907, s. 127). Spisovateľov štýl teda nepatrí len jemu, ale je priesečníkom viacerých rukopisov – je dezindividualizovaný, a práve preto môže byť „prirodzený“ a môže sa strácať z pohľadu čitateľa: byť krištáľovo priezračným, byť priezračným krištáľom, *cez* ktorý „čitateľova myseľ“, vnútorné oko jeho predstavivosti, uvidí „vec“ – a funkciou štýlu je *len* táto služba, služba byť *nositeľom*, sprostredkovateľom „veci“: predstaveného sveta s jeho udalosťami a postavami. Práve takýto štýl umožňuje, aby čitateľ uvidel – prostredníctvom krištáľu textu – „veci“ lepšie, než by ich dokázal uvidieť sám svojim skostnatým zrakom: „(...) *hlavnou charakteristickou vlastnosťou Stevensona je jeho kurióznny inštinkt pre to, aby vyslovil na tom najmenšom priestore len tých zopár slov, ktoré odtlačia dojem do čitateľovej mysle. Umožní vám vidieť vec jasnejšie, než ako by ste ju pravdepodobne videli vy, aj keby vám spočívala bezprostredne pred očami,*“ (ibidem, s. 260). Len pripomínam formalistickú Šklovského charakteristiku umenia (z druhého desaťročia 20. storočia), ktoré má prostredníctvom postupu ozvláštnenia obnoviť čitateľov živý kontakt s vecami, zbaviť ho ustrnutých schém vnímania vecí. V skorších doylovských náhľadoch na štýl tento živý kontakt čitateľa s „vecou“ nastoľuje zasa práve prirodzenosť, krištáľová *neviditeľnosť štýlu*. Práve takáto „priehľadná reč“ je jedným princípom konštruovania textu, o ktorom hovorili francúzske rétoriky 18. a začiatku 19. storočia (Du Marsais a Fontanier): „*Priehľadná reč je taká, ktorá robí viditeľným význam, no sama je nepostrehnuteľná,*“ (Todorov, 2008, s. 190). Opačným oproti tomuto princípu konštruovania textu je figuratívnosť a ornamentálnosť, „*rétorickosť*“ textu – keď nám rétorika umožňuje „*uvedomiť si existenciu reči*“ (s. 190).

Aj metafory v rámci opisu sú vizuálne a prenesený význam nebýva príliš vzdialený od doslovného: napr. stráne krajiny Devonshiru sú „*pofŕkané obrovskými balvanmi*“ (Doyle, 1957, s. 397), „*sprinkled with giant boulders*“ (Doyle, 1998, s. 56): jemný metaforický posun významu slovesa (pofŕkať možno kvapkami tekutiny, nie však obrovskými balvanmi) presne pomenúva „distribúciu“ balvanov v rámci krajiny a prípadne diskrétno otvára a zároveň nezodpovedá otázku neznámeho agensa (*kto* pofŕkal stráne balvanmi?), čo spadá už do sféry problematiky Doylovho svetonázoru. Slatiny sú pokryté „*zlatými škvŕnami kvitnúcich kríkov*“ (Doyle, 1965, s. 318): v tejto syntagme zástupné pomenovanie kríkov („zlaté škvŕny“), ktoré je zároveň vizuálnym atribútom týchto kríkov (a doslovné pomenovanie v syntagme sa následne ihneď pripája



k obraznému, keďže ide o genitívnu metaforu), opisuje ich vizuálny dojem na pozorovateľa a taktiež priestorovú distribúciu kríkov.

Idylické opisy vidieckej prírody – najprv videnej z okna vlaku či drožky, neskôr prežitej na vlastnej koži – nesú predovšetkým *kontrastnú* funkciu k zločinu, ktorý práve na tomto idylickom vidieku číha v holmesovskom univerze na každom kroku. „*Slatiny boli pokryté zlatými škvrnami kvitnúcich kríkov, ktoré nádherne žiarili vo svetle jasného jarného slnka,*“ (ibidem, s. 318) – s takýmito pozitívnymi konotáciami kronikár Watson opisuje prostredie, v ktorom sa bude na osamelej lesnej ceste odohrávať temná dráma *Dobrodružstva samotnej cyklistky*. V opozícii k idylickému pokoju prírody stojí sídlo do nej zasadené, ktorého okolie nesie – ako inak – znaky pošmurnosti a úpadku (konotujúce pošmurný charakter i morálny úpadok jeho majiteľa aj s jeho návštevníkmi).

Vzácnym nálezom pre genetickú kritiku – dokladom toho, akým spôsobom Conan Doyle svoje detektívne texty písal, je – *prirodzene, že rukopis*: „nájdenny rukopis“ v pozostalosti, ktorý bol objavený na začiatku 40. rokov 20. storočia, *Dobrodružstvo vysokého muža* (*The Adventure of the Tall Man*; český preklad in: Doyle, 2004). Ide o konspekt – náčrt zápletky a deja. Doylova metóda písania bola teda pravdepodobne taká, že poviedku napísal „na dvakrát“: podrobný konspekt zápletky, indícií, „dedukcie“, ako aj postupnosti dejových sekvencií v podstate obsahuje kompletnú naratívnu štruktúru detektívnej poviedky v kondenzovanej podobe, kým ju jej „prepísanie“ do literárnej podoby zahalí do hávu Doylovho „neviditeľného štýlu“. To však v prípade tejto poviedky Doyle pravdepodobne už nikdy neurobil. (Napriek tomu – pre nás nadšencov to znamená, že magická *autentická* päťdesiata siedma poviedka so Sherlockom Holmesom predsa napokon bola objavená!)

Detektívny príbeh, samozrejme, musí autor skonštruovať „odzadu“. Doyle v esejí *Pravda o Sherlockovi Holmesovi* píše: „*Lidé se mě často ptají, zda při psaní již dopředu vím, jak který Holmesův příběh skončí. Samozřejmě, že ano. Člověk by stěží mohl kormidlovat loď, kdyby netušil, kterým směrem leží jeho cíl. Nejdříve musíte mít nápad. (...) Pokud tedy máte ústřední myšlenku, musíte ji nějak zastříh a položit důraz na vše, co by mohlo problém vysvětlit jinak,*“ (ibidem, s. 40). Nastraženie falošných stôp na čitateľa neodmysliteľne patrí k práci autora detektívok.

Je tu motív vraždy zastrelením cez otvorené okno, spáchanej pravdepodobne pomocou rebríka, ktorý v zodpovedajúcej dĺžke vlastní v celej dedine len podozrivý (táto indícia sa situuje na úrovni zdania). Holmes sa obzerá po pozemku okolo domu zavraždeného, kde by sa mohol skrývať dlhý predmet: ideálnym miestom sa zdá studňa. V nej sa nájdu chodúle (skutočná pomôcka vraha), ktoré sú „synonymné“ s rebríkom. Nález je výsledkom Holmesovej abdukcie (za predpokladu, že rebrík nebol vrahovým nástrojom – aký môže byť jeho ekvivalent a kde ho možno ukryť?) – studňu totiž nikto z polície neprehliadal, „*neboť se zjevně nic neztratilo*“ (ibidem, s. 116).

Vraha Holmes nakoniec môže odovzdať spravodlivosti len takým spôsobom, že ho k smrti vydesí vďaka hercovi, ktorého namaskuje ako dvojníka zavraždeného a ten sa na chodúľoch približuje k oknu „svojho“ vraha.

Doyle si do konspektu zapisuje číslovaný zoznam indícií proti falošne obvinenému: „*V hlině pod oknem ložnice zůstaly stopy po lehkém žebříku a on jediný ve vesnici takový žebřík vlastní,*“ (ibidem, s. 115): tieto stopy sú zasa „homonymné“ so stopami po chodúľoch, pretože to v skutočnosti nie sú stopy rebríka. Je taktiež potrebné písaním vystavať plán prostredia takým spôsobom, aby tieto stopy mohli vstúpiť do vzájomného homonymného vzťahu – aby sa aj plán prostredia so svojimi stopami zodpovedajúco podieľal na ekonómii detektívnej zápletky: „*Pod oknom se kolem domu táhne úzký pás hlíny, podél štěrkové cesty, na níž chůdy nezanechaly žádné stopy,*“ (s. 116).

V konspekte sa nachádza aj zopár (tých najúdernejších) útržkov priamej reči, avšak jej uvádzacia reč ešte patrí konspektu (je totiž písaná v prítomnom čase, kým Doylove poviedky v hotovom tvare sú písané v epickom préterite).

Textom, v ktorom vystupuje iba Dr. Watson bez Sherlocka Holmesa, je údajne nepublikovaná Doylova divadelná hra *Anjel temnoty* (*The Angel of Darkness*), ako uvádzajú Steinbrunner a Penzler (1976, s. 413).

Sväté knihy zvyknú mať aj svoje apokryfy: samozrejme, v týchto pasážach, ktoré sa zaoberajú tvorbou Conana Doylea, zatiaľ obídeme podráždeným mlčaním všetky tie nekánonické spisy od iných autorov, jestvujú však aj také „knihy“, pri ktorých je ich kánonickosť neistá: rímski katolíci tvrdia áno, evanjelici nie... Koho z pravoverných obdivovateľov Sherlocka Holmesa nezožiera stravujúca túžba nájsť konečne päťdesiatu siedmu (či teraz už päťdesiatu ôsmu) poviedku *naozaj* z pera nášho autora; kto z nás v antikvariátoch nelistuje iné vydania holmesovských spisov – to každý z nás veľmi dobre vie – v márnej nádeji, že v nich objaví text, ktorý ešte nečítal! Avšak stalo sa: Pearson objavil medzi listinami Conana Doylea poviedku *Prípád hľadaného muža* (*The Case of the Man who was Wanted*; asi 1914, český preklad Doyle, 2004). Nie je však isté, či nejde o prácu penzionovaného architekta Arthura Whitakera, ktorý jej námet predal Doylovi za smiešnu sumu desiatich libier. Avšak „*je možné, že sir Arthur byl spoluautorem konceptu povídky nebo naopak její konečné podoby*“ (Haining, 2004, s. 19). Spolupráca by nebola chybou: veď dodnes sa celkom presne nevie, aký bol podiel Robinsona na autentickom Doylovom texte *Pes baskervillský* (pozri nižšie). Je však škoda, že Peter Haining nespomína, v akej podobe sa našiel tento text v Doylovej pozostalosti: predsa ak by sa našiel v Doylovom autografe, s určovaním jeho „podielu“ by neboli žiadne problémy. Z toho usudzujem, že poviedka asi nebola napísaná Doylovým rukopisom. Zápletká pracuje s maskovaním a dvojitou identitou muža „zmiznutého“ z lode *Empress Queen*.

V Doylovom „holmesovskom archíve“ sa nachádza ešte jeden klenot – jednoaktovka *Korunný diamant* (*The Crown Diamond*, In: Doyle, 2004) a – ako hovorí Peter Haining – v rámci Doylovho diela zaujíma jedinečné postavenie v tom, že nebola ne-

skoršou dramatizáciou poviedky, ale, naopak, Doyle podľa nej neskôr napísal *Mazarinov drahokam* (por. Haining, 2004, s. 21). Autorstvo hry *Problém Sherlocka Holmesa* je neisté – nie je jasné, či ho netreba pripísať hereckému predstaviteľovi Sherlocka Holmesa Williamovi Gillettovi. A potom sú tu – skôr ako kuriozita než ako prírastok do Kánonu – ešte dve kratučké dvojstranové paródie z pera samého autora – *Polný bazár* a *Ako sa Watson naučil Holmesovu fintu* (Doyle, 2004).

Lineárno-zvratnou kompozičnou štruktúrou, vykazujúcou istú príbuznosť s holmesovskými poviedkami, vyznačuje sa aj Doyleva poviedka *Ako brigadier zabil bratov z Ajacca* zo zbierky *Hrdinstvá brigadiera Gérarda* (*Exploits of Brigadier Gerard*). Napoleon (tentoraz ten „naozajstný“, a nie „Napoleon zločinu“) sa tu situuje v pozícii maskujúceho sa Sherlocka Holmesa a „watsonovskému“ rozprávačovi brigadierovi Gérardovi, pred ktorého očami maskovaného „Napoleona“ zločinní bratia zavraždili, vysvetlí, že za seba nastrčil obetavého vojaka, ktorý sa naňho podobá postavou. Napoleon prekabátil svojich nepriateľov siahajúcich na jeho život podobne ako Sherlock Holmes v *Dobrodružstve v prázdnom dome* či v *Dobrodružstve umierajúceho detektíva*, akurát že pritom „napoleonsky“ obetoval život jedného vojaka.

Pri sledovaní genealógie kreovania detektívnych narácií so Sherlockom Holmesom „oprášili“ doylvskí bádatelia niektoré rané Doyleve príbehy, kde táto preslávená dvojica ešte nevystupuje. O nepublikovanej poviedke s dvojicou lovcov duchov *Strašidelný Goresthorský majer* som sa už zmienil. Jedným z predchodcov „ságy“ je aj poviedka *Záhada domácnosti strýca Jeremiáša* (*The Mystery of Uncle Jeremy's Household*, 1887; In: Doyle, 2004), ktorá vyšla časopisecky. Nejde striktne o detektívnu poviedku, v ktorej by sa riešila záhada – fabulačnou matricou je príbeh o tom, ako zabrániť vražde, o ktorej sa rozprávač dozvie náhodným spôsobom. Dôležitejšie sú však isté tematické súvzťažnosti s holmesovskou ságou, pričom Doyle „ve svých pozdějších dílech ‚recykloval‘ niekoľko svých raných tém“ (Haining, 2004, s. 12): vystupuje tu dvojica priateľov, pričom však rola rozprávača a detektívneho hrdinu je distribuovaná opačne – rozprávačom je „bystrejší“ a všímavější Hugh Lawrence, žijúci na Baker Street a odolný voči ženským pôvabom. Jeho priateľ John. H. – nie Watson, ale Thurston (toto priezvisko sa neskôr stalo priezviskom Watsonovho biliardového partnera) – sa zasa oddáva chémii a nikdy nebol príliš všímavým človekom (Doyle, 2004, s. 55). Jednoducho, niektoré tematické elementy holmesovskej ságy sú tu prítomné, sú však distribuované iným spôsobom. Vyskytne sa tu aj motív temných Indov so zločinným plánom, pripomínajúci Collinsov *Mesačný kameň*.

Prvou poviedkou, ktorú Doyle – hoci anonymne – publikoval, je *Záhada Sasaského údolia* (*The Mystery of Sasassa Walley*, 1879; In: Doyle, 2004). Údolie má tiež svojho démona s planúcimi očami (Peter Haining preto túto poviedku dáva do súvislosti so *Psom baskervillským*), ale nakoniec sa všetko prirodzene – a na rozdiel od *Psa baskervillského* hlavne šťastne – vysvetlí. Čo je však na tomto texte ešte zaujímavejšie, je jeho – ak sa tak možno vyjadriť aj v súvislosti s anglickou literatúrou – skazový charakter, štylizácia do ústneho rozprávania, oslovanie virtuálneho poslucháča a re-

akcie na jeho (písomne nezaznamenané) otázky. Povedka je vyrozprávaná v 3. osobe a jej hrdinami sú dvaja priatelia, „lovci záhad“ Tom a Dick.

Ak Conan Doyle spieval chvály na Stevensonov literárny štýl, tento autor mohol byť Doylovi blízky nielen vďaka štýlu, resp. je mu literárne blízky aj zápletkami svojich príbehov, ktoré zväčša priam vzorne spadajú pod kategóriu čudného, bizarného. Možno si vari predstaviť bizarnejší začiatok príbehu ako v *Podivnom prípade Dr. Jekylla a pána Hyda Roberta Luisa Stevensona* (1850 – 1894), kde po vyvalení dverí nachádzajú svedkovia v zamknutej miestnosti namiesto jednej osoby osobu druhú? A podobne v poviedke *Lupiči mŕtvol* (In: antológia *Lupiči mŕtvol*), kde dvaja zloději tiel pre pitvy (čo je už samo dostatočne hrôzostrašné, spolu s prostredím cintorína a márnice) odcudzia jedno telo a po otvorení vreca nachádzajú telo iného človeka, ktorý ani čo by ich po svojej smrti prenasledoval? Kým prípad Jekylla a Hyda svoje riešenie má, i keď nadprirodzené (hoci pseudovedecké), riešenie tejto poviedky si Stevenson necháva, ako píše Jan Zábrana, „od cesty“ (*Lupiči mŕtvol*, s. 48). Lineárno-zvratnou kompozíciou sa vyznačuje aj Stevensonova skôr kriminálna poviedka *Zločin storočia* (In: Manhattan, Český Těšín: Gabi 1993), kde sa štyria muži a priateľka jedného z nich chystajú pirátsky vylúpiť loď. Zločincova priateľka sa v závere ukáže ako nasadená policajná agentka, ktorá zabráni zločinnej akcii.

V Stevensonovom *Radžovom diamante* (diamant tu ako leitmotív prechádza naprieč poviedkami, ocitajúc sa v rôznych rukách, a preväzuje takto poviedky do cyklu) sa vyskytuje napríklad takáto bizarná záhada, ktorej „zadanie“ môže pripomenúť „zadanie“ *Ligy červenovlasých*: Neznáma osoba odkáže mladému mužovi Františkovi veľký ročný dôchodok, ak splní isté bizarné podmienky: musí byť v Paríži v nedeľu 15. tohto mesiaca, odpoľudnia, a ísť do Comédie Française a tam si vyzdvihnúť v pokladni vstupenku na svoje meno a potom sa posadiť vo vyhradenom mieste a zotrvať tam po celé predstavenie (Stevenson, 1931, s. 153). Druhá podmienka sa týka výberu životnej družky. František si vypočuje rozhovor s náznakmi, týkajúcimi sa aj diamantu, pozoruje nejaký dom oproti (čiže opäť: nepozná kontext, súvislosti), kde býva dievčina, ktorá je možno jeho nastávajúcou a možno jeho sestrou... Keď sedí v divadle, „jinoch usoudil pudově, že lóže po jeho pravici bude asi v nějaké souvislosti s dramatem, v němž hrál nevědomky jakousi úlohu“ (s. 163). František nechápe zmysel konaní okolitých postáv, ktoré stále zostáva záhadné. Záhada sa napokon vysvetlí ako rodinné tajomstvo. (A jeden z hrdinov, aby vedel, čo s ukradnutým diamantom, si kúpi zopár románov od Gaboriaua.) Jednoducho povedané, Stevenson konštruuje čo najbizarnejšiu záhadu (ako napríklad vo *Dverách pána Malétroit*, kde sa prenasledovaný hrdina náhodne skryje vo dverách domu, kde je vzápätí uväznený, a akýsi šialený starec trvá na tom, že sa hrdina do rána musí oženit s jeho dcérou, inak zomrie) – a ďalšie udalosti túto záhadu len kumulujú. Podobne – pozorovaním konania postáv, ktorému pozorovateľ bez znalosti zodpovedajúceho kontextu nerozumie – postupuje Stevenson aj v novelke *Pavilón na piesčínach*. (Všetky tieto spomínané texty nájde čitateľ v českom preklade: Stevenson, 1931.)

Ďalšie koincidencie a vzájomnú blízkosť oboch autorov možno vidieť v žánrovej skladbe ich tvorby: prienikom ich autorských žánrových množín. Obaja totiž písali aj historické romány, dobrodružnú spisbu a detektívnu fikciu (hoci u Stevensona išlo naozaj len o nábeh k tomuto žánru).



Doylov román *Pes baskervillský* (*The Hound of the Baskervilles*, 1901) prvý raz vychádzal, tak ako predchádzajúce Doylove poviedky z *Dobrodružstiev Sherlocka Holmesa*, na pokračovanie v časopise *Strand*. Zaujímavá je chronologická situovanosť tohto príbehu v rámci fiktívnej chronológie Holmesovho života. V čase, keď román vychádza, verejnosť sa (na základe Doylovej poviedky *Posledný problém*) nazdáva, že Sherlock Holmes zahynul pri páde do Reichenbašského vodopádu (a myslí si to s dobrou vierou zrejme aj jeho autor). Malo by teda ísť o „predreichenbašské“ dobrodružstvo z archívu Dr. Watsona. Na základe postavy Sherlocka Holmesa však W. W. Robson (isteže, v rámci holmesologickej hry) vyslovuje presvedčenie, že ide o skrytý postreichenbašský prípad: Holmes v ňom pri scéne, keď si myslí, že sir Henry jeho vinou zahynul, prejavuje značné citové pohnutie, ako sa to občas stáva v neskorších poviedkach, napríklad, keď sa obáva, či Watson nie je zranený. Nie je to teda „mysliaci stroj“ z prvých románov a poviedkových súborov (por. Robson, 1998, s. xx-xxi). Sám Conan Doyle, znechutený svojím výtvorom, napísal v roku 1892 v súkromnom liste Holmesovmu „prvovzoru“: „*Holmes je taký neľudský ako Babbagov počítačový stroj*“ (cit. podľa Edwards, 1999, s. xxxi) a „*občas videl Sherlocka Holmesa ako svoje vlastné frankensteinovské monštrum, ktorému nemôže uniknúť,*“ (ibidem) – predovšetkým vinou tlaku nadšeného publika. (A publikum, treba povedať, viac milovalo fiktívneho Sherlocka Holmesa než skutočného Conana Doylea. Správalo sa k nemu občas skoro ako kingovská psychopatická hrdinka k spisovateľovi, ktorý vytvoril jej obľúbenú hrdinku *Misery*.) Tieto „zmeny“ postavy Sherlocka Holmesa (napríklad aj z jeho prvotného ignorantstva, keď odmieta v *Štúdiu v červenom* dozvedieť sa čokoľvek, čo nesúvisí s jeho odborom – Watson si poznamenáva: vedomosti z literatúry a filozofie: 0 – na vzdelanca, citujúceho Goetheho v nemčine či z listu Flauberta George Sandovej vo francúzštine, vlastniaceho vreckové vydanie Petrarca, znalca Horatia atď. – a pritom sa v *Štúdiu* naivne pýtal Watsona, keď sa ten zmienil o Carlylovi, kto to bol a čo vykonal) isteže, môžu byť zmenami v spisovateľskej koncepcii Doylea, ako sa to literárnohistoricky zvykne chápať, avšak na úrovni kontinuálneho vývoja fikčného sveta skôr signifikujú *procesuálnosť* samotného vzťahu Watsona a Holmesa: ved' keď nie práve najbystrejší Watson robí svoj prvý pofidérny zoznam Holmesových vlastností, ešte Holmesa vôbec nepozná (nevie dokonca ani to, že je „súkromným detektívnym špecialistom“) a Holmes sa Watsona snaží svojím ignorantstvom predovšetkým provokovať. Jeho pohnutie napríklad vo chvíľach Watsonovho ohrozenia života len odkrýva jeho vlastnosti (ako postavy) v inej situácii a naznačuje i *vývoj* vo vzťahu Holmesa k Watsonovi: napriek nezriedkavému Holmesovmu povýšeneckému a ironickému postoju k Watsonovi sa ukazuje jeho priateľský cit (upevňujúci sa prežitý-



mi dobrodružstvami a rokmi – Watson často v sérii nových prípadov hovorí: „*ako za starých čias na Baker Street*“). V tomto je Doylov holmesovský text veľmi „životne pravdepodobný“: Watson je najprv Holmesovým spolubývajúcim a postupne – po preverení v mnohých skúškach – sa obaja muži stávajú priateľmi na život a na smrť. A Sherlock Holmes predsa nie je suchým mysliacim strojom ani v prvej sérii poviedok *Dobrodružstvá Sherlocka Holmesa*: veď v *Prípade totožnosti* sa Holmes hotuje nezdarného otčima, ktorý citovo ublížil Holmesovej klientke a je pritom trestne nepostihnuteľný – zastupujú jej neexistujúceho brata alebo priateľa (por. Doyle, 1957, s. 164) – vyťat’ po chrbte korbáčom. Takže treba brať trošku s rezervou „makropríbeh“ holmesovskej ságy, ako ho modeluje – tiež s troškou rezervy – Owen Dudley Edwards, totiž ako príbeh o tom, ako srdečný úprimný, trošku naivný Watson urobí z chladnokrvného Holmesa ľudskú bytosť (por. Edwards, 1999, s. xxxv-xxxvi).

*Pes baskervillský* – v štýle radcliffovského gotického románu – nastoľuje tajomstvo, ktoré pôsobí ako zásah nadprirodzených síl, a až v riešení je toto tajomstvo „odčarované“ a vysvetlené empiricky (por. kapitolu *Zrod detektívky z duchov fantastiky*). Alena Macurová v tejto súvislosti píše: „*Dŕrazem na racionálny základ zdánlivě nadprirozeného príběhu tak Pes baskervillský (stejně jako ostatní Doylovy detektivky) koresponduje s dobovým přesvědčením o možnosti racionálního, vědeckého poznání jevové skutečnosti (srov. např. pozitivismus 19. stol.)*“, (Slovník světových literárních děl, s. 224). Opisy pošmurného baskervillovského zámku, nesúceho pamäť dávnej minulosti rodu (aj v podobe siene s portrétmi predkov – tu sa vlastne *situuje* aj časť riešenia záhady: motivácia zločinu), sú písané naozaj v štýle gotického románu. Zámok je situovaný uprostred tajuplných slatín, ktorými sa plazia prúžky hmly práve v tom najdramatickejšom okamihu (keď majú Holmes s Watsonom zachrániť sira Henryho), a hmľa takto sťažuje záchrannú akciu: akoby hmľa bola priam v spojení so zločinom (rovnako ako v poviedkach londýnska hmľa zahaľuje tajomné zločiny veľkomesta).

Nad šľachtickým rodom Baskervillovcov visí temná kliatba, ako o nej píše, prirodzene, starý rukopis: diabolský pes prenasleduje tento rod za zločin jeho zhýralého predka Huga z Baskervillu, keď ten psami uštvá jednu dievčinu na smrť – a nakoniec ho našli s prehryznutým hrdlom a strašným psom nad jeho mŕtvym telom. Stará legenda akoby oživala v prítomnosti: starého pána sira Charla Baskervillea, trpiaceho na srdcovú slabosť, nájdu mŕtveho s vydeseným výrazom v tvári. Vedľa neho sú stopy obrovského psa. Doktor Mortimer, ktorý Holmesovi – v mene mladého sira Henryho Baskervillea – zadáva prípad, hovorí, že sa mu „*dostalo do uší niekoľko udalostí, ktoré ťažko možno zladit’ s ustáleným poriadkom prírody*“ (Doyle, 1957, s. 368) – to znamená, že ide o udalosti, ktoré *prekračujú* prírodné zákonitosti, hoci sa nevyjadri „*tak presne*“, že by išlo o „*nadprirodzené veci*“ (ibidem). Holmes na to odpovedá: „*Ja som sa v pátraní zatiaľ obmedzil na tento svet*“, (ibidem). Holmes, jednoducho, na zásvetie aplikuje *epoché*, zdržanie sa súdu – je skeptik, preto nič absolútne nevyučuje, ale čo možno vypátrať empiricky, to aj treba empiricky vypátrať: „*Diablovi agenti môžu byť z mäsa a krvi, nie?*“ (s. 372). Všimnime si: nie musia byť, ale *môžu byť*. Sir Henry dostáva v Londýne varovný list a je sledovaný.



Ešte v Londýne sa Holmes *cielené* sira Henryho pýta, či sa mu niečo neprihodilo, hocijaká maličkosť, ktorú formuluje takto: „(...) *všetko stojí za to oznámiť, čo sa vy- myká z obyčajného behu života,*“ (s. 378) – Slavoj Žižek takéto motívy pomenúva ako „odstávajúce“, nepasujúce detaily, ktoré sú významné pre riešenie. Takouto absurdnou udalosťou je, že sirovi Henrymu v hoteli zmizla spreď dverí jedna topánka. Bola úplne nová, ešte ju nemal obutú. Táto nenápadná záhada, čo vyzerá ako maličkosť a zároveň absurdita (ukradnúť jednu topánku totiž nemá význam – a to z hľadiska praktického využitia ukradnutého predmetu), rozvíja sa ďalej vo viacerých nasledujúcich motívoch: sir Henry nájde zmiznutú topánku v izbe a neskôr mu zmizne spreď dverí stará obnosená topánka. Martin Fido dobre poznamenáva, že „*hodnota této hádanky spočí- vá v tom, že skvěle souvisí s dějem. Není to jen bezvýznamná náhoda nebo prostě jen další z Holmesových triků, jímž chce oslnit Watsona a nás čtenáře*“ (Fido, 2005, s. 74). Keď sa bude neskôr temnými Dartmoorskymi slatinami niesť záhadné zavýjanie psa a niektorí miestni budú vypovedať, že videli svetielkujúceho psa z pekiel, táto séria (v skutočnosti kauzálne zviazaných) záhadných motívov bude Sherlockovi Holmesovi indikovať, že ide o psa „z tohto sveta“. Abdukcia mu totiž napovie, že páchatel’ potreboval dať *reálnemu* psovi oňuchať časť oblečenia sira Henryho, aby mohol psa naňho nahuckať (pre túto abdukciu sa Holmes obracia na tú časť kultúrnej encyklopédie, ktorá je dostupná každému z nás). Preto len *jedna* topánka. A preto je *nenosená* topánka vrátená (na tento účel je totiž nevhodná) a následne ukradnutá stará. Toto sú dve *chyby*, ktorých sa vrah dopustil a vďaka ktorým sa mu Holmes dostal na stopu. Vlastne *doslovná* funkcia topánky (pre tento prípad), ktorá má poslúžiť, aby sa pes dostal obeti *na stopu*, v *prenesenom* zmysle znamená, že práve vďaka týmto topánkam sa dostáva *na stopu* vrahovi Sherlock Holmes. „*Je to skutečná indicie, s jejíž pomocí může čtenář dospět k závěru dříve než detektiv. S něčím podobným se nesetkáte u Dickense či Wilkieho Collinse, u Poea ani Gaboriaua. Doylova nápověda je zprvu naprosto nepochopitelná, ale poté zcela zřejmá a zdánlivě nepřehlédnutelná,*“ dodáva Martin Fido o jej význame aj z hľadiska vývinu žánru (ibidem, s. 74 – 75). Dostratena však plynie indícia, že sir Henry našiel svoju novú topánku vo svojej hotelovej izbe, kde predtým nebola (por. Doyle, 1957, s. 389). Ako sa páchatel’ dostal do tejto hotelovej izby? Jednou z excentrických hypotéz, ktoré sa v holmesológii objavili, bolo, že s páchatel’om bol spriahnutý sám Dr. Mortimer, ktorý mal predsa prístup do izby sira Henryho (por. Robson, 1998, s. xxvi). Ide, jednoducho, o malú, sekundárnu záhadu, ktorú text – popritom, ako podá riešenie záhady centrálnej – ponechá nevyriešenú.

Sherlock Holmes vysielala na Baskervillovský zámok Dr. Watsona ako svojho zástupcu. Ten sa zoznamuje s aktérmi drámy: najprv ho vystríha Stapletonova sestra, aby odišiel z Baskervillovského zámku – pomýlila si ho totiž so sirom Henrym. Jej brat, biológ Stapleton, pozná cestu cez slatiny. Spočiatku dosť nepraje rodiacemu sa vzťahuhu svojej sestry a sira Henryho, čo napokon pomerne uspokojivo vysvetlí. Významnou indíciou, nad ktorou sa pozastavuje Dr. Watson ako predstaviteľ súdobej lekárskej vedy, v ktorej svoju úlohu zohrávala náuka o dedičnosti, je absolútna *nepodobnosť* Stapletona (ktorý je priam nordický typ) a jeho sestry (ktorá je – trošku hyperbolizu-

jem, ale len trošku – takmer mulatka) – avšak Watson je preto Watsonom, že z tejto indicie nevyvodzuje žiadny záver, len sa čuduje.

Sluha v Baskervillovskom zámku Barrymore komusi dáva v noci lampášom signál a zo slatín mu odpovedá svetlo. S líniou záhady pekelného psa sa totiž *preplieta* dejová línia úteku trestanca Seldena z Princetownu, vraha z Notting Hillu. [W. W. Robson upozorňuje, že meno Selden je meno skutočného vraha, pričom jeho lokalizácia do západolondýnskej štvrti Notting Hill môže byť Doylovou poklonou prvému detektívnemu románu *Záhada Notting Hillu* od Charlesa Felixa (por. Robson, 1998, s. 180).] Táto záhada sa rozrieši tak, že trestanec je bratom Barrymorevej manželky. V tomto *prekrižovaní* ide o *falošnú súvislosť* oboch dejových línií: Watson a sir Henry vedia, že sira Henryho prenasleduje neznámy nepriateľ, a Barrymore sa svojím podozrivým správaním stáva ich „kandidátom“ na tohto tajomného nepriateľa. V naratívnej ekonómii textu však táto dejová línia bude mať v predzáverečnej peripetii aj *pravé prekrižovanie* s dejovou líniou záhady pekelného psa – a toto pravé prekrižovanie zmätie aj samého Sherlocka Holmesa: keď totiž s Watsonom nájdu mŕtvolu zabitú psom, oblečenú v šatách sira Henryho, myslia si, že sa im nepodarilo svojho klienta ochrániť. Ide však o falošné stotožnenie: sir Henry dal totiž svoje staré šaty sluhovi Barrymorevi a ten ich daroval trestancovi. Pes išiel čuchom po ich pachu, ktorý bol pachom sira Henryho (túto čuchovú stopu zaistila psovi, ako sme už hovorili, topánka sira Henryho). Ďalšia, skrytejšia motivácia zavedenia motívu utečeného trestanca, je sémantická – súvisí s významovou líniou „atavizmu“, návratu k predchádzajúcim evolučným štádiám, ktorá má v texte mnohoraké zastúpenie. O tom ešte bude reč neskôr. Napokon, aj sám Dr. Mortimer so svojou smiešne chorobnou záľubou vo frenológii [„*Nie je mojím úmyslom, aby som bol nepríjemný, ale po vašej lebke túžim*“,“ (s. 356) hovorí Sherlockovi Holmesovi] je „*autor ‚Niekoľkých vrtochov atavizmu‘“ (Lancet, 1882)“ (s. 354).*

Ďalším mysterióznym motívom (samozrejme, popri konštantnom zavýjaní pekelného psa, ktoré sa nesie slatinami) je sugestívna „atmosférická“ scéna, keď pri prenasledovaní trestanca Dr. Watson na okamih zbadá postavu človeka na kopci: „*Možno to bol zlý duch toho strašného miesta*,“ (s. 433) hovorí s troškou básnickej licencie triezvy zemitý pozitivista Watson. Áno, slatiny majú svojho *genia loci*; tento „duch“, ktorého videl Dr. Watson, však bol – ako sa ešte ukáže – práve naopak, dobrým duchom tohto príbehu. Aj Watson zvažuje prirodzené a nadprirodzené vysvetlenia pekelného psa (ktorý zatiaľ o sebe dáva vedieť len zvukovými prejavmi), pričom *záhada* je, že „*prirodzený výklad poskytuje temer toľko ťažkostí ako nadprirodzený*“ (s. 435): „*kde by sa taký pes skrýval, kde by bral potravu (...), ako je možné, že ho nikto nevidí vo dne?*“ (ibidem). Watsonove otázky sú správne – a Holmesovo riešenie na ne dáva racionálnu odpoveď. (A takmer doslovne inscenované *váhanie* medzi dvoma – rovnako problematickými – typmi vysvetlení, prirodzeným i nadprirodzeným, viaže tento príbeh – až po fázu segmentu jeho riešenia – so žánrom fantastiky.)

Holmesov myšlienkový postup je takýto: psa môže skrývať len ten, kto sa vyzná v cestičkách slatinami a ten mu aj nosí potravu. Holmes – tentoraz dosť výnimočne

oproti ostatným holmesovským textom – vopred prezradí Watsonovi totožnosť vraha: je ním Stapleton. Jeho nepodobná „sestra“, na ktorú tak žiarli, je, samozrejme, jeho manželkou. Vrahom je teda – už v intenciách klasickej detektívky, a na rozdiel od skoršej *Štúdie v červenom* – jedna z okruhu postáv, od začiatku vystupujúcich v deji. Holmes sa zjavuje nečakane – to on je identifikovaný s onou „tajomnou postavou na kopci“, ktorú zbadal Watson, a prebýva v kamennom domčeku po našich prehistorických predkoch (tento motív neolitických kruhových obydlí tiež spadá do sémantickej línie atavizmu). Odhalenie falošného súrodeneckého vzťahu Stapletona a jeho „sestry“ je inverzne symetrické s odhalením súrodeneckého vzťahu slúžky Barrymorevej s trestancom Seldenom.

Keď sa v rámci segmentu pasce, nastavenej Holmesom na Stapletona, konečne zjavuje baskervillský pes, zjavuje sa *pohľadu* pozorovateľov samotné nadprirodzené: „*Bol to pes, obrovský pes, čierny ako sadze, ale nie taký pes, akého videli oči smrteľníka. Z otvorenej papule mu sršal oheň, oči mu svietili tlejúcou žiarou (...) Ani v šialenstve choreho mozgu si nikto nikdy nemohol predstaviť niečo divšieho, strašnejšieho a pekelného (...)*“ (s. 478). Holmes s Watsonom sú takí konšternovaní, že reagujú oneskorene, nechajúc psa vyskočiť na sira Henryho. Po jeho skolení empirické vysvetlenie nenecháva na seba dlho čakať: „*Fosfor, povedal som,*“ (s. 479). Doyle vlastne geniálne zvolí to najjednoduchšie naratívne riešenie: ak je svetielkujúce telo kultúrne spájané s diablom (prostredníctvom ohňa pekelného), Doyle túto metaforu, snažiacu sa postihnúť nadprirodzené, *zdoslovňuje*: *pes je, jednoducho, natretý fosforom*, aby vyvolal dojem fosforeskujúceho tela.

Zviera, pes, teda funguje ako vražedný nástroj ľudského páchatel'a (rovnako ako had v poviedke *Škvrnitá páska*). Stapletonova motivácia vraždy a pokusu o vraždu sa tiahne zostupom po genealogickej línii do minulosti. Z rodinného portrétu v sieni Baskervillovského zámku vystupuje Stapletonova tvár: „*Áno, je to zaujímavý príklad atavizmu, ktorý sa tu javí aj z telesnej, aj z duševnej stránky. Štúdium rodinných portrétov by mohlo priviesť človeka k doktríne reinkarnácie. Stapleton je Baskerville – to je jasné,*“ (s. 469). A je práve potomkom vetvy diabolského Huga Baskervilla. Takže – v genealogickom kóde tohto textu – *dedí* podobu, ako aj zločinecké sklony svojho prapredka.

Toto vysvetlenie zločinnosti pomocou dedičnosti sa stane súčasťou detektívkarkeho kódu, hoci už nebude z vedeckého hľadiska práve v ažurite – jednoducho, stane sa v rámci žánrového kódu, takpovediac, „dostatočným dôvodom“ (všemocným „*pretože*“) zločinnej motivácie páchatel'a v ktoromkoľvek konkrétnom prípade. Vysvetlenie prostredníctvom zdedených zločineckých sklonov či dedičného šialenstva bude detektívkarskou *kódovanou* povolenou motiváciou, ktorá dodáva záhadnému zločinu vysvetlenie. Stretneme sa s ňou ešte aj vo Van Dineovom *Vyvráždění rodiny Greenovcov* (1928 – podrobnejšie por. v časti *Model detektívneho žánru*) či napríklad vo *Vražde v laboratóriu Aageho Weimara*, detektívke klasického obdobia, kde sa vysvetlenie vrahovho „geniálneho šialenstva“ deje jednak prostredníctvom dedičnosti (výskyt šialenstva v rodine po priamej genealogickej línii), jednak prostredníctvom lombroso-

ského spájania geniality so šílenstvom na základe materialistického determinizmu: „(...) *geniální šílenství. Ale co vychází z mozku, v němž jsou ganglie nesprávně zapojeny, takže asociální schopnost se stane kaleidoskopickou, nutně dodá ráz činům, vyzkoušením z takové abnormální kombinací schopnosti,*“ (Weimar, 1945, s. 125).

Ak Stapleton dedí od svojho predka rovnako zločinecké sklony, ako aj podobu, môžeme tu v tomto krvákovom „rodinnom románe“ vidieť: *podobnosť* (Huga a Stapletona) konštituuje „rodinnú“ genealogickú *pravdu* – Stapleton je potomkom Huga a dedí jeho zločinecké sklony. *Nepodobnosť* (Stapletona a jeho údajnej „sestry“) konštituuje zasa „rodinnú“ *lož*: keďže sa nepodobajú, ale, naopak, sú radikálne odlišnými fyzickými typmi (nordickým a kreolským), Stapleton a jeho skutočná manželka nemôžu byť genetickí súrodenci. V tomto genealogickom kóde, kóde dedičnosti, ktorý tematicky funguje v texte, vidíme zvláštne prevrátenie kategórií bytia a javenia sa, ktoré sa v detektívkach zväčša viažu opačným spôsobom než v texte *Psa baskervillského*: tu je podoba (jav) a vonkajšia podobnosť viazaná s kategóriou pravdy, kým ne-javenie sa (nejaviaca sa podobnosť) neskrýva pravdu, ale je indikátorom nepravdy. V tomto kóde dedičnosti v zásade nič nie je skryté – všetko je také, ako sa javí. V Doylovom *Dobrodružstve Krvavej bučiny* zasa zjavné sklony syna k brutalite demaskujú skryté vlastnosti otca.

Ako teda vidieť, *dedičstvo minulosti* je motiváciou zločinu po oboch líniiach fabuly: motivácie falošnej (rodové prekliatie rovnako ako v intertextuálne evokovanej literárnej tradícii *Otrantského zámku*) i motivácie pravej (dedičské práva).

Doyle na napísanie tohto temného a pôsobivého príbehu, mnohými pokladaného za najlepší z dlhých holmesovských textov, inšpirovala stará miestna legenda, s ktorou Doyle oboznámil jeho priateľ Fletcher Robinson. Išlo o rodinnú históriu gigantického prízračného psa, ktorý prenasledoval rodinu Cabellovcov (por. Robson, 1998, s. xxii). Takýchto legiend je však na Britských ostrovoch, ako ukázal Kelvin I. Jones v monografii *Mytológia Psa baskervillského* (1986), oveľa viac. Sú to legendy, ktoré spracúvajú staré folklórne motívy (ibidem). „*Každý kraj Anglie a Irska má svého „prízračného psa“*,“ (Dvořák, 2000, s. 89). Táto mytológia je síce írskeho pôvodu, avšak keďže pes sa zdá prichádzať zo samého pekla, Robson tu upozorňuje skôr na motív trojhľavého psa Cerbera, strážcu podsvetia, Hádu z gréckej mytológie (k celej mytológii prízračných psov, napr. aj tých nasledujúcich bohyňu Hekaté, ktoré lovia bludné duše nepochovaných, aby sa dostali do podsvetia; ako aj k mytológii psa ako „sprievodcu duše“ por. celú vyčerpávajúcu štúdiu Dvořák, 2000). Zároveň „*zlý veľký čierny pes, šíriaci hrůzu, býval ve středověku jednou z nejčastějších podob, kterou na sebe bral ďábel*“ (Čornej, 2003, s. 103).

Doyle dal svoju vďačnosť patrične najavo vo venovaní tejto knihy. A údajne aj postava Dr. Mortimera je sčasti portrétom Robinsona. Otvorenou – a zrejme neriešiteľnou – literárnohistorickou otázkou zostáva Robinsonov podiel na románe: Doylovo venovanie ho označuje len za pomocníka, nie za spolupracovníka; Robinson sa raz

zasa vyjadril, že Doylovi poskytol celú zápletku (por. Robson, 1998, s. xiv), rovnako Doyle v listoch matke písal, že pracujú na príbehu spolu s Robinsonom (ibidem, s. xii). Treba sa však spýtať na *charakter* tejto spolupráce: zachované rukopisy sú všetky napísané Doylovým rukopisom (ibidem, s. xiv). Dovolil by som si takúto neradikálnu hypotézu a nepoviem ňou ani nič nové: Doyle si na svoje holmesovské texty často zašiel po inšpiráciu do iných textov či rozprávání – novinových správ (napr. poviedka *Škvrnitá páska*); poviedka *Gloria Scott* je inšpirovaná pirátskou historkou o vzbure na skutočnej lodi, námet na poviedku *Dobrodružstvo Krvavej bučiny* poskytla spisovateľovi jeho matka – a takto by sa dalo pokračovať veľmi dlho. Tieto inšpirácie sa však vždy situujú na úrovni „látky“ – materiálu, ktorý spisovateľ *spracíva* vo svojej aktívite písania. Konštrukcia záhady a riešenia bola už v plnej réžii Doylea – bola výsledkom jeho komponovaného *písania*. Doyle vo venovaní *Psa baskervillského* píše o Robinsonovom rozprávání legendy a o jeho pomoci pri tvorbe (por. Doyle, 1957, s. 351). Tieto Robinsonove akty sa situujú na úrovni dodávania „látky“. *Akt písania* zrejme bude plne Doylovým dielom. Keďže Doyle svoje holmesovské texty pokladal za svoje diela, hoci fragmenty látky na ne čerpal zo všelikade (z rozprávania, z novín, kníh), platí to pravdepodobne aj pre *Psa baskervillského*. Napriek pravdepodobnému kryštalizovaniu látky a možno aj zápletky v rozhovoroch s Robinsonom Doyle tento text v doslovnom zmysle slova *napísal*, a preto sa pokladal za jeho autora, a Robinsonov podiel na texte charakterizoval ako inšpiráciu a „pomoc“. Mimochodom, ak Robinson ako prvý oboznámil Doylea s *legendou*, tak v jej prípade išlo o kultúrny text, ktorého autorom predsa on sám nebol.

Otázne však zostáva a asi aj naveky zostane to, aký bol Robinsonov podiel na konštrukcii zápletky textu, ktorý Doyle napísal: napríklad, kto z nich dvoch „vymyslel“ také motívy, ako natretie psa fosforom, dvojnásobné zmiznutie topánky, motív falošných súrodencov – v skutočnosti manželov – atď. (Na základe čítania iných Doylových textov však môžeme uzatvárať, že Doyle takýchto zápletkových „fintičiek“ schopný celkom určite bol – a naopak, ak by ich bol schopný aj Robinson, mohol by pokojne Doylovi konkurovať ako autor viktoriánskych detektívok – avšak žiadne iné „detektívky“ z pera Robinsona nepoznáme. Jednoducho, z hľadiska paradigmatiky Doylových textov sa zdá najpravdepodobnejšie, že Doyle by s konštruovaním takéhoto typu štruktúry zápletky pomoc nepotreboval.)

Už som vyznačil viacero motívov, ktoré sa podriaďujú jednej tematickej línii – téme *atavizmu* (ktorý na konci, prostredníctvom *dedičnosti podoby*, črt tváre, usvedčuje vraha – táto tematická línia je teda v texte nielen frekventovaná, ale aj veľmi dôležitá). Ďalším z motívov, lúčovito organizovaných v sémantickom poli tejto tematiky, je motív unikajúceho vraha, trestanca Seldena, ktorého zvieracia tvár Watsonovi evokuje predchádzajúce vývinové štádium človeka: „(...) *diabolská žltá tvár; strašná zvieracia tvár; celá poznačená a popísaná zlými vášňami. Špinavá od hlíny, so strniskom brady a ovešaná strapatými vlasmi práve tak mohla patriť jednému z tých dávnych divochov, ktorí bývali v brlohoch na stráňach,*“ (s. 432). Ten, kto čo i len zbežne pozná doylvov-



ský kánon, prečíta naprieč týmto textovým reťazcom slovné spojenie „*diabolská žltá tvár*“ aj ako odkaz na holmesovskú poviedku *Žltá tvár* a pochopí, prečo – popri ľudskej strnulosti – tak vydesila Holmesa i jeho klienta, až sa pomýlil, špiaci v pozadí prípadu niečo veľmi zlé: „*Žltá tvár*“ sa v doylovskom kóde konotácií viaže s diablom; veď aj tvár zákerného Culvertona Smitha, ktorý sa pokúsil Sherlocka Holmesa zavraždiť nákazlivou chorobou, je „*veľká žltá tvár*“ (Doyle, 1966, s. 143). A tento doylovský kód konotácií je dotovaný kultúrnym kódom – v 34. speve Danteho *Pekla* sa zjaví Lucifer s tromi tvármi, pričom „*ta vpravo byla žlutobílá, kámen*“ (Dante, 1978, s. 205).

V tomto atavistickom zvrate naspäť po genetickej línii v doylovskom (predsa len *aj* medicínskom) diskurze možno prečítať ohlas Lombrosovej koncepcie zločincina, ktorá je svojimi vrozenými vlastnosťami charakterizovaná práve ako atavistická, ako „*fyziológická a morálna regresia k minulému typu*“ (Frank, 1999, s. 343).

Lawrence Frank vo svojej mimoriadne zaujímavej štúdií *Pes baskervillský, postava na skalnatom kopci a metafora mysle*, čítajúc Doylov román cez raster súdobých antropologických a geologických diskurzov [Lombrosa, Darwina a Johna Tyndalla: Holmes doslovne cituje jeho „*vedecké použitie fantázie*“ (s. 377), spočívajúce vo vybratí tej najpravdepodobnejšej hypotézy na materiálnej základni], ako aj špekulatívnych romantických teórií, ukazuje, že cesta postáv z Londýna do Devonu sa stáva cestou rovnako v priestore, ako aj v čase (Frank, 1999, s. 355): slatiny Watsonovi pripomínajú „*praveký oceán, z ktorého sa vynoril a vyvinul život*“ (ibidem, s. 356). Tento „*figuratívny oceán*“ sa stáva aj alegóriou hlbín „*romantickej mysle*“ (ibidem, s. 356 – 357). V Dartmoore koexistuje zhmotnená minulosť (kamenné obydlia po neolitickom človeku) s prítomnosťou (v jednej z kamenných chatrčí tajne býva civilizovaný Holmes, stelesnenie ľudskej najvyššej funkcie – rozumu; druhú zasa obýva lombrosovský „*regredovaný*“ „*súčasný pračlovek*“ – zločinec Selden). Spomeňme si, že v Doylovom *Stratenom svete* sa *popri sebe* simultánne ocitali živé tvory prináležiace k odlišným, *nesúčasným* štádiám evolúcie. V rámci romantickej vízie mysle u De Quinceyho, ktorá preberá geologické metafory, v ľudskej mysli (aj u distingvovaných, civilizovaných ľudí) zostávajú v hĺbkach zasunuté archaické vývojové štádiá podobne ako prekryté staršie geologické vrstvy – rovnako v trestancovi Seldenovi, Stapletonovi, ako aj v Holmesovi: veď ktovie, či Holmesova služba spravodlivosti a jeho „*dedukčné a pozorovacie schopnosti*“ nie sú v područí, ba či nie sú len *inštrumentom* mocnejšieho, *archaického* pudu (či sa nevyvinuli len ako jeho nástroje a manifestácie): pudu *loveckého*. Keď v *Záhade Boscombského údolia* pozoruje Dr. Watson svojho priateľa, ako narazí na stopu, opisuje ho takto: „*Nozdry akoby sa mu rozširovali čírou živočíšnou chuťou na lov a myseľ mal tak naprosto sústredenú na vec pred sebou, že otázka alebo poznámka sa nedotkla jeho uší alebo v najlepšom prípade na ňu len rýchle a netrpezlivo zavrčal,*“ (Doyle, 1957, s. 179; zvýr. T. H.). A mnohí sa dodnes neubránime úsmevu, keď si spomenieme na profesora Challengeru z Doylovho *Strateného sveta*, ako sedí na konári spolu so svojim dvojníkom–fudoopom. Z hľadiska doylovskej



témy atavizmu nie je celkom náhodné, že práve vysoký intelekt profesora Challengera sa vyvažuje jeho gorilím hrudníkom a mohutným, takmer zvieracím ochlpením. S jedným profesorom-opicou sme sa už stretli aj v spomínanej holmesovskej poviedke.

Keď sa dvom loviacim priateľom zjavuje „pekelný pes“, Watson po jeho opise konštatuje: „*Ani v šialenom sne chorého mozgu si nikto nikdy nemohol predstaviť niečo divšieho, strašnejšieho a pekelnejšieho (...)*“ (s. 478). Lawrence Frank na margo toho objavne poznamenáva: „*Pes figuratívne pramení/vyskakuje (springs) z mysle Stapletona, básnika, čo sa minul povolaním, ktorý si v ‚záblesku génia‘ predstavil spôsob, ako využiť baskervillovskú legendu a s použitím fosforeskujúcej farby ‚urobiť [jeho] stvorenie diabolským‘,*“ (Frank, 1995, s. 361). Je to absolútne presné: pes v takejto podobe, ako sa zjavuje sirovi Charlesovi Baskervillovi a neskôr Watsonovi s Holmesom, je Stapletonovým *výtvorom* (a teda projektom jeho *fantázie* – jeho mysle): materiálny pes je totiž len materiálным *podkladom*, nosičom, ktorý Stapleton musí vhodne „opracovať“, dodať mu *tvar*, a to pri využití *kontextu* strašidelnej legendy. *Per negationem* nám to vlastne hovorí doylovský text sám: takto stvorený pes je *limitou* predstavivosti „*šialeného sna chorého mozgu*“ (pretože nič pekelnejšie a strašnejšie si už predstaviť nemožno) – takto táto myseľ (šialená, chorá a navyše snívajúca) *projektuje* pekelné – pekelné sa takýmto spôsobom ukazuje limitným produktom ľudskej mysle, ktorá využíva kultúrne jednotky, čo ho konotujú (svetielkovanie, pekelný plameň). Ak Holmes na začiatku vravel, že „*diabli agenti môžu byť z mäsa a krvi*“ (s. 372), táto jeho výpoveď jednak vymedzuje limity jeho agnostického svetonázoru, sústredeného na „tento svet“, jednak anticipuje riešenie v tom zmysle, že peklo, ktorého splodencom sa zdá baskervillský pes, je peklom zločinnej ľudskej mysle, túžiacej po majetku a moci, mysle atavisticky dediacej zločinné sklony a „*moral insanity*“ svojho prapredka: a teda *determinovanej* (na to netreba zabúdať!), biologicky predurčenej – podobne ako napríklad Hoffmannov zlatník Cardillac – na páchanie zla, produkciu „diablových agentov“ „z mäsa a krvi“ (materiálneho psa).

Jedna súvislosť by nám však aj tak nemala uniknúť: pekelný pes, vyskakujúci zo zločinnej Stapletonovej mysle, totiž obýva *slatiny* – tam ho Stapleton skrýva a práve v poli pôsobnosti tohto chronotopu sa pes zjavuje. Nie je teda *čírým* výplodom Stapletonovej mysle, ale vzniká v *konjunkcii* Stapletonovej básnicko-zločineckej mysle s chronotopom slatín. A práve v tomto spojení Doylov text do motivickej štruktúry svojich *topoi* zapája prastarý kód imaginácie Albionu, odvíjajúci sa ešte od prvej heroicko-elegickej básne anglickej literatúry *Béowulf* (okolo 750 – 950 n. l.) a kontinuitne pokračujúci: „*V imaginácii staroanglických básnikov je pevně zabudovaná souvislost močálů, jež byly výraznou součástí anglosaské krajiny, s představou pekla,*“ (Čermák, 2003, s. 67). Chronotop močiarov, kódovaný v kóde tejto obraznosti ako pekelný, uvoľňuje zločineckú „básnickú“ fantáziu Stapletona (azda aspoň v zmysle inšpirácie), aby vytvoril monštrum, ktoré je *práve* pekelné.



Posledným detektívnym románom so Sherlockom Holmesom – tentoraz v Doylevej, nie Holmesovej biografii – je *Údolie hrôzy* (*The Valley of Fear*), písaný v období rokov 1913 – 1914 (por. Liljegren, 1964, s. 15). (Poviedky holmesovskej ságy písal autor aj naďalej.) Román svojou kompozíciou – rozdelený na dve časti: vyšetrovanie a retrospektívu – dodržiava gaboriauovský model i model doylovskej *Štúdie v červenom*, jeho kompozícia sa však vyznačuje aj jednou svojou vlastnosťou, ako ešte ukážem.

V rámci chronologického rádu fikčného sveta sa však – v protismere k rádu historicko-biografickému – ocitáme v skorších dobách: zlovestne prihrbený profesor Moriarty ešte nezahynul po majstrovskom Holmesovom chmate v spenených vodách Reichenbašského vodopádu (napohľad astenický, v skutočnosti však šľachovitý Sherlock Holmes nie je len najlepším boxerom svojej hmotnostnej kategórie, ale „trochu sa vyzná“ i v japonskom spôsobe zápasenia *baricu*). Holmes dostane od informátora z Moriartyho zločineckej bandy (informátora s tajomným krycím menom Porlock) echo o chystanej „tragédii v Birlstone“. A naozaj, nájdeme tam zavraždeného pána sídla Johna Douglasa na scéne „strašného javiska“ (Doyle, 1958, s. 218) miesta činu. V tejto chvíli je to už správna klasická detektívka so všetkým, ako má byť (vrátane férovej hry s čitateľom: Holmes tentoraz nezatajuje pred Watsonom žiadne stopy): uzavreté vidiecke sídlo obkolesené vodnou priekopou, s vyťahovacím padacím mostom, neďaleko s rybníkom.

Nasleduje fáza vypočúvania zainteresovaných osôb – predovšetkým manželky zavraždeného a rodinného priateľa Barkera, spolu s lokajom a slúžkou. Zavraždený má na ruke akési tetovanie, indikujúce, že bol v minulosti členom nejakej tajnej spoločnosti, ako aj zainteresovaní vypovedajú, že sa v poslednom čase cítil ohrozovaný nejakým útokom, ktorý očakával.

Sherlock Holmes upriamuje pozornosť Watsona i policajného vyšetrovateľa na – povedané so Slavojom Žižekom – „odstávajúce“ detaily, *nepasujúce* do celkového rámca textuálnej „scény zločinu“. Predovšetkým sú to motívy chýbajúceho snubného prsteňa na prste zavraždeného (pričom, aby mu ho stiahli, museli dať dolu aj iný prsteň na tom istom prste a ten potom znovu nasadiť) a jednej činky (z párových činiiek). Holmes okamžite formuluje výhradu: atlét nemôže mať jednu činku z párových činiiek (čo by spôsobovalo asymetrický nárast svalovej hmoty) – jedna činka teda *musela* zmiznúť (to je inferencia na základe znalostí kultúrnej encyklopédie, inferencia vo forme abdukcie). Zároveň stopy, dokazujúce príchod páchatel'a zvonku, sú nainscenované. Holmes sa vysloví, že *navzájom koherentné* svedecké výpovede manželky zavraždeného a Barkera sú falošné, a teda ide o ich sprisahanie, ale zdráha sa vysloviť tvrdenie, že by boli vinní vraždou (s. 346). Watson ich oboch prekvapí pri prechádzke, pričom manželka a Barker sa spolu bezstarostne smejú. Watson i čitateľ, samozrejme, skonštruujú svoju hypotézu – možný svet, a to falošnú fabulu, v ktorej manželka s Barkerom sú milencami a zbavili sa tretej strany trojuholníka. Watsonovej hypotéze nechýba istá rafinovanosť: predpokladá, že tajná spoločnosť ani ohrozenie nikdy nejestvovali

– že sú to len falošné stopy podhodené vyšetrovateľom. Holmes však ukazuje „*odporné, hranaté, nepoddajné kúsky*“ (s. 347), ktoré *nezapadajú* do tejto hypotézy (hypotéza vysvetľuje iba *časť* motívov, a preto musí byť nesprávna): sem patrí aj ono stiahnutie snubného prsteňa, bicykel zanechaný vonku (ktorý neplní svoju zavádzaciu funkciu falošnej stopy, lebo bicykel by páchatel potreboval na útek) atď.

Segment odhalenia Holmes nainscenuje – napokon, ako vždy – naozaj teatrálnie: Watson a inšpektor sú jeho divákmi/čitateľmi a Holmes pri jeho inscenácii formuluje, čo chce dosiahnuť u svojich divákov – a je to presne to, čo Conan Doyle dosahuje u svojich čitateľov (je to akási skrytá spisovateľská autoreflexia): „*Ale rýchly záver, rafinovaná pasca, bystrá predpoveď nastávajúcích udalostí (...) Kde by bolo to **napätie**, keby som bol taký jasný ako cestovný poriadok?*“ (s. 357). Holmes vyžaduje od svojich „divákov“ rovnaké reakcie ako „Doyle“, doylovský text od svojho modelového čitateľa.

V segmente riešenia nastáva šokujúca *transfigurácia*: zavraždeným nie je Douglas, ale, naopak, sám Douglas je „vrahom“, a to pri sebaobrane. Zabitým je vrah, ktorý išiel zavraždiť Douglasa. Toto je pravá motivácia motívu onoho úľavného žartovania Douglasovej manželky s rodinným priateľom. Táto transfigurácia skrýva viacero ďalších minitransfigurácií: snubný prsteň teda nebol zavraždenému stiahnutý z prsta, ale *naopak* – všetky ostatné prstene, *okrem* snubného, mu boli na prsty dodatočne nastoknuté. Keďže zabijak sa podivuhodne podobal na Douglasa (tu náhoda dosť pomohla autorovi detektívok), ako aj bol členom rovnakej tajnej spoločnosti (mal identické tetovanie), chybnej identifikácii mŕtvoly nestálo nič v ceste (Doyle používa ten istý postup ako Dickens v *Barnabášovi Rudgovi*). O nejakých testoch DNA vtedy chyrovať nebolo.

Holmesovo nastolenie správnej hypotézy bolo výsledkom figuratívneho, konkrétne *metonymického presunu*. Na základe motívu *jedinej* činky nastolil hypotézu, že jedna činka (druhá, párová) *chýba*, a zasa na základe indicie tejto chýbajúcej činky v príľahlosti k vodnej ploche (v rámci motivického plánu prostredia) nastolil takúto figuratívnu metonymickú hypotézu: „*Keď je nablízku voda a chýba závažie, nie je veľmi prehnaný predpoklad, že niečo je ponorené do vody,*“ (s. 359). Sémantické pole výrazu „činka“ zároveň v sebe kondenzuje zavinuté svoje funkcie na použitie, z ktorých sa – vďaka *príľahlosti* semémy rybníka – aktualizuje funkcia činky ako *závažia*: a spája sa ďalej funkčne s rybníkom – v rybníku bolo treba niečo *zatážiť* činkou, a to znamená niečo *ukryť*. A v rybníku Holmes potom nachádza oblečenie s monogramami Američana (zabijaka, ktorý bol sám zabitý) – z toho už Holmes ľahko „vydedukuje“, že pri akte vraždy sa niečo stalo *opačne*, „*transfigurovane*“. Douglas sa teda ubránil vraždenému útoku, sám útočníka zabil a skrýval sa, hrajúc úlohu zavraždeného. (Samozrejme, takáto holmesovská abdukcia z motívu chýbajúcej činky je opäť možná len vďaka istému kultúrnemu kódu – v tomto prípade zrejme viktoriánskeho kódu telesného cvičenia so záťažou. V súčasnosti by takáto abdukcia bola väčšmi riziková: kód fyzických cvičení so záťažou – aspoň v 80. rokoch 20. storočia – poznal aj dosť nezdra-

vý cvik bicepsového zhybu počas sedu na lavičke, s lakt'om opretým o stehno. Tento zdvih asymetricky vykonáva vždy len jedna ruka. Ak by teda Douglas praktizoval *len* takýto typ cviku, druhá jednoručná činka by vôbec nechýbala.)

Druhá časť *Výtržníci* podáva *retrospektívny* príbeh, ktorý viedol k *prítomnej* „*Tragédii v Birlstone*“. Hlavným hrdinom je mladý McMurdo, ostrý Ír, prichádzajúci do „Údolia hrôzy“, vyhlasuje sa za člena lôže z Chicaga a stáva sa členom (nato, ako potvrdí heslami svoju zasvätenosť) miestnej pobočky lôže, ktorá je však v Údolí hrôzy organizáciou mafiánskeho razenia (odstraňuje nepohodlných, berie zákazky na najomné vraždy, vyberá výpalné, dodržiava rituály atď.). Čitateľ, keďže mu bolo oznámené, že ide o prehistóriu Douglasovho prípadu, pokladá za najpravdepodobnejšie, že McMurdo je budúci Douglas (keď som asi ako desaťročný chlapec knihu čítal prvý raz, zopár strán mi to trvalo, kým som takúto hypotézu *identifikácie* nastolil). McMurdo sa ukazuje chladnokrvný, odvážny, tvrdý chlapík. Čitateľ ho zrejme vníma rozkolísane: asi je viac pravda, že, ako tvrdí Martin Fido, „*Jack McMurdo je na prvni pohled zločinec a vrah údajného teroristy*“ (Fido, 2005, s. 79), než ako ho retrospektívne, so zrejmovou znalosťou rozuzlenia číta Liljegren: a to, že vraj „*nás opis prišelca necháva na pochybách, čo máme očakávať od tohto mladého Íra (...) musí byť buď neohrozeným mužom porušujúcim zákony, alebo dokonalým hercom, ktorý takéhoto muža hrá,*“ (Liljegren, 1964, s. 16). Čitateľské sympatie k McMurdovi však Doyle vzbudzuje, ako vtipne poznamenáva Fido, pomocou „*logiky hormónov*“ (Fido, 2005, s. 79): McMurdo sa zaľúbi do poctivého mladého dievčaťa (pričom jeho cit je opätovaný) a je neohrozeným sokom inému, „ešte horšiemu“ členovi zločineckej organizácie. Ďalej sympatie vzbudzuje McMurdova obrovská odvaha (nepodlizuje sa ani veľmajstrovi zločineckej organizácie) a zároveň rozvaha (odmieta nezmyselné zabíjanie). Raz sa chladnokrvne prizera vražde, ktorú páchajú členovia gangu. Navonok dokonca vraždu schvaľuje (por. s. 417), ak je súčasťou „vojny“ lôže s okolitým svetom. McMurdo teda pôsobí – v morálnom kódexe čitateľa dobrodružných románov – skôr ako záporný hrdina, avšak s nečakanými kladnými vlastnosťami, respektíve, presnejšie povedané, s takými vlastnosťami, aké kód dobrodružného románu zvykol pripisovať kladným hrdinom (odvaha, zmysel pre česť – predsa taký rozvinutý v sicílskej Cosa nostre). Hoci je narácia sústredená na postavu McMurda, ten je fokalizovaný vždy z vonkajšej perspektívy, aby nebolo čitateľovi jasné, aký je *skutočný zmysel* jeho konania. Narácia sa dokonca fokalizuje akoby do pozície *chóru* zločineckých McMurdových kumpánov, keď zo svojho pera vypúšťa takúto vetu: „*McMurdova zločinecká duša akoby už bola strávil duchu zločinnej spoločnosti, ktorej sa práve stal členom,*“ (s. 395).

Kríza v príbehu nastáva, keď McMurdovi oznámi jeden spoločník, že do Údolia hrôzy prenikol detektív Pinkertonovej agentúry Birdy Edwards, ktorý má za cieľ zlikvidovať zločineckú organizáciu „Výtržníkov“. Sám McMurdo organizuje pascu na Birdyho Edwardsa, ktorého údajne videl. Pred motívom konfrontácie s Birdym Edwardsom narácia už striktno obsadzuje pozíciu fokalizácie z hľadiska organizácie Výtržníkov: „*Možno to všetko už robia príliš neskoro, možno on* (t. j. Birdy Edwards, pozn. T. H.)

už svoju prácu vykonal,“ (s. 430). Pri čakaní na Pinkertonovho detektíva na otázku veľmajstra, či je už Birdy Edwards tu, McMurdo odpovedá: „*Birdy Edwards je tu. Ja som Birdy Edwards,*“ (s. 435). Vzápätí do domu vtrhne polícia a zatkne hlavných členov lôže. Gang je rozprášený. McMurdo odhaľuje svoju pravú identitu.

Čitateľ však len po prečítaní prvého dielu, hoci identifikuje McMurda s postavou Douglasa, nemôže vedieť, *prečo* chcela „Douglasa“ organizácia zavraždiť (nie je mu známa jeho minulosť detektíva). Preto môže Douglasa/McMurda pokladať za zločinca – a pokus o jeho zavraždenie za motív, že ho – ako toľké zavraždené Doylove postavy – dostihla jeho minulosť (ako sa to stalo zavraždeným z príbehov *Štúdia v červenom, Päť pomarančových jadier, Podpis štyroch, Dobrodružstvo s tancujúcimi, Gloria Scott, Trvalý pacient* atď., atď.). Temná minulosť, pomsta prichádzajúca z minulosti sú najčastejšou motiváciou vraždy v doylovskom univerze.

Aj keď by II. diel obstál i sám osebe ako dobrodružná a proto-špionážna novela, oba diely sú previazané homologickou transfiguráciou identít jednej a tej istej postavy: v I. diele je „zavraždený“ Douglas transfigurovaný na toho, ktorý zabíja svojho vraha – a, naopak, to zavraždený je vrahom (tým, ktorý sa pokúsil zavraždiť Douglasa): takáto je symetrická transfigurácia v rámci I. časti. V II. diele je zasa zločinec a vrah McMurdo (ako aj budúci vrah Birdyho Edwardsa) transfigurovaný na samotného detektíva Birdyho Edwardsa, ktorý rozbije zločineckú organizáciu. „*A tento zloduch proměněný v hrdinu je zároveň také oběť z Birlstone, z níž se vyklubal vrah,*“ opisuje Martin Fido symetrickú transfiguráciu oboch častí vo vzťahu k sebe navzájom (2005, s. 79). Postava „Douglasa“ tu obsadzuje viacero identít: jednak je „zamaskovaný“ za obeť vraždy v *Tragédii v Birlstone*, jednak je vo *Výtržníkoch* naratívne zamaskovaný za zločinca McMurda, ktorý je zasa zamaskovaným detektívom Birdym Edwardsom.

Naratívnu štruktúru *Údolia hrôzy* teda tvoria až tri prepojené, zviazané príbehy: 1. príbeh vyšetrovania, 2. príbeh vraždy a zároveň aj 3. retrospektívny príbeh McMurdovho rozbitia gangu v Údolí hrôzy, ktorý podáva minulosťnú motiváciu, čo viedla k vražde. Avizoval som však už aj isté špecifikum tejto naratívnej štruktúry: naratívna štruktúra I. časti je – ako to u detektívok býva – klasickým príkladom lineárno-zvratnej naratívnej štruktúry (vyšetrovanie rekonštruje minulé príbeh vraždy). Druhá časť ako retrospektíva dodáva minulosť (a tým motiváciu) k príbehu vraždy, *spätne* osvetľuje jej motiváciu, avšak zároveň aj naratívna štruktúra tejto druhej časti samotnej je tiež lineárno-zvratná: pretože záverečná transfigurácia *retrográdne* prepisuje význam príbehu II. časti – nečítali sme totiž príbeh zločinca McMurda a jeho kariérny postup na tie najvyššie priečky v zločinnej lóži, ale v spätnej závislosti významových plánov sa ukazuje, že sme v skutočnosti čítali utajený príbeh infiltrácie detektíva Birdyho Edwardsa pod maskou falošnej identity McMurda do lôže, aby ju mohol rozprášiť. Ako som už povedal, táto druhá časť sama osebe má lineárno-zvratnú štruktúru špionážneho príbehu (v štýle napr. neskoršieho Johna Le Carrého), kde čitateľ v závere zistí, že čítal celkom iný príbeh, než aký sa domnieval, že číta (kde čitateľ až do poslednej chvíle konštruoval ako hypotézu textovej izotopie možný svet, ktorý sa napokon ukáže



ako falošná fabula), čo v prípade tohto textu zabezpečuje naratívny princíp infiltrácie postavy agenta s dvojistou identitou.

Túto lineárno-zvratnú kompozíciu generuje na úrovni rozprávačskej perspektívy práve ona už spomínaná fokalizácia narácie: vonkajšia vo vzťahu k McMurdovi (čitateľ totiž nesmie vedieť – podobne ako členovia lôže – o skutočných zámeroch McMurda) a občas „chórová“ z perspektívy Výtržníkov (to sú tie už citované vety o „*McMurdovej zločineckej duši*“). Doylova narácia teda čitateľa síce zavádza, avšak nikdy nepodvádza: výpovede o McMurdovej „zločinnosti“ totiž vôbec nepodáva auktorialna narácia, ale sú vždy pripísateľné perspektíve obmedzeného vedenia ostatných postáv. Dennis Porter dokonca túto druhú časť, odohrávajúcu sa v americkej Pensylvánii, pokladá za anticipujúcu drsnú školu svojim zobrazovaním násilia a nie práve najútlucitnejším pinkertonovským detektívom (por. Porter, 1981, s. 164). Situácia infiltrovaného detektíva vo vojne gangu proti okoliu a polícii nám naozaj môže pripomenúť Hammettovu *Krvavú žatvu* s jej anonymným detektívom z Kontinentálnej, situovanom zasa vo vojne medzi dvoma znepriatelenými gangmi.

Zároveň Doylov text produkuje na vyššej úrovni význam, ktorý je odpoveďou na otázku, akým spôsobom možno zničiť mafiánsky štruktúrovanú zločineckú organizáciu: *jedine* metódou infiltrácie. Predchádzajúce pokusy polície zasiahnuť zvonku boli totiž neúspešné. Odkrýva aj nemožnosť jednotlivca uniknúť takejto organizácii: Birdy Edwards síce rozprášil jednu organizáciu, napokon ho však zavraždí „sesterská“ organizácia profesora Moriartyho, ktorá na seba preberá tento „záväzok“. Doyle brilantne ukazuje neekonomickú nevyhnutnosť, vládnucu v organizácii takéhoto mafiánskeho typu: „*Veľký mozog a veľká organizácia sa uviedla do činnosti na zahubenie jediného človeka. Akoby ste bucharom rozbíjali orech – nezmyselne prehnaná energia – ale orech aj tak rozbili dokonale,*“ (s. 440). Mafiánska organizácia si totiž nemôže dovoliť, aby jej unikol čo len jediný zradca – pretože to by znamenalo jej koniec, rozklad (jej členovia i okolie musia byť presvedčení, že *každý*, kto zradí, kto sa dopustí *infamy*, kto poruší zákon *omerty*, mlčania, nevyhnutne zomrie). Doyle nepodceňoval nebezpečnosť organizovaného zločinu, tajných zločineckých skupín, o ktorých sa v tých časoch mohol dozvedieť (mafia, camorra, karbonári, čierna ruka, Ku Klux Klan v *Piatich pomarančových jadrách*, mormónska sekta v *Štúdiu v červenom*), a použil túto tematiku aj vo viacerých poviedkach (Fido, 2005, s. 94 – 95).

Detektívna zápleтка I. časti je čisto Doylovým dielom. Na druhý diel ho však inšpirovala skutočná história, skutočný kriminálny prípad [o tom podrobne už citovaná Liljegrenova práca (Fido, 2005, s. 98 – 99)]. Skutočným prípadom bola infiltrácia Pinkertonovho agenta Jamesa McParlanda alias McKennu do írskych zločineckých organizácií Molly Maguires (preto také meno, že jej členovia sa počas páchania zločinov maskovali do ženského oblečenia so začiernenými tvármi). Je zaznamenaný v práci R. W. Rowana o osudoch Pinkertonovej detektívnej agentúry (Liljegren, 1964, s. 25), ako aj v knihe Allana Pinkertona *Molly Maguires a detektívi* (Fido, 2005, s. 98). Detektív pracoval infiltrovaný v organizácii viac ako dva roky bez toho, že by naňho padlo



podozrenie (Liljegren, 1964, s. 40), potom organizáciu opustil. Klimax Doylovho príbehu je teda už dielom spisovateľovho spriadania napínavého príbehu (ibidem, s. 46). V skutočnosti bolo vraj viacero vecí inak – dokonca detektíva McParlanda usvedčili z falšovania dôkazov a zločinný „veľmajster“ bol plne omilostený – žiaľ, až *in memoriam*, pretože bol na základe McParlandovho svedectva obesený (Fido, 2005, s. 79).

Takže po všetkých symetrických transfiguráciách má náš príbeh ešte jednu – a to takú, ktorú napísal „život sám“. „McMurdo“, javiaci sa ako zločinec, v skutočnosti však statočný detektív, je napokon *naozaj* zločincom, ktorý dostal na šibenicu nevinného veľmajstra McGintyho... Doyle v tomto svojom spracovaní námetu naozaj šlia-pol do... no, povedzme, že vedľa.



Ak vzťahujeme holmesovské príbehy, ktoré sme interpretovali, na následný vývin detektívneho žánru, možno modelovať ich *vývinovú hodnotu*: neskoršie skonštituované a pravidlami „uzákonenému“ typu klasickej detektívky „dostojí“ len menšina Doylových textov. Postupujúca schematizácia žánru sa, paradoxne, zbavuje určitej – a to práve tej najcharakteristickejšej – časti doylovského dedičstva: dedičstva kategórie čudného. Pri svojej schematizácii v ďalšom vývine žánru túto vývinovú cestu zväčša necháva bokom, amputuje túto vetvu rozvíjania záhadných príbehov. Kategória čudného podlieha operácii presunu a redukcie: v ďalšom vývine detektívneho žánru sa aplikuje výlučne na motív vraždy – keď vraždu ozvláštňuje a maskuje – a nie na celkový motív záhady. Výnimkou je, samozrejme, Chesterton (a to aj napriek tomu, že jeho detektív otec Brown je koncipovaný v istom zmysle ako protiklad Sherlocka Holmesa), ako na to upozorním v príslušnej kapitole – hoci aj u Chestertona je záhada už takmer vždy vraždou. Vývinová hodnota holmesovskej ságy v jednom svojom vektore teda *presahuje* neskoršie smerovanie vývinu detektívneho žánru. Iba časť Doylových detektívnych textov (ako napríklad *Údolie hrôzy*, *Pes baskervillský*, *Problém Thorského mosta*, *Dobrodružstvo škrvnitej pásy*, *Reigateská záhada*, *Dobrodružstvo so sussexským vampírom* a pod.) uvádza na dejovú scénu schému vraždy či aspoň pokusu o ňu, schému uzavretého okruhu podozrivých a páchatel'a ako jednu z vystupujúcich postáv. Ťažisko naratívneho mechanizmu však leží, ako som už ukázal, na konštrukcii záhady (nie nevyhnutne vraždy), ktorá sa javí čudnou, absurdnou, bizarnou, grotesknou – a na neutralizácii jej čudesnosti prostredníctvom vysvetľujúcej moci pozitivistického viktoriánskeho rozumu v naratívnom segmente riešenia. Aj spomínané „klasicky“ strihnuté Doylove detektívky (tu však kategória „klasickosti“ odkazuje, paradoxne, smerom do budúcnosti) v tejto schéme zaobalujú vraždu do hávu čudesnosti. U Doylea je *len* samotná vražda málokedy podnetom na Holmesovu pátraciu aktivitu (veď Holmes ako fajnšmeker vždy v kriminálnom prípade hľadá „niekoľko zaujímavých momentov“ a ťažká si na to, že londýnsky zločinec je tvor veľmi nezaujímavý pre svoj nedostatok fantázie). Ide o to, dostať *čudné* pod kontrolu rozumu, vysvetliť (vyriešiť) ho. Neskôr Van Dine vo svojej sčasti programovej reflexii detektívneho žánru

a jeho krátkej histórii kladie „zmysel pre realitu“ ako podstatný pre detektívny román (Van Dine, 1931, s. 6) a hovorí, že bizarnosť, fantázia či čudesnosť sú v detektívke len sotva želateľné (ibidem, s. 9). (Akurát je zvláštne, že to hovorí autor, ktorý v *Kráľovskom vraždení/The Bishop Murder Case* jednu zo svojich postáv „zavraždí“ šípom podľa detskej riekanky a motiváciu vražd hľadá vo vyššej matematike...)

Čo sa týka onej racionálnej kontroly, už sám Doyle formuluje jednu zo zásad detektívneho žánru, ktorá sa neskôr dostane na významné miesto do Knoxových i Van Dinových súpisov pravidiel. Ide o vylúčenie *náhody* pri riešení (a tu by sa od Doyle mohli pokorne učiť mnohí autori dnešných trilerov): „*V době, kdy jsem poprvé pomyslel na vytvoření takové postavy – bylo to někdy kolem roku 1886 – jsem četl nějaké detektivní povídky, které mi připadali mírně řečeno hloupé, protože vysvětlení příslušné záhady v nich vždy bylo dilem nějaké náhody. Připadalo mi, že to přece není poctivá hra, neboť detektiv by se měl při řešení záhad spoléhat na vlastní rozum a ne na nějaké nahodilé okolnosti (...)*“ (Doyle, 2004, s. 188). Výhradou „anglického gentlemana“, že to nie je „pocitívá hra“, už Doyle zároveň predznamenáva požiadavku *fair play* v tomto žánri.

Ak si teraz s Doylovými poviedkami porovnáme pomerne analogickú zbierku poviedok, písaných pod zjavným a priznaným Doylovým vplyvom, *Rané případy Hercula Poirota* od Agathy Christie z 20. až 30. rokov 20. storočia, postrehneme na motivickej úrovni analógie s holmesovskou ságou: detektív Poirot má zavedenú súkromnú prax, má aj svojho watsonovského rozprávača kapitána Hastingsa (rozprávanie sa tiež zväčša vedie v prvej osobe), prichádza za ním klient s prípadom. Tieto prípady sú však už oveľa väčšmi schematizované než Holmesove: vždy ide o vraždu. Predmetom záhady je osoba, prípadne motív páchatel'a. Nie *čudné*, ako „liga červenovlasých“, „škvrnitá páska“ či absurdný zhluk udalostí (Agatha Christie sa vo svojich neskorších poirotovských prípadoch vzdala aj watsonovského rozprávača Hastingsa, ktorý sa potom objaví v poslednom Poirotovom prípade *Opona*).

Klasická detektívka sa síce bude vyžívať v čo najbizarnejších vraždách, hlavne podľa detských riekaniek či abecedy, a v kúzelnických trikoch, vždy však bude *predmetom vyšetrovania* odhalenie vraha a bizarnosť okolo vraždy, často údajné šialenstvo páchatel'a, bude len, takpovediac, „pridanou hodnotou“. V prípadoch typu „záhad zamknutej miestnosti“ sa zasa stane hlavným problémom zdanlivá *nemožnosť* spáchania, a tým aj vyriešenia záhady vraždy.

Na druhej strane však, ako ukázal Zdenko Škreb, Conan Doyle skonštitoval detektívny príbeh ako literárnohistorický fenomén, pretože jednak prevzal význačné elementy z poeovských dupinovských príbehov, avšak stabilizoval ich prostredníctvom opakovania do pevnej schémy detektívneho príbehu (Zdenko Škreb: *Die Neue Gattung. Zur Geschichte und Poetik des Detektivromans*, cit. podľa Honsza, 1978, s. 60).

Už nie do literatúry, ale do témy „detektívneho pátrania“ určite patrí aj reálna angažovanosť sira Arthura Conana Doylea v niektorých kriminálnych záhadách svojej doby.

Doyle sa angažoval v známom prípade Georgea Edaljiho, ktorého otec bol Ind (odtiaľ vyplývala nevraživosť alebo, rovno povedané, až rasizmus anglického obyvateľstva aj voči jeho synovi), obvineného z nočného zabíjania dobytká. Conan Doyle sa pustil do pátrania na vlastnú päsť a začiatkom januára 1907 publikoval v novinách *Daily Telegraph* článok, v ktorom bod po bode vyvracal dôkazy obžaloby (por. Bělousov, 1974, s. 221). Doyle upozornil predovšetkým na zvláštnosť, ktorou sa vyznačovali všetky rany, zasadené zvieratám: boli to povrchové rezy. Z tohto faktu Doyle určil typ noža, ktorým boli spôsobené – nešlo teda o Edaljiho „britvu“ – a tento druh noža patril práve Doylom vytypovanému podozrivému (ibidem, s. 222). Jedným z „holmesovských“ argumentov proti Edaljiho vine sa stala i Edaljiho silná krátkozrakosť. (Tento prípad beletristicky – pri citácii dobovej korešpondencie, dokumentov i novinových správ – spracoval Julian Barnes v románe *Arthur & George*.) Nielen Holmes, ale aj jeho autor teda plnili funkciu „posledného apelačného súdu“, koncentrujúc sa predovšetkým na zachraňovanie nevinne odsúdených.

Doyle kombináciou logiky a svojich lekárskeho znalostí – vychádzajúc z novinových výstrižkov – usvedčil aj súvekeho „modrofúza“ Georgea Josepha Smitha, ktorý topil svoje novomanželky vo vani a ich smrť vydával za zlyhanie srdca (Matoušek, 2007, s. 468).

V roku 1912 sa zasa objavila útla Doylova knižka *Prípad Oscara Slatera*. Nešlo o ďalší holmesovský prípad, ale o Doylovo predloženie dôkazov nevinny odsúdeného. Prečo bola ukradnutá len jediná brošňa? Len na to, aby zmiatla políciu – pretože zločínca zaujímali iné cenné veci: a to závet. Vraha teda treba hľadať medzi príbuznými obeť, nešlo o lúpežnú vraždu zvonku (Bělousov, 1974, s. 225). *Quod erat demonstrandum*. [Okolnosti tohto prípadu zasa využil a „sfikcionalizoval“ Howard Engel vo svojom románe *Pán Doyle a doktor Bell* (1997; Brno : Jota 2008), kde ho vyšetruje Dr. Joseph Bell za Doylovej asistencie.] V prípade nezvestného muža zasa Doyle úvahou vymedzil smer, ktorým by sa malo uberať pátranie, nastoliac hypotézu, akým spôsobom dotyčný zmizol.

Doyle ponúkol aj beletristickú hypotézu – možné riešenie záhady lode *Mary Celeste*, ktorú v roku 1872 objavili, ako bez posádky, úplne prázdna brázdí širé more. Urobil tak v poviedke *Svedectvo Habakuka Jephsona v Cornhill Magazine*. Keďže nebolo uvedené meno autora, čitatelia pokladali tento text za redakčný materiál, a teda za pravdivé vyrozprávanie udalostí. Podľa poviedky vypukla na lodi vzbura, ktorá bola pomstou miešanca Goringa belochom za to, že mu zabili matku (prerozprávanie Doylovej poviedky por. in: Skrjagin, 1990, s. 32 – 35) – takže starý známy doylovský topos pomstiteľa.



V tejto chvíli už vystupujeme za „doylovský text“ a zaoberáme sa útržkom „dejín ohlasov“, aké vzbudil. Štúdia *sensu stricto* o Conanovi Doylovi sa už skončila.

Nezriedka sa objavuje naliehavá potreba sväte knihy vedecky skúmať. S tým by celkom iste súhlasil aj sám ich hrdina – priekopník kriminalistiky ako prísnej vedy. A tak vzniká nový vedný odbor – radostná veda „holmesológia“ ako „veľká hra“. Nejde tu o filologické a textologické skúmanie doylovského kánonu (napokon, inšpirovaný autor bol len jeden a dobre známy). „*Jejím základním pravidlem je přesvědčení, že Sherlock Holmes a doktor Watson byli skuteční lidé a jejich příběhy tvoří kanonickou literaturu, z níž je možné rekonstruovat jejich osudy,*“ (Fido, 2005, s. 132). Aké sú teda jej predpoklady, čo ju vôbec umožňuje?

Keďže holmesovská séria bola písaná nesústavne *ad hoc* s veľkými časovými prestávkami, „čas písania“ a publikovania príbehu sa zväčša nekryl s fikčným chronologickým datovaním príbehu. Neskoršie napísané príbehy sú často situované vo fikčnej chronológii ságy do skoršieho času, utvárajúc (dodávajúc postupom seriálového „flashbacku“, retrospektív) fikčnú minulosť. Tak vo fikčnom svete chronologicky prvý Holmesov prípad – *Musgraveovský rituál* – je zaradený až do druhej poviedkovej série. Je teda možné v rámci hry rekonštruovať chronológiu fikčného sveta holmesovskej ságy [(ibidem, 2005, s. 11–12) a mnohé chronologické životopisy Sherlocka Holmesa, za všetky por. napríklad ten od Williama S. Baringa-Goulda z roku 1962 (český preklad 2006)].

Objavuje sa aj viac naratívnych možností, ako tieto životopisy písať. Baring-Gould v podstate len pomerne otrocky prepisuje v tretej gramatickej osobe holmesovský kánon, využívajúc priamu reč postáv: v podstate vzniká akýsi readers-digest holmesovského kánonu. Naopak, novší fiktívny životopis od Nicka Rennisona (2005) imituje štruktúru žánru vedeckej biografie s jej akribiou, citáciami a s množstvom dobovej literatúry a informáciami z historickej encyklopédie.

Druhá podmienka možnosti holmesologickej hry: fikčný svet, konštituovaný literárnym textom, má – podľa Ingardena – na rozdiel od toho nášho životného sveta jednu podstatnú vlastnosť: je schematický. Je v ňom len to, čo je v ňom napísané. Nikdy sa v ňom nedozvieme nič – parafrázujúc Ingardena – o farbe Watsonových očí (možno aj z toho jednoduchého dôvodu, že okrem nepodstatnosti tohto detailu istým spôsobom zabraňuje tejto informácii fakt, že Watson je v prevažnej väčšine textov rozprávačom v prvej osobe). Text je však tiež – podľa Umberta Eca – „lenivým“ mechanizmom, ktorý nevyhnutne počíta s aktivitou čitateľa, aby ho dotváral. Inak by holmesologickí „bádatelia“ mohli len prepísať to, čo už je v Doylových textoch (a v mnohých prípadoch to aj robia). Možno hľadať aj *implikácie* toho, čo je vypovedané. Napríklad, niektorí bádatelia na základe Holmesových hereckých a maskovacích schopností usudzujú, že Holmes bol v istom čase aj praktizujúcim hercom. Predpoklady holmesologickej hry však tkvejú predovšetkým v množstve protirečení, drobných chýb, opomenutí či prerieknutí. Je teda čo vysvetľovať, skúmať. Tak napríklad Nick Rennison dokazuje, že japonský spôsob sebaobrany baritsu, ktorým sa údajne Holmes zbalil Moriartyho, vytvoril Brit Barton-Wright a verejne po prvý raz predviedol v roku 1889, takže Holmes ho v danom historickom čase *Posledného problému*, ktorý sa chronologicky odo-

hral pred rokom 1889, nemohol použiť: išlo teda pravdepodobne o jiu-jitsu (Rennison, 2007, s. 164).

Je možné prikladať ako fóliu k datovaným holmesovským prípadom aj pozadie dobových reálií (napríklad, whitechapelské vraždy Jacka Rozparovača, politické udalosti, reálne kriminálne prípady, na ktoré sa Holmes odvoláva), prikladať k Doylovým textom aj dobovú kriminalistickú encyklopédiu (Galtonov objav odtlačkov prstov ako metódy identifikácie) a skutočné analýzy zločinu, písať o súvekom historickom milieue – napríklad o súkromných školách, aké mohol Holmes navštevovať (por. Rennison, 2007, s. 32), prikladať súdobú politickú situáciu v Tibete a britskej Indii ako interpretačný raster, ktorý umožňuje hypoteticky odpovedať na otázku, akú misiu plnil Sherlock Holmes v Tibete po svojom zmiznutí, ako aj vyslovovať dohady o oných nena-písaných, avšak pomenovaných Holmesových prípadoch. Tak v *Probléme Thorského mosta* Watson spomína nevyriešený problém „pána Jamesa Phillimora, ktorý sa vrátil do svojho vlastného domu po dáždnik a už ho nikdy nikto na tomto svete nevidel“ (Doyle, 1966, s. 336). Doylov syn Adrian Conan Doyle spolu s klasikom – detektívnym mágom Johnom Dicksonom Carron – sa akiste inšpirovali touto Watsonovou zmienkou, keď v jednom holmesovskom pastiši navrhli riešenie záhady, ako mohol bez stopy zmiznúť pán Cabpleasure potom, ako sa vrátil domov po svoju vychádzkovú paličku (*Zázrak v Highgate*). Dajú sa napríklad formulovať hypotézy o následných Watsonových manželkách (Constance Adamsovej a Mary Morstanovej, ktorú stretáva až pri riešení *Podpisu štyroch*) a istej chronologickej nedôslednosti, ktorú Baring-Gould vysvetľuje takto (aby sme dali aspoň jeden príklad serióznej holmesovsko-logickej hry): „Mnoho prípadů, které chtěl (Dr. Watson) představit veřejnosti (...), se odehrálo v době, kdy žil ve společné domácnosti se svou první ženou.

*Kdyby o ní opakovaně mluvil na veřejnosti, Mary by se jistě cítila dotčená (...). Doktor našťěstí našel východisko. Do svého vyprávění vsouval drobné údaje, nevýznamné zmínky, z nichž mohl čtenář snadno nabýt dojmu, že popisované případy se odehrály teprve po dobrodružství s Podpisem čtyř,*“ (Baring-Gould, 2006, s. 213).

Niektoré prípady, ktoré nie sú celkom uspokojivo vyriešené, možno reinterpretovať. Napríklad – keďže Watsona by ani jeho najprajnejší priatelia nenazvali prefíkaným – je možné spochybniť kompetenciu Watsona ako rozprávača: robí tak Nick Rennison, keď zaujímavo reinterpretuje súboj Holmesa s Moriartym nad priepasťou vodopádu. Watson tento sled udalostí číta tak, že Moriarty prenasleduje Holmesa, ktorý pred ním uteká – je to presne tá interpretácia, akú pre naivného Watsona nainscenoval Holmes; presne tá interpretácia, o akej má vydať svedectvo a zaštitíť ju svojou autoritou. V skutočnosti však údajne Sherlock Holmes v spolupráci so svojim vplyvným bratom Mycroftom profesora Moriartyho z Londýna, kde sa mu nemohli dostať na kobyľku, vylákali na miesto, kde ho fyzicky zdatný Holmes mohol zlikvidovať: išlo teda fakticky o vraždu *bona fide* (por. Rennison, 2007, s. 164 a ď.) Pre mňa sa len vynára otázka, ako mohol génus zločinu bratom Holmesovcom na takýto školácky trik naletieť...

Potom k holmesologickej hre patria aj číre hravé fantázie, ktoré nemajú nijaký základ v Doylových textoch – rozprávanie Baring-Goulda o tom, že Nero Wolfe je ne-manželským synom Sherlocka Holmesa a Irene Adlerovej, splodeným počas ich návštevy Čiernej Hory, pričom po fyzickej stránke a v zvyklostiach sa podal skôr na Holmesovho brata Mycrofta (por. Baring-Gould, 2006, s. 217 – 218). Baring-Gould tu vlastne skôr hravo a skryto naznačuje afinitu tohto veľkého (aj rozmermi) „pohovkového detektíva“ s Mycroftom Holmesom.

Legendárnou sa stala prednáška duchovného otca Holmesovho údajného „syna“ Nera Wolfa – Rexa Stouta *Watson bol/a žena*, po ktorej vraj musel z miestnosti holmesovskej spoločnosti *Baker Street Irregulars* tajne utiecť (podrobnosti o jeho argumentácii pozri In: Škvorecký, 1990, s. 42 – 44).

Postava sa napokon oddelila od svojho tvorca a Sherlock Holmes začal prežívať – či už na stránkach kníh, alebo vo vizuálnych médiách – dobrodružstvá, o ktorých sa Conanovi Doylovi ani nesnívalo. Nemá zmysel spomínať množstvo nie práve najvydarenejších pastišov. Za všetky – aby sme videli spôsob „narábania“ s touto postavou ikonou – spomeňme aspoň *Prekliatie Sherlocka Holmesa (The Seven-Per-Cent Solution, 1975, český preklad Brno, Jota 2000)*, kde sa Holmes stretne so Sigmundom Freudom, ktorý preniká do temných hlbín podvedomia slávneho detektíva.

Príbehová hra môže vzniknúť aj vďaka prepojeniu holmesovskej fikcie s faktografickým pozadím: keďže počas Holmesovej praxe „súkromného detektívneho špecialistu“ „pôsobil“ aj legendárny Jack Rozparovač, zdá sa nemožné, že by sa Holmes v tomto viktoriánskom prípade prípadov osobne neangažoval... Jednu z verzii odhalenia Rozparovačovej identity (a to práve Sherlockom Holmesom) ponúka aj Baring-Gould (2006, s. 173 – 186), ale aj Nick Rennison (Rennison, 2007, s. 124 ad.), no vari najdôvtipnejšieho a zároveň najkacírskejšieho prepísania svätého textu sa dopustil Michael Dibdin v hádam „najnostickejšom“ apokryfe *Posledný príbeh Sherlocka Holmesa (The Last Sherlock Holmes Story, 1978)*. Sherlock Holmes tu vyšetruje vraždu Jacka Rozparovača a Watsonovi dôverne prezradí, že Rozparovačom je profesor Moriarty. Čo je však povážlivejšie, nad Reichenbašskou priepasťou sa ukáže, že Moriarty je Sherlock Holmes. Respektíve (už som naznačil nábehy na schizofrénnu interpretáciu *Posledného problému*), Sherlock Holmes je šialenec, je rozštiepenou osobnosťou, v ktorej koexistujú dve osobnosti, manichejský boj dvoch princípov (dobra a zla): nad priepasťou budú spolu teda zápasit’ „Moriarty-Holmes“ a Watson. Keď Holmesa preberie Watsonov krik, že je jeho priateľom (Holmes totiž pokladá Watsona za preoblečeného Moriartyho, ktorý Watsona zabil), Sherlock Holmes zvíťazí nad „Moriartym“ a sám sa dobrovoľne vrhne do priepasti: takto zabíja „Moriartyho“ v sebe a na chvíľu opäť vyzerá ako najlepší a najmúdrejší človek, akého kedy Watson poznal.

Tento text zároveň prevracia logiku ontologickej stupnice skutočnosti a fikcie: zahŕňa do svojej hry fikcie aj meno Arthura Conana Doylea, ktorý píše „vyretušované“ hol-



mesovské príbehy, kým Dibdinov text má byť autentickým záznamom z pera Dr. Watsona: ako to nad Reichenbašským vodopádom skutočne bolo.

O niečo menej radikálny, čo sa týka postáv Holmesa a Moriartyho, avšak o to pro- vokačnejší vo svojej žánrovej štruktúre sa javí román Roberta Lee Halla *Sherlock Holmes odchádza* (*Exit Sherlock Holmes*, 1977). Žáner detektívky sa tu v riešiacej scéne transformuje na žáner science fiction: Sherlock Holmes a Moriarty, ktorí sa na seba tak veľmi podobajú, že sa dokážu navzájom imitovať, až ich od seba nerozozná ani úbohý Watson, sa ukážu ako identické klony teleportované z budúcnosti, aby zvedli vo viktoriánskom Londýne ako v Armagedone svoj veľký boj o dušu viktoriánskeho Anglicka.

V prípade tohto textu možno demonštrovať, ako prepisovačovi pomáha schematic- kosť chronotopu fikčného sveta textu: v Doylevej próze sa napríklad nepíše nič o piv- ničných priestoroch domu pani Hudsonovej na Baker Street – je však viac než prav- depodobné, že každý dom má nejaké pivničné priestory. Práve do nich Robert Hall umiestni Holmesovu tajnú pracovňu. (Veď podobne je to aj v kánonickej doylovskej ságe: kým nebolo napísané, že Sherlock Holmes má brata Mycrofta, tak Mycroft fikč- ne „neexistoval“. Keď však bolo treba, autor ho aktom invencie mohol okamžite povo- lať z ničoty do fikčnej existencie: veď ľudia predsa zvyknú mať súrodencov, tak prečo by Sherlock Holmes mal byť v tomto ohľade výnimkou...)

Ďalšou možnosťou, ako dopisovať už existujúce príbehy, je dopísať k nim ich mi- nulosť, prípadne motiváciu. Tá môže dodržiavať ontologickú hierarchiu daného fikč- ného sveta (napríklad, príbehy Sherlocka Holmesa ako chlapca alebo, naopak, príbehy Sherlocka Holmesa už na odpočinku popri včelárni), alebo môže – samozrejme, fik- tívne – zostúpiť o jeden stupeň ontologickej hierarchie nižšie, zdanlivo až na úroveň aktuálneho sveta: tak Mark Frost (slávny spoluscenárista kultového seriálu *Mestečko Twin Peaks*) v románe *Zoznam siedmich* (*The List of Seven*, 1993) píše príbeh, v kto- rom vystupuje sir Arthur Conan Doyle, ktorý stretne muža (Johna Sparksa), čo ho in- špiruje na kreáciu postavy Sherlocka Holmesa. Počas príbehu je status tejto postavy nejednoznačný: stále nie je jasné, či je „Holmesom“, alebo „Moriartym“ – až v závere sa táto dilema vyrieši. Podobnú „skutočnú minulosť“ dodáva k holmesovskému káno- nu seriál, v ktorom spolu vyšetrujú vraždy Dr. Bell a mladý študent medicíny Conan Doyle – vraždy ani čo by vystrihnuté z Doyleových textov: grify zločinov sú jednodu- cho a nehanebne prevzaté z Doylea a takýmto spôsobom k príbehom Sherlocka Holme- sa dodávajú fiktívnu, kváziautobiografickú minulosť, akoby Conana Doylea na napísa- nie týchto príbehov inšpirovali prípady, ktoré „skutočne“ riešil spolu s Dr. Bellom.

---

Poznámka. Texty Conana Doylea o Sherlockovi Holmesovi sú citované v slovenskom preklade Alfon- za Bednára, ktorý je prekladateľom celého holmesovského kánonu.

## Literatúra

- BARRING-GOULD, William S.: *Sherlock Holmes z Baker Street*. Brno : Jota 2006.
- BOILEAU–NARCEJAC: *Der Detektivroman*. Neuwied und Berlin : Luchterhand 1967.
- BURSZTA, Wojciech Józef – CZUBAJ, Mariusz: *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*. Warszawa : Muza SA 2007.
- CARR, John Dickson: *Tříkrát prohnáný tlouštk Gideon Fell*. Praha : Knižní klub 2000.
- CROWEOVÁ, Catherine: U krbu. In: *Viktoriánské duchařské historiky*. Sestavil DALBY, Richard. Praha : Mladá fronta 2007, s. 45 –55.
- ČERMÁK, Jan: Poznámky. In: *Béowulf*. Praha : TORST 2003.
- ČORNEJ, Petr: *Tajemství českých kronik*. Praha – Litomyšl : Paseka 2003.
- DANTE, Alighieri: *Peklo*. Praha : Mladá fronta 1978.
- DIBDIN, Michael: *The Last Sherlock Holmes Story*. Oxford – New York : Oxford University Press 2001.
- DOYLE, Arthur Conan: *Through The Magic Door*. Leipzig : Bernhard Tauchnitz 1907.
- DOYLE, Arthur Conan: *Pes baskervillský*. Bratislava : Slovenský spisovateľ 1957.
- DOYLE, Arthur Conan: *Poklad z Agry*. Bratislava : Slovenský spisovateľ 1958.
- DOYLE, Arthur Conan: *Dobrodružství Sherlocka Holmesa, 2. svazek*. Bratislava : Slovenský spisovateľ 1965.
- DOYLE, Arthur Conan: *Návrat Sherlocka Holmesa*. Bratislava : Slovenský spisovateľ 1966.
- DOYLE, Arthur Conan: *Hrdinstvá brigadiera Gérarda*. Bratislava : Mladé letá 1971.
- DOYLE, Arthur Conan Doyle: *The Hound of the Baskervilles*. Oxford University Press 1998.
- DOYLE, Arthur Conan: *The Memoirs of Sherlock Holmes*. Oxford University Press 2000.
- DOYLE, Arthur Conan: *Zapomenuté případy Sherlocka Holmese*. Brno : Jota 2004.
- DOYLE, Arthur Conan: *Z říše tajemství*. Praha : Eminent 2008.
- DVOŘÁK, Otomar: Pes baskervillský aneb Tajemství pekelných psů. In: *Magazín záhad/6, 2000: Fantastická fakta*, s. 87 – 104.
- EDWARDS, Owen Dudley: Introduction. In: DOYLE, Arthur Conan: *Study in Scarlet*. Oxford University Press 1999, s. xiii – xxxviii.
- FIDO, Martin: *Svět Sherlocka Holmese*. Brno : Jota 2005.
- FRANK, Lawrence: The Hound of the Baskervilles, the Man on the Tor, and a Metaphor for the Mind. In: *Nineteenth-Century Literature*, December 1999, s. 336 – 372.
- FRIEDRICH, Otto: W górę, w górę i daaalej!!! In: *Komiks*, 2, 7'89, s. 20 – 24.
- FROST, Mark: *Seznam sedmi*. Brno : Jota 1995.
- GREEN, Richard Lancelyn: Introduction a Explanatory Notes. In: DOYLE, Arthur Conan: *The Adventures of Sherlock Holmes*. Oxford University Press 1998, s. xi–xxxv, s. 297 – 389.
- GREY, Zane: *Jazdec v maske*. Bratislava : Mladé letá 1974.
- HAINING, Peter: Úvod. In: DOYLE, Arthur Conan: *Zapomenuté případy Sherlocka Holmese*. Brno : Jota 2004

- HALL, Robert Lee: *Sherlock Holmes odchází*. Brno : Jota 2001.
- HONCZA, Norbert: *Moderne Unterhaltungs-Literatur*. Wrocław : Wydawnictwa Uniwersyteetu Wrocławskiego, 1978.
- CHRISTIE, Agatha: *Sloni mají paměť*. Praha : Práce 1972.
- KNIGHT, Stephen: *Form and Ideology in the Crime Fiction*. Bloomington : Indiana University Press 1980.
- LEROUX, Gaston: *Krvavá loutka*, zv. II. Praha – Smíchov : Nakladatel Jan Kotík Knihkupec 1924.
- LEROUX, Gaston: *Tajomstvo žltej izby*. Bratislava : Smena 1972.
- LILJEGREN, S. B.: *The Irish Element in The Valley of Fear*. Einar Munksgaard, Uppsala – Copenhagen 1964.
- MATOUŠEK, Petr: Začátek konce očitého svědka. In: BARNES, Julian: *Arthur & George*. Praha : Odeon 2007, s. 461 – 473.
- MEYER, Nicholas: *Prokletí Sherlocka Holmese*. Brno : Jota 2000.
- MURCH, Alma: *The Development of the Detective Novel*. London : Peter Owen 1968.
- NABOKOV, Vladimir: *Prawdziwe życie Sebastiana Knighta*. Warszawa : PIW 1992.
- NOLL, Richard: *Árijský Kristus. Tajný život Carla Junga*. Praha : Triton 2001.
- PFEIFFER, Hans: *Mrtví vypovídají*. Praha : Orbis 1971.
- PORTER, Dennis: *The Pursuit of Crime*. New Haven and London : Yale University Press 1981.
- RÁDL, Emanuel: *Dějiny biologických teorií novověku. Díl I*. Praha : Academia 2006.
- ROBSON, W. W.: Introduction a Explanatory Notes. In: DOYLE, Arthur Conan: *The Hound of Baskervilles*. Oxford University Press 1998, s. xi – xxxvi, s. 169 – 188.
- RENNISON, Nick: *Sherlock Holmes. Neautorizovaný životopis*. Praha : Baronet 2007.
- RODEN, Christopher: Introduction a Explanatory Notes. In: DOYLE, Arthur Conan: *The Memoirs of Sherlock Holmes*. Oxford University Press 2000, s. xi – xlii, s. 274 – 321.
- SKRJAGIN, Lev N.: *Tajemství námořních katastrof*. Praha : Mladá fronta 1990.
- SLOVNÍK SVĚTOVÝCH LITERÁRNÍCH DĚL, zv. 1, ed. MACURA, Vladimír. Praha : Odeon 1988.
- SMUSZKIEWICZ, Antoni: *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*. Poznań : Wydawnictwo Poznańskie 1982.
- STEINBRUNNER, Chris – PENZLER, Otto: *Encyclopaedia of Mystery and Detection*. London and Henley : Routledge & Kegan Paul 1976.
- STEVENSON, Robert Louis: *Klub sebevrahů*. Praha : Melantrich 1931.
- ŠKVORECKÝ, Josef: *Nápady čtenáře detektivek*. Praha : Nezávislé tiskové centrum 1990.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor: *Theorie prózy*. Praha : Melantrich 1948,
- TODOROV, Tzvetan: Tropy i figury. In: *Retoryka*. Red. SKWARA, Marek. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2008, s. 178 – 205.
- VAN DINE, S. S.: Introduction. In: *The World's Great Detective Stories*. Ed. VAN DINE, S. S. New York : Blue Ribbon Books 1931, s. 3 – 37.

WEIMAR, Aage: *Vražda v laboratoři*. Praha : Plzákovo nakladatelství 1945.

WELLS, Carolyn: *The Technique of the Mystery Story*. Springfield : Mass Publishers 1976.

WILSON, Edmund: *Szkice*. Warszawa : PIW 1973.

ZÁBRANA, Jan (ed.): *Lupiči mrtvol*. Praha : Orbis 1970.

ŽIŽEK, Slavoj: *Patrząc z ukosa*. Warszawa : Wydawnictwo KR 2003.

## 6. Vývinové dráhy detektívnej fikcie po Doylevi a okolo Doylea

Vývinové dráhy detektívnej fikcie v *mediobdobi* (charakterizovanom nielen chronologicky, ale skôr štrukturálne) – *po* úvodnej Doylevej holmesovskej sérii (1891) a *pred* explicitnou formuláciou pravidiel detektívky (od R. A. Freemana v roku 1924, pátra Knoxa a neskôr Van Dina) – sú kľukaté a rozkošatené: isté pravidlá konštrukcie detektívnej zápletky a jej riešenia sú síce pocit'ované (fungujú ako regulatív pri generovaní textov), nejestvujú však explicitné obmedzenia („Desatoro“ posvätené pátrom), a preto ich možno prekračovať a kontaminovať s pravidlami iných žánrov (napr. dobrodružným románom a s konštrukčným princípom románu-fejtónu). To bude napríklad prípad románov Souvestra-Allaina, Maurica Leblanca či Gastona Lerouxa. Preto je toto „mediobdobie“ ako pole prenikania a kontaminácie viacerých žánrových schém nerovnovážne a *eruptívne* pri generovaní textových *hybridov* – z neskoršieho hľadiska žánrovo „nečistých“ textov – a preto aj nesmierne zaujímavé pre literárno-vedného pozorovateľa.

### Zošvagrený so Sherlockom Holmesom

Jedna z odpovedí na doylovskú schému detektívnej poviedky je, takpovediac, rodinná: jednak biograficky – prišla totiž od Doylevho švagra **Ernesta Williama Hornunga** (1866 – 1921), ktorý na začiatku príbehu svojho lupiča džentlmena Rafflesa svojmu švagrovi venoval. A zároveň je to odpoveď či skôr „rodinná“ podobnosť, takpovediac, zo štrukturálneho hľadiska: napriek prevráteniu typu hrdinu (z detektíva na lupiča) a typu problému sú Hornungove poviedky blízko príbuzné Doylevým. S Doylem má Hornung ešte jednu vlastnosť – tiež je objektom ironickej pomsty histórie: rovnako ako Doyle bol spisovateľom prác s vyššími literárnymi ambíciami, ktoré sa v tých časoch cenili (no kým asi?) pre svoje štylistické kvality – dnes je však známy jedine vďaka svojmu Rafflesovi. Ten sa prvý raz objavil v roku 1893 v knihe *Amatérsky lupič* (*Amateur Cracksman*) a pokračoval v ďalších zbierkach, ako napr. *Raffles* (1901) – práve o textoch z tejto zbierky budem ďalej písať. Takže – pre viacerých nasledujúcich Doylevých pokračovateľov bude platiť to, čo pre Hornunga: „*Geniálnému detektívi začína konkurovať geniálny zločinec (...)* *Stále však jde o onou dobrodružnou hru, na*

*jejímž začátku stojí záhada a která provází čtenáře spleť pravých i falešných stop až k jejímu rozluštění,*“ (Beran, 1995, s. 285).

Podme najprv k tým analógiám s Doylovými textami, ktoré sú zjavné: sú to zreteľné narážky na doylovský holmesovský cyklus. Raffles má svojho „watsona“, obdivujúceho rozprávača Bunnyho, ktorý zaznamenáva jeho „prípady“. Tie tvoria Bunnyho archív a rozprávač začína poviedku s watsonovskou dikciou napríklad takto: „*Zo všetkých krádeží a vlámačiek, ktoré sme spoločne páchali, sú iba niektoré hodné opísania,*“ (Hornung, 1985, s. 94). Jeden raz vyrozpráva Raffles Bunnymu príbeh svojho prvého zločinu – podobne ako Holmes vyrozpráva Watsonovi svoj prvý prípad, keď bol ešte na vysokej škole, v poviedke *Gloria Scott*. Aj Raffles sa majstrovsky maskuje a keď sa objaví Bunnymu, ten ho, samozrejme, „watsonovsky“ nespozná.

Schéma rafflesovských poviedok je dosť striktná: rozprávač Bunny najprv, podobne ako Watson, spomenie známy prípad vlámania. Následne konštatuje Rafflesovu úlohu, akú v tomto vlámaní zohral. Toto býva často *úvodná rétorická formula*, ktorou sa začína Bunnyho rozprávanie. Syntagmatická štruktúra dejových funkcií býva zväčša takáto: ťažko dostupný objekt (šperky, peniaze, poklad); Rafflesova formulácia zámeru získať ho; tajná Rafflesova príprava (aj pred rozprávačom: Raffles má rovnako ako Holmes zmysel pre dramatický efekt); Rafflesovo zamaskovanie, ktoré si Bunny všimne (pred domom miliónára, Rafflesovým objektom záujmu, stretne Bunny akéhosi starca – a je to, čuduj sa svete, Raffles); výjazd na miesto činu; časté býva pristihnutie (ako fakultatívny člen syntagmatickej štruktúry); únik; ukazuje sa, že Raffles napriek komplikáciám získal objekt; Raffles – podobne ako Holmes – vysvetľuje Bunnymu, akým spôsobom (napr. zámenou, schovaním a pod.) predmet získal. Ide vlastne o sekvenciu *rozluštenia, riešenia* problému.

Táto schéma umožňuje aj určité vpády *nečakaného*, keďže, ako už bolo povedané, Raffles nezasväčuje Bunnyho do všetkých svojich plánov. Napríklad v poviedke *Výročný dar* Raffles v úvodnej sekvencii formuluje plán vykradnutia Zlatej izby v Britskom múzeu. Nasleduje motív obhliadky budúceho miesta činu, vypracovanie plánu krádeže. Raffles v múzeu nenápadne vyťahuje z policajta informácie o zabezpečení pokladu: policajt mu ich ochotne a vystatovačne poskytuje, pretože je presvedčený o absolútnom zabezpečení. Ďalší motív prináša Bunnymu šok: Raffles za bieleho dňa, počas návštevných hodín, počas rozhovoru s policajtom, odrazu policajta boxerským úderom knokautuje. Vzápätí spolu s Bunnym opúšťa múzeum a viditeľne pri sebe nič nemá. Ponáhľajú sa, okrem iného aj cez Baker Street (asi aby mohol Raffles zakývať do okna pani Hudsonovej), domov. Raffles si doma zloží cylinder a pod ním je zlatý pohár (sekvencia *odhalenia*). Rozprávač, rovnako ako Watson, nechápe Rafflesovo počínanie. Nasleduje teda sekvencia riešenia: Raffles mu vysvetľuje, že policajt odhalil jeho zámery a dal mu to poznať. Zároveň sa vyskytol okamih, keď sa zrazu ocitli s policajtom v miestnosti múzea sami – a to bola obrovská *príležitosť*. Raffles síce išiel do múzea len na obhliadku a vypracovať plán krádeže, ale keď sa naskytla príležitosť, nemohol ju nevyužiť.



Rafflesov vzťah k lúpežiam je síce materiálny (potrebuje peniaze na svoj náročný životný štýl vo vysokej spoločnosti), avšak zároveň *znalecký* a *umelecký* rovnako ako vzťah k zločinu u Doylovho detektíva detektívov: Raffles odmieta ľahkú, neproblematickú lúpež – a zároveň, aj proti Bunnyho námietkam, že majú dostatok finančných prostriedkov, zasa ide spáchať lúpež, ktorá ho zo znaleckého hľadiska láka, pretože je náročná (por. s. 34). Podobne ako Holmes nepotrebuje krvavú vraždu, ale predovšetkým rébus pre svoju deduktívnu myseľ, Raffles zasa pestuje adrenalínový *šport*, ktorým je „*dobývanie sa do prísne strážených objektov*“ (s. 34): „*Človek musí vysoko siahnúť, pretože inak sa nikdy nedotkne hviezd,*“ (ibidem), hovorí lupič básnik. A tak v prípade, o ktorom bola reč, je Rafflesov vzťah k zlatému poháru z múzea vzťahom umelca: keďže ide o známy predmet, je fakticky nepredajný. Aby zaň mohol získať peniaze, musel by z neho vybrať diamanty, rozrezať ich a zlato roztaviť. Takéto zverstvo Raffles odmieta – dopúšťa sa síce zločinov proti právnemu systému štátu, ale nie proti Bohu a Umeniu (s. 216). Pohár – na vlastné náklady – zaslala Raffles ako správny vlastenec anglickej kráľovnej: to je onen výročný darček. Raffles teda na tomto zločine finančne nič nezískava, ba naopak, je v mínuse (náklady na poštovné). „*To, čo som urobil, má za cieľ rehabilitovať naše povolanie,*“ (s. 220). Na záver teda vlastenec Raffles volá: „*Nech Boh ochraňuje kráľovnú!*“ (ibidem).

Túto značnú burlesknosť „etiky“ vlamača osvetlil George Orwell vo svojej eseji *Raffles a slečna Blandishová*. Raffles je podľa neho predovšetkým kniha o snobstve (Orwell, 1995, s. 53): „*Oba, Raffles i Bunny, prijímajú hodnoty ‚vyššej spoločnosti‘ bez výhrad, a usadili by se v ní nadobro, jen kdyby se jim podařilo získat dostatečně tučnou kořist,*“ (ibidem). Obaja sú džentlmeni a určité veci nerobia, jednoducho, z toho dôvodu, že „*určité věci se prostě nedělají, a tak je o nich ani nenapadne uvažovat*“ (ibidem s. 54). Rafflesove kúsky „*patří do doby, kdy lidé měli zásady, třebaš pošetilé*“ (ibidem s. 55) rovnako nezmyselné ako polynézske tabu (ibidem). Napríklad, neokrada „sa“ hostiteľ, ktorý vás pozve do svojho salóna, ale vždy len iní hostia. Vzťah Rafflesa a Bunnyho je vzťahom nespochybniteľného priateľstva: Raffles sa vráti vyslobodiť zadržaného Bunnyho, hoci pritom sám riskuje, Bunny zasa na poslednú chvíľu zachraňuje Rafflesa pred smrťou, keď sa ocitá v pazúroch Camorry, a koľkú úzkosť pritom prežíva o svojho priateľa! (Spomeňme si na Watsonovo dojatie, keď sa „chladný rozumový stroj“ Holmes prejaví nečakaným citom zúfalstva pri Watsonovom zranení: stálo to za ranu, za mnoho rán, hovorí nám Watson.) Raffles nie je anarchista ako neskorší Fantomas, ale člen West End klubu, prišelec do vyššej spoločnosti vďaka svojmu kriketovému umeniu, ktorý skrýva svoju druhú stránku za spoločensky prijateľnou fásadou: „*Člen West End klubu a zloděj! Nezní to jako příběh samo o sobě?*“ (ibidem s. 52). Po odhalení pravej identity chodia Raffles a Bunny takmer doslova kanálmi – respektíve, sú nútení meniť si identitu a skrývať sa. Môže síce pokračovať vo vlámačkách, ale už nie ako člen „dobrej spoločnosti“. Jeho rehabilitáciu môže zabezpečiť jediné – hrdinská smrť za vlast', nuž tak ju teda aj podstupuje.

Preto je pre povolanie zlodēja veľmi vhodné obsadzovať viditeľnú *vysokú* a ctihodnú pozíciu v rámci *spoločenskej hierarchie* – pre *maskovanie* svojej pravej identity (na

to prídu aj hrdinovia – Zorro, Batman či Superman: kto by si len pomyslel o pomalom, zaháľáčskom a zbabelom šľachticovi donovi Diegovi de la Vega, že to on je tým tajomným pomstiteľom v čiernej maske?). Raffles dokonca nastoľuje aj svoju hypotézu o identite Jacka Rozparovača (dnes revitalizovanú napríklad Alanom Moorom), že ním bola spoločensky známa, v Rafflesovej hypotéze politická osobnosť, ktorej články sa objavovali v tých istých novinách, čo informovali o whitechapelských vraždách (por. Hornung, 1985, s. 52).

Poviedky o Rafflesovi sa teda vyznačujú reverznou štruktúrou oproti doylovským detektívnym poviedkam – pozíciu *problému* v nich obsadzuje predmetná situácia: silne strážený predmet. Pozíciu *riešenia* tohto problému zasa obsadzuje zlodejský „grif“, spôsob ukradnutia tohto predmetu, ktorý musí Raffles Bunnymu vo fáze riešenia vysvetliť. Lenže túto reverznú štruktúru už vynašiel práve ten, komu bola táto paródia adresovaná: áno, práve Conan Doyle. Totiž v poviedke *Škandál v Čechách* (*A Scandal in Bohemia*, 1891) sa musí aj Sherlock Holmes príležitostne stať zlodejom – hoci ako strážca spravodlivosti „zlodejom“ *bona fide* – a odcudziť z domácnosti Ireny Adlerovej kompromitujúcu fotografiu. Sherlock Holmes najprv prostredníctvom finty (je „zranený“) prenikne do domácnosti Ireny Adlerovej a zistí, kde má schovanú fotografiu: Watson totiž zvonku zakričí „Hori!“ a Irena Adlerová v panike beží k svojej skrýši. Irene Adlerová však prehliadne Holmesovu fintu a utečie ešte predtým, ako jej Holmes stihne vziať fotografiu: to preto „*Sherlockovi Homesovi je ona vždy ženou*“, a azda aj oným „večne ženským“. Holmesovi krádež nevyjde – možno preto, že nie je – ako Raffles – profesionálnym zlodejom a určite aj vinou dodržania homeostázy *morálnej ekonómie* doylovského univerza: Irene Adlerová totiž nechce panovníka kompromitujúcou fotografiou vydierať – necháva si ju len ako zábezpeku, keby ju jej bývalý panovnícky milenc chcel prenasledovať. Holmes teda – nevedomky – nestál v tomto prípade na tej správnej strane. Svoje stanovisko dá dostatočne najavo: v explicite poviedky si Sherlock Holmes „nevšímne“ ruku, ktorú k nemu panovník natiahne.

A istým spôsobom bola rafflesovská téma zavinuto implikovaná už vo watsonovskom zdesení v doylovskej ságe, keď si položil otázku, čo by sa stalo, keby tento geniálny človek, Sherlock Holmes, nedal svoje schopnosti do služieb spravodlivosti, ale ocitol by sa na opačnej strane?

Ak je do schémy rafflesovských poviedok distribuovaná fakultatívna naratívna funkcia „prichytenie“, má za následok v celku textovej štruktúry poviedky *presun* problému: problémom v tomto type poviedok nie je, ako sa „dobyť“ do prísne zabezpečeného objektu a ako získať prísne strážený predmet, ale akým spôsobom uniknúť po prichytení (a zároveň aj napriek pristihnutiu získať cenný predmet). Tak keď sú naši dvaja podarení hrdinovia v poviedke *Prevleky* prichytení v dome Rosenthallom a jeho bodyguardom, Rafflesovi sa v nečakanej chvíli podarí utiecť, ale Bunnyho necháva napospas Rosenthallovým gorilám. Zanedlho však dom obkľúči polícia: prvý uniformovaný policajt, ktorý vnikne do domu, zaistí Bunnyho, ostatní Rosentahalla a jeho gorily. Ten prvý policajt, ktorý zatkol zlodeja Bunnyho, je, samozrejme, prezlečený

Raffles. Ostatní policajti sú pravi: Raffles využil, že Reuben Rosenthal bol vlastne tiež Rafflesov kolega, totiž zločinec, a udal ho polícii: pri policajnom zátahu, pri ktorom bol Rosenthal zatknutý, oslobodil Bunnyho. Podobne v poviedke *Úkladná vražda* sa zasa vniknutie do objektu pre Rafflesa a Bunnyho skomplikuje tým, že sa v ňom akurát stala vražda, a ak by ich v dome prichytila polícia, boli by neprávom obvinení z vraždy oni. Pozíciu problému v prípade tejto poviedky obsadzuje grif, akým spôsobom uniknúť z takejto pasce, ktorú na zlodějov, nie však vrahov, nastražil sám život.

Pozíciu problému teda v rafflesovskom cykle poviedok neobsadzuje – tak ako v detektívke – *minulá* udalosť zločinu, ktorú treba rekonštruovať, ale reverzne – *budúca* udalosť zločinu, ktorý treba spáchať. Avšak „odhalenie“ (Rafflesovo získanie predmetu) a „riešenie“ (Rafflesovo vysvetlenie, ako predmet ukradol) vpisujú aj rafflesovku poviedku do lineárne-zvratnej kompozície, charakteristickej pre detektívku, pretože predovšetkým naratívna syntagma (funkcia) riešenia *retrográdne* vrhá svetlo na spôsob realizácie krádeže, ktorému Bunny nerozumie.

Keďže do hlavnej úlohy je obsadený zločinec, Hornungove texty v istej miere revitalizujú starší typ kriminálnej literatúry s jej zločincom v úlohe hlavného hrdinu – podobne, ako v tom budú pokračovať Souvestre – Allain aj Maurice Leblanc. Hornung však ako inováciu do tohto kriminálneho príbehu zločince-lupiča imputuje detektívnu syntagmatickú štruktúru „problém – a jeho riešenie“.

Už rok nato, ako v *Strande* vyšla prvá séria holmesovských poviedok, si autor Sherlocka Holmesa vybral u čitateľov dovolenku a jeho vtedy už slávneho detektíva v roku 1894 na rok vystriedal Martin Hewitt od **Arthura Morrisona** (1863 – 1945). Táto odpoveď bola viac-menej afirmatívna. Tvár na ilustráciách Hewittovi rovnako ako jeho slávnemu predchodcovi dal Sidney Paget. Napriek tomu – Hewitt je oproti excentrickému Holmesovi značne nevýrazný a nemá ani svojho watsona. V *Záhade Stanwayovho drahokamu* (*The Stanway Cameo Mystery*, 1894; In: *15 pátračů*, Praha : Odeon 1987) pomocou rafinovaného čítania stôp odhalí krádež ako fingovanú (diamant dal ukradnúť sám majiteľ). V *Prípade pána Foggatta* (*The Case of Mr. Foggatt*, In: Strand 1894) vyrieši záhadu zamknutej miestnosti dosť triviálnym technickým postupom – že sa do nej dalo preliezť oknom zo susednej budovy, čo zvládne atlét alebo námorník. Úsvedčujúcu úlohu odtlačkov tu majú odtlačky zubov v jablku (je vhodné si uvedomiť, že sa ešte nachádzame v časoch bertilonáže, ktorú spomína v tej istej poviedke sám Morrison, por. *Strand*, VII, 1894, s. 526).: „*Ale teraz som videl, že ten vysoký a atletický muž stratil práve dva zuby (...)*“ (ibidem, s. 532). Podľa Martina Hewitta totiž pri vyšetrovaní „*dve triviality, ktoré ukazujú tým istým smerom, sa stávajú veľmi silným dôkazom*“ (ibidem, s. 526).

Náš čitateľ má od Morrisona k dispozícii ešte poviedku *Vražda v brečtanovom dome* v antológii viktoriánskych detektívnych poviedok *Zmizení zvláštního vlaku* (Praha : Nakladatelství Svoboda 1995).



## Muži s multiplikovanými tvármi, muži bez tvári

„*V samote je moja sila, Julio. V samote a v mojom dare nekonečnej premeny, v atakovaní nepriateľa, keď nadobúdam tie najrozmanitejšie podoby.*“

Julio Cortázar: *Fantomas proti nadnárodným upírom*

Ako naznačuje už i jeho meno, existencia *Fantomasa* sa jeho „nahliadačom“ spočiatku javí fantomatická, na hrane nadprirodzeného. Zároveň, ako na to upozorňuje Maria Janion, je v jeho mene zašifrovaný i fantazmatický charakter (vo freudovskom zmysle) takéhoto typu hrdinu: veľkosť jeho Ega a jeho *nedotknuteľnosť*, charakteristická pre naše projekcie do hrdinu v dennom snení (por. Janion, 2001, s. 347 – 348). Táto nedotknuteľnosť indikuje aj túžbu po nesmrteľnosti – Fantomas v prvom diele (začal vychádzať r. 1911 a za tridsaťdva mesiacov vyšlo všetkých jeho tridsaťdva zväzkov) uniká smrti pod gilotínou, vždy preživa – aby seriál mohol pokračovať v nekonečne otvorenom počte zväzkov. Podľa Boileaua a Narcejaca treba hľadať výklad *Fantomasa* v kolektívnom nevedomí. Francis Lacassin túto tézu ďalej rozvíja: „*Svým tajným obsahom odpovídaly romány Souvestra a Allaina očekávání kolektivního nevědomí: jejich temní hrdinové ztělesňovali potlačená přání a touhy, které mohl jejich čtenář ukojit bez nebezpečí. Tajemstvím a stínem, do nichž se Fantomas halil, fantastickými prostředky, které měl k dispozici, svou záhadnou postavou skrytou pod kápí z černého hedvábí, odpovídal touze po zázračnu a násilí,*“ (Lacassin, 1968, s. 53 – 54). Kým ideológia klasickej detektívky, ktorá je vždy konzervatívna (por. práce Caweltiho, Knighta a Portera), vo svojej – napríklad – doylovskej redakcii ponúkala viktoriánske muži čitateľovi silnú otcovskú postavu geniálneho detektíva, ktorý vždy pomôže spravodlivému – bez ohľadu na honorár (i keď svoju prácu v službách spravodlivosti zakrýva profesionálnym záujmom o logický rébus), čiže pokiaľ doylovska detektívka čitateľovi predostiera upokojujúcu tvár *cenzúry* (detektíva), ktorá z viktoriánskej spoločnosti *rozumovou procedúrou* amputuje zlé, temné vášne – tak vo francúzskom anarchistickej „krvákovom“ písaní sa postupuje opačným spôsobom: temné túžby sú v texte ukávané, a to bez trestne: cenzúra, detektív Juve (princíp spravodlivosti) a novinár Fandor (zverejnenie) prichádza vždy *neskoro*, Fantomas jej vždy uniká.

Prvý román začal vychádzať na pokračovanie v jednom z najčítanejších parížskych denníkov a vzbudil senzáciu. Celý Paríž bol zaplavený plagátmi, na ktorých maskovaný muž v čiernej peleríne kladie svoju nohu na Paríž, držiac v ruke dýku. Ono „dobyť Paríž“, o čo sa vždy snažil parvenuovský literárny hrdina, sa podarilo práve *Fantomasovi* – hoci o jeho spoločenskom pôvode (a vlastne ani o ňom samom) nevieme nič. Najprv na stránkach novín, potom v knižných vydaniach a takmer vzápätí aj na filmovom plátne (prvý raz v r. 1913), kde *Fantomas* oslovil imagináciu režiséra Louisa Feuillada (sugestívnu analýzu filmového cyklu o *Fantomasovi* podáva Lacassin, 1968, s. 53 – 56). Tu však už temné túžby nemohli byť ukávané tak úplne bez cenzúry (a tentoraz nehovorím o cenzúre freudovského vedomia, ale cenzúre filmovej).

Fantomas obsadzuje rôzne identity, pričom sám *nemá svoju vlastnú pravú tvár*. Vždy ho poznávame *len* ako osobu, za ktorú sa maskuje – napríklad ako „Gurna“. Na začiatku románovej série je charakterizovaný ako osobnosť, ktorá sa *vteľuje* i *rozdvaja* (por. Souvestre – Allain, 1970, s. 7), ako „neurčitá forma“, „prelud“ (s. 14). Ako istú schému epizód môžeme abstrahovať takýto model: máme okruh postáv – na začiatku prvého dielu je to rodinný okruh v štýle neskoršej klasickej detektívky, ale i skoršieho Doyla a Gaboriaua – pričom jedna z postáv je zavraždená. Neskôr sa ukáže, že vrahom je jedna z tohto okruhu postáv (ktorá unikla): nie je to však „ona sama“, ale bol to Fantomas, ktorý sa za ňu zamaskoval. Lacassin prirovnáva tento motív k rozprávkovým motívom, keď sa zlý obor skrýva za mierumilovným zovňajškom podobne ako „*Fantomas často na sebe bral nudné, ale uklidňujúci vzezrení ctnosti*“ (Lacassin, 1968, s. 54).

Tak v úvode románu *Fantomas* chlapec Charles Rambert prichádza na stanicu čakať svojho otca Etienna Ramberta, ktorého pozná len málo. Ako sa vrátia zo stanice do šľachtického sídla, je ohlásený nález zavraždenej markízy de Langrune. Nasleduje sekvencia policajného vyšetrovania, bežná pre detektívny žáner: zaisťovanie stôp, výsluchy podozrivých, nastoľovanie hypotéz. Ukazuje sa, že vraždu musel spáchať jeden z obyvateľov zámku (*uzavretie* miesta činu, a tým aj detektívneho chronotopu). Zdrvený Etienne Rambert obviní z vraždy svojho syna Charlesa, ktorý údajne trpí po matke „*dedičnou chorobou*“ (s. 44), ktorá sa prejavuje zároveň výpadkami pamäti. Mimočodom, Etienne Rambert ako jediný má alibi – noc strávil vo vozni vlaku a ráno skutočne prišiel uvedeným vlakom (s. 59). V súdnom procese, kde je obvinený zo zabitia svojho syna, sa správa s takou maskou šľachetnosti, že ho porota jednomyselne oslobodí.

Na scénu prichádza veľký detektív Juve. Pozoruje a robí svoje závery rovnako ako Lecoq či Holmes, oháňa sa Bertillonovým silomerom, ktorý dokáže presne určiť silu jedinca, a tým vylúčiť či potvrdiť možnosť, či to bol práve podozrivý, kto použil vlašské nástroje (por. s. 58). Z povahy rany usudzuje na silu vraha. Pozorovaním odhaľuje, že skrutky na závore od izby markízy neboli vytrhnuté silou úderu, ale dodatočne vyskrutkované, z čoho vyvodzuje takýto záver: „*V dôsledku toho (...) máme do činenia s obyčajným maskovaním, z čoho môžeme bezpečne usudzovať, že vrah chcel týmto počínaním jednoducho oklamať, vzbudiť dojem, akoby dvere boli vylomené, zatiaľ čo mu ich jednoducho na jeho prosbu otvorila markíza de Langrune. Čiže ona vraha poznala!*“ (s. 60). Autori tohto populárneho krváku sa teda neštítia ani skutočne poctivej detektívkarkej práce – detektívny žáner je vo *Fantomasovi*, takpovediac, inkorporovaný, spolu s inými, senzačnými a „krvákovými“ zložkami štruktúry. Juve na základe rafinovanosti tohto zločinu vyslovuje nahlas svoje tušenie, že ho má na svedomí Fantomas. Takto sa vlastne Fantomas v tomto prvom diele prejavuje: len pomocou svojich „účinkov“, činov, sám zostávajúc *skrytý*. Jednoducho, prejavuje sa tak trochu ako Boh v istých teologických koncepciách.

Štruktúra fantomasovského románu vždy spočíva v prepojení viacerých, relatívne samostatných epizód zločinov, v ktorých má prsty Fantomas, prípadne v prelínaní sa viacerých dejových línií, do ktorých sú distribuované motívy, ktoré sa ukážu ako *prejav* Fantomasa. Inšpektor Juve so svojim pomocníkom, novinárom Fandorom (to je onen bývalý Charles Rambert po zmene svojej identity), odkryjú *spojitosť* týchto zločinných epizód v ich spoločnom páchatelovi, Fantomasovi. Nasleduje sekvencia ich pasce na Fantomasa – a záverečná sekvencia súboja, v ktorom Fantomas o vlások uniká svojim prenasledovateľom.

V prvom diele sa na vraždu markízy pripája – iným spôsobom s ňou nesúvisiaca – epizóda záhadného zmiznutia lorda Belthama, pričom jeho mŕtvolu napokon nájdu v byte akéhosi Gurna, kde sa zrazu objavuje na scéne Juve (Juve „vypátral“ Gurnov byt, pričom čitateľovi o predchádzajúcom pátraní nie je nič známe – čitateľ vpadá do epizódy „zmiznutia lorda Belthama“ *ex abrupto*). „Gurna“ Juve identifikuje ako Fantomasa: samozrejme, Fantomas nie je Gurn – Gurn je len fantomatická identita *ad hoc*, pre tento prípad – pre spáchanie vraždy na lordovi Belthamovi. „Gurn“ je totiž milencom jeho manželky. V prvom diele vlastne Fantomas – paradoxne, a učiniac zadosť svojmu menu – nikde nevystupuje: dokonca aj auktorialná narácia, keď je v istých segmentoch vedená z perspektívy, ba dokonca z vnútornej perspektívy (por. s. 232) „Gurna“ (napríklad v sekvencii jeho úteku z väzenia a opätovného návratu doň), ho nominuje pod týmto menom, skrýva ho pod touto „identitou“. Preto je efekt pôsobenia „Fantomasa“ v tomto prvom diele vskutku fantomatický (až v segmente Juvovho riešenia – pri súdnom procese s „Gurnom“ – sa v rámci agnície (rozpoznania) ukazuje, ktoré „identity“, „falošné postavy“ v texte boli v skutočnosti Fantomasom: a aj totožnosť týchto „osôb“ s Fantomasom je len Juvovou hypotézou – Juve v skutočnosti dokazuje len to, že Gurn je totožný s falošným Etiennom Rambertom).

V neskorších pokračovaniach série už bude – čoraz viac populárny – Fantomas pomenúvaný svojím „vlastným pseudonymom“. Bude to súvisieť i s *presunom ťažiska* narácie z postavy Juva a naratívneho programu jeho vyšetrovania zločinov fantomatickej osobnosti k perspektíve Fantomasa a naratívneho programu jeho unikania polícii: súvisí to akiste i so záujmom publika, ktorému autorská dvojica vychádzala v ústrety – *anarchistický nadľudský zlosyn* bol pre francúzske publikum oveľa lákavejší než predstaviteľ polície, kam situoval ťažisko narácie gaboriauovský *policajný román*. Istým spôsobom sa tu revitalizuje glorifikácia a „spamätihodnenie“ zločincov, vraha, zo staršej kriminálnej literatúry, literatúry zločinu (por. Foucault, 1993, s. 80 – 81; tiež Favret, 2002, s. 217) – je však už dosadené do mnohých zložiek detektívnej štruktúry (lína Juvovho a Fandorovho pátrania). Tento *presun ťažiska* sa opakuje i v príbehoch lupiča-džentlmena Arsena Lupina, ktorý triumfuje nad políciou i slávnym anglickým detektívom Herlockom Sholmésom. Ludvík Šváb upozorňuje vo Fantomasovi na ozvenu činov vtedajších anarchistov, budiacich des a zároveň obdiv (Šváb, 1968, s. 22).

Fantomasa obdivovali jeho súčasníci – surrealisti, pričom sa pre nich stal aj výraznou inšpiráciou v básnickej tvorbe, veď Phillip Soupault označil *Fantomasa* priamo



za prototyp moderného románu, čo sa stalo podkladom na neoverené, ale zároveň aj nevyvrátené legendy o autorskej účasti Apollinaira a jeho druhov na románovom cykle (Šváb, 1968, s. 18). Surrealistov priťahoval na *Fantomasovi* jednak „zpusob vyprávění, v němž se iracionalita naivního fantastična konkretisovala v nejpodivuhodnější setkání snu se skutečností“, ako aj „jeho nejniternější posláni, vyzývající – slovy Margueritty Bonnetové – „k boji s pustošivou nehybností světa, zužujícího neustále prostor indeterminovanosti v životě každého z nás““ (Šváb, ibidem). Rovnako vzbudil Fantomas ohlas medzi českými surrealistami, na ktorých popud bolo vydaných prvých osem dielov (Šváb, ibidem). A rozpomeňme sa na pražského chodca Nezvala, blúdiaceho *Prahou s prsty deště*, ktorý sa občas usadí na úbočí, čítajúc si dobrú detektívku. Anarchistické črty Fantomasa umožnili ľavičiarcky orientovanému spisovateľovi Juliovi Cortázarovi, aby ho využil v už citovanej propagačnej novielke – zaujímavom mediálnom experimente: z troch štvrtín próza, zo štvrtiny komiks (pričom tieto dve médiá spolu navzájom rafinovane komunikujú) – kde Fantomas pomáha spoločensky angažovaným ľavicovým spisovateľom v boji proti americkému (korporátnemu a tajnoslužbovému) zlu (Fantomas si napríklad telefonuje so Susan Sontagovou či Márquezom a akčne vtrhne i do Cortázarovej domácnosti, rozbijúc mu okno).

Hra utajenia identity postáv je predovšetkým otázkou *pôsobenia auktorálnej narácie*, ba vlastne len jej *formálneho aktu nominácie*, vykonávaného naratívnu inštanciou: rozprávanie často pomenúva tú istú postavu viacerými menami (predovšetkým práve v prípade Fantomasa), keď sa táto maskuje – aj keď ju akurát nikto nevidí okrem vševidiaceho (nie však vševediaceho) oka auktorálnej narácie. Tak napríklad po úteku postavy, nominovanej ako „Gurn“, z väzenia nasleduje sekvencia, v ktorej postava, nominovaná ako „*neznámy*“ (s. 246), zabíja svedka z vlaku, ktorý by svedčil v neprospech Gurna v prípade vraždy markízy: „*neznámy*“, „Gurn“, a „Fantomas“ sú teda totožnou postavou. Neosobná auktorálna narácia teda nie je vševediaca – a vie sa dopúšťať aj takých fantastických kotrmelcov ako napríklad: „*Génius zločinu – byl-li to opravdu on (...)*“ (Souvestre – Allain, 1971, s. 526). To znamená, že narácia Souvestra – llaina podkopáva samotný status vlastného mena, aký máva jednak v rámci prirodzeného jazyka, jednak v kóde epického textu. O tomto statuse Umberto Eco píše, že „*vlastné mená – vďaka svojmu charakteru poukazovania – sú obdarené špecifickým statusom, ktorý ich zblížuje so symptómami, s vizuálnymi znakmi... Prirodzene, románopisec musí mať dôveru k vlastným menám, aby mohol jednoznačne identifikovať svojich hrdinov*“ (Eco, 2004, s. 41). Románopisci *Fantomasa* – a v tomto zmysle je peknou životnou metaforou, že sú dvaja – svojich hrdinov pomocou vlastných mien jednoznačne identifikovať nemôžu: narácia je rozštiepená na dve epistemologické modalities, pričom vždy píše akoby „ten druhý“, ktorý nevie (opäť metaforicky: Souvestre napíše „Gurn“ a Allain nevie, že je to „Fantomas“). Eco v odkaz na blízkosť vlastných mien s vizuálnymi znakmi nás nasmeruje k čiastočnému odhaleniu spôsobu týchto zadržajúcich nominácií: vizuálny znak – vo forme zamaskovania, keď si postava nasadí masku – klame: a rovnako klame aj nominácia postavy pomocou vlastného mena, kopírujúc takto vizuálnu masku prostredníctvom maskovacieho mena falošnej identity.

Hra prevlekov – aj *jazykových prevlekov* na úrovni nominácie, ako o tom bola práve reč – dovoľuje Souvestrovi a Allainovi aj vtipnú a ironickú dejovú hru, keď sa stávajú svedkami skoro homosexuálnej „pánskej jazdy“ neskorších spolupracovníkov Juve a Fandora (podotýkam, že stále sa píše rok 1911): Juve je totiž zamaskovaný za Verbiera a dosť fyzickým spôsobom dvorí slečne Jeanne, ktorou nie je nikto iný ako... Charles Rambert, neskorší novinár Jerome Fandor. A „slečna Jeanne“ zasa Verbiera dosť fyzickým spôsobom odmietne... Tu sa priamo odhaľuje zavádzajúca funkcia samotného aktu rozprávania: „*A Juve, lebo Henri Verbier nebol nikto iný ako slávny detektív Juve, šikovne zamaskovaný (...)*“,“ (s. 143). A úžasné je, keď zamaskovaného Charlesa Ramberta *zavádzajúca narácia* konštituuje ako „slečnu Jeanne“, pripisujúc mu – z *vnútornej* perspektívy postavy Charlesa, jeho pocitov – dokonca aj ženský gramatický rod: „*Slečna Jeanne, ešte celá rozrušená od námahy, ktorú práve vynaložila, vydesená pri spomienke na nevšedný čin, na ktorý sa odhodlala v nerozvážnosti, cítila, ako sa jej nohy podlamujú (...)*“,“ (s. 150). Pri tejto pasáži si už nevystačíme s vyššie uvedenou analógiou vlastného mena a vizuálneho znaku: tu totiž narácia prechádza do vnútornej perspektívy („*cítila, ako sa jej nohy podlamujú*“ – pričom to cíti Charles Rambert, ktorý o sebe predsa vie, že nie je slečna Jeanne...). Na tomto mieste to teda už nie je nedôvera k vlastnému menu, ale k samotným epickým kódom – a vôbec neprekáča, že motiváciou použitia tohto postupu nie je preskúmanie hraníc kódu klasickej epiky (ako to bude trebárs vo francúzskom „novom románe“), ale dosiahnutie senzačného efektu.

Možnosť zámene identity, maskovania, sa multiplikuje: v *Červenej ose* sa obeťou tejto hry stáva sám Juve, keď si zločinec zaobstará odliatok Juvovej tváre a vystupuje ako tento slávny inšpektor osobne.

Po predzáverečnom motíve zatknutia Gurna dokazuje Juve v súdnom procese jeho identitu s falošným otcom Charlesa, „Etiennom Rambertom“ (ktorý bol tiež zamaskovaným Fantomasom) – vrahom markízy, falošne obviňujúcim Ramberta. Rozbíja alibi „Etienna Ramberta“ z vlaku (za ktoré by sa neskôr nemusel hanbiť ani špecialista na takéto hračky F. W. Crofts: Fantomas si z vlaku odskočí spáchať vraždu, potom nastúpi do osobáku, čo križuje inkriminovaný rýchlik, do ktorého opätovne nastúpi, a ráno z neho vystúpi a padne do náručia svojmu „synovi“ Charlesovi). Identifikáciu „Gurna“ s „Etiennom Rambertom“ zabezpečuje Juvovi mapa, ktorú nachádza u Gurna a ktorá odkazuje na vraždu markízy.

V *poslednej zámene*, ktorá zabezpečuje Gurnovi únik, lady Belthamová vyláka k sebe herca Valgranda, ktorý sa veľmi podobá Gurnovi – a túto svoju úlohu odohrá aj pri „Gurnovej“ poprave. Juvovi napokon ostáva len „trhano vysvetľovať“: „*Tvár odsúdenca preto nezbledla, lebo bola namaľovaná!... Namaskovaná!... Ako tvár herca! (...)* *Fantomas je na slobode! Namiesto neho gilotinovali nevinného človeka!*“ (s. 335).

V treťom pokračovaní fantomasovskej série *Nočný fiaker* (*Fantomas – Le fiacre de nuit*) je pozoruhodným záhadným, strašidelným *leitmotív* „nočného fiakra“, ktorý križuje

nočný Paríž, rovnako ako návratne križuje naráciu. V tomto fiakri prevážajú mŕtvoly, obeť vražd. Nikdy sa však polícii nepodarilo zachytiť v ňom mŕtvolu, ktorú preváža. Na kozlíku fiakra sedí tajomný mlčky pohonič.

Nočný fiaker ako *predmet s tajomstvom* je dôvtipnou realizáciou detektívneho princípu *transfigurácie*, prevrátenia: samotný tento literárny predmet s tajomstvom je istou konštrukciou, istým druhom sémantického mechanizmu. Keď novinár Fandor prenasleduje fiaker, do ktorého naskočil Fantomas, a napokon sa mu ho podarí dosiahnuť, fiaker je prázdny, Fantomas je – ako vždy – preč. Keď sa však novinárova noha dotkne jeho podlahy, tá začne klesať. Jednoducho – fiaker je skonštruovaný na princípe *škatulky s falošným dnom*. Preto sa nikdy nepodarilo vo fiakri nikoho chytiť. Sedadlo je fixné, na ňom sedí zločinec – ak však chce z fiakru zmiznúť, stačí, aby si ľahol na pohyblivú podlahu. Tá je k fiakru prichytená len pružinou, takže pod váhou ľudského tela klesne a zločinec sa vykotúľa na cestu. Kam však miznú mŕtvoly, ktoré fiaker preváža? Práve na túto otázku je aplikovaný princíp transfigurácie: mŕtvola totiž nikdy nezmizne. Je ňou vždy onen mlčanlivý pohonič. „Náklad“ – mŕtvola a skutočný pohonič fiakra majú totiž *prevrátené* pozície: fiaker riadi zvnútra jeho cestujúci, nezriedka sám Fantomas (liace cez vyvŕtané otvory smerujú dovnútra fiakra), kým pohonič vonku je falošný: práve on je tým prevázaným „nákladom“ – mŕtvolou. V tejto štruktúre transfigurácie obsadzuje pozíciu poeovského „ukradnutého listu“, ktorý je skrytý práve tým, že je všetkým na očiach. Podobne v *Červenej ose* je obraz, záhadne ukradnutý z výstavy, stále na svojom mieste: bol len *prekrytý* palimpsestom – svojou vlastnou nevydarenou kópiou (por. Souvestre – Allain, 1971, s. 639 – 640). Takže jeden fyzický predmet – obraz – je *zároveň* kópiou i originálom.

Inak, fantomasovské zápletky ďalej pokračujú v už skonštituovanej štruktúre a rozvíjajú repertoár postáv z predchádzajúcich dielov: tak sa objavujú nejaké partnerské nehody medzi Fantomasom a lady Belthamovou (ktorá zistila, aký je to netvor) a objavuje sa aj Fantomasova dcéra Héléne. Fantomas sa teda výrazne „empirizuje“, zhmotňuje – v pokračovaniach je už aj nominovaný svojím menom, ktoré sa stalo slávnym: „Fantomas“. Jeho meno sa „ustaľuje“ – oproti prvému dielu – ako literárna postava.

Romány Souvestra a Allaina sú svojou štruktúrou situované *na pomedzí* detektívneho a senzačného dobrodružného žánru. Detektívne zložky, predovšetkým v prvom diele dosť silné, som sa snažil vyznačiť vyššie. Postupy dobrodružného románu, najmä hypertrofovaný postup prevlekov a následných *anagnorisis* (opätovných rozpoznaní) postáv, ktoré konštituuje auktorialna narácia, približujú text – vo vychyľovaní k tomuto pólu – k postupom dobrodružných senzácií Ponsona du Terrail. Zo Sueových *Tajomstiev Paríža* si Souvestre a Allain – predovšetkým však až v ďalších dieloch – zasa berú tematiku zločineckého prostredia, podsvetia na tej najnižšej spoločenskej úrovni (parížski apači) spolu s jeho charakteristickým slangom a násilným správaním. Ludvík Šváb píše, že „to, v čem se tento epos lišil od ostatní produkce běžných krváků, byla jeho podivuhodná stavba a fakt, nejfantastičtější a nejnepravděpodobnější dob-

*rodružství se tu neodehrávají v tajemných zámcích a pohádkové krajině, jako tomu bylo v pokleslých chevalereskních románech pozdního romantismu, či v exotické anonymitě prostředí, obvyklé u tuctových kriminálních románů současných, ale na pozadí velmi konkrétní a překvapivě věrně zachycené Paříže, jejích zakoutí, uliček a bulvárů, honosných paláců i periferie, Paříže oživené postavami jejích skutečných obyvatel“ (Šváb, 1968, s. 18).*

V *Červenej ose (La Guepe Rouge)* sa dokonca Fantomas prejaví svojimi citmi, keď sa mu raz v románe zaleskne na mihalnici slza... Pri parciálnom pohľade na tento diel (či na toto nemajstrovské dielo) sa zameriam predovšetkým na spôsob, ako ďalej rozvíja tematiku identity a maskovania. Fantomas sa ocitá dobrovoľne vo väzení – vzdáva sa (s istým tajným zámerom) inšpektorovi Juvovi. Fantomas je podávaný aj z vnútornej perspektívy (avšak bez opisu fyzického výzoru – stále zostáva mužom bez tváre, i keď si „génia zločinu“ vo väzení môže Juve do sýtosti poobzerať) – je „poľudštený“: máva chvíľky slabosti, robí si starosti o svoju dcéru Helenu, do ktorej je zamilovaný novinár Fandor. Láska Fandora a Heleny je zakódovaná v melodramatickom režime: Helena o nej hovorí, že je nemožná (Souvestre – Allain, 1971, s. 583). Avšak jestvuje i mystický záblesk nahliadnutia: zviazaný advokát doktor Faramont – keď sa mu jeho spoločník odrazu odmaskuje – v ňom poznáva Fantomasa. A ten vyzerá presne takto: „(...) poznával tu vyholenou energickou tvár, tvrdé rysy vyjadrujúci silnou vôľu, ten mužný obličej (...),“ (s. 591). Podľa miery všeobecnosti opisu by to pokojne mohol byť aj Sherlock Holmes...

Naratívny mechanizmus románového seriálu sa, napodiv, vyznačuje značne dobrou pamäťou: Fantomasa v *Červenej ose* dostihuje minulosť – syn herca Valgranda, ktorého poslal Fantomas v prvom diele na popravisko namiesto seba. Pokiaľ sa v románe podivuhodne multiplikovala aj postava samotného Fantomasa (ktorého zmnoženie Helena nazývala slovami „ten druhý“), teraz sa vysvetľuje, že sa zaňho prezliekal Valgrand. Ten obsadzoval až tri identity: Fantomasa, Sarah Gordonovú, ktorá sa demaskovala ako Dick: lenže aj identita Dicka je prevlek, Dick je v skutočnosti Valgrand... *Ad libitum* multiplikovateľná štruktúra identít v texte Souvestra a Allaina pripomína matriošky s ich konštrukčným princípom vkladania do seba. V logike identít fantomasovského textu dokonca *nenamaskovanie* predstavuje nesamozrejмый, príznakový člen: „Juve k ní prišiel neprestrojen, nenalíčen, jako by se chtěl z ješitnosti ukázat tak, jak vypadá ve skutečnosti,“ (s. 626). Vo svete viacnásobného maskovania dobrodružno-detektívneho románu môžu postavy ukázať svoju pravú tvár naozaj len z márnomyseľnosti. Teda tie, u ktorých ešte niečo také ako pravá tvár jestvuje. [Boj dvoch postáv, princípov, sa v 32. zväzku série ešte zintenzívňuje odhalením, že Juve a Fantomas sú vlastne dvojčatá, dva členy protikladného celku (por. Hrabák, 1986, s. 50).] Fakt, že nezamaskovanie sa je vo svete senzačných dobrodružno-detektívnych románov príznakovým členom, dobre formuluje táto frapantná výpoveď z Nicka Cartera: „Dalo se očekávat, že si jej prohnáný Caruthers v jeho pravé podobě nejméně všimne, protože tak Nicka Cartera vůbec nikdo neznal,“ (Nick Carter, 2009, s. 22). Nick Carter ide na

stretnutie so zlosynom nezamaskovaný, čo je – v jeho prípade – práve tým *najlepším* prestrojením.

Týmto zdvojením identity Fantomasa sa vysvetľuje aj jeden naratívny *skok*: totiž v čase, keď bol Fantomas vo väzení, sa Fantomas zjavoval aj na slobode. Keď neskôr v texte nasledoval motív Fantomasovho úteku z väzenia (takým spôsobom, že sa schoval v dutej stene), bolo možné – vďaka jeho *skorším* zjaveniam na slobode – čítať, interpretovať tento motív úteku ako *retrospektívu*. Avšak teraz, po demaskovaní sa Valgranda, je možné vysloviť hypotézu, že narácia neporušila rád časovej linearity, ale že na slobode sa namiesto Fantomasa zjavoval „ten druhý“. Takže aj naratívny mechanizmus takéhoto populárneho dielka sa vyznačuje istou rafinovanosťou svojej štruktúry.

Aj tento román sa napokon končí tenziou – ostatne, ako sa romány z fantomasovského cyklu končia pravidelne – avšak tenziou *reverznou* voči I. dielu: tentoraz teda nie únikom Fantomasa, ale Fantomas sa, naopak, ocitá v pasci. Takže záverečná otázka (produkujúca napätie čitateľa, aby siahol po ďalšej časti) neznie: chytí ešte Juve Fantomasa, prípadne: „*Bandita zasa bezpečne unikol. A Juve s Fandorom boli mŕtvi?*“ (v II. diele *Juve kontra Fantomas*), ale: podarí sa Fantomasovi uniknúť? (Tento *presun* naratívnej otázky oproti prvému a druhému dielu demonštratívne odhaľuje, kam, ku ktorej postave a k akej *perspektíve* sa presunulo naratívne ťažisko textu.) A predovšetkým: Helena, Fantomasova dcéra, vystrelí na hrud' muža, ktorého miluje najviac na svete: na Fandora. Takže – v štýle druhého dielu: A Fandor bol mŕtvy?

Neviem, k ďalšiemu dielu som sa už nedostal.



## Žltá tvár diabla

„*Byl to dech Východu – který napřáhl ruku na Západ.*“

Sax Rohmer: *Zradný doktor Fu-Manchu*

Ďalším v zástupe „géniov zločinu“, takpovediac, žltou inkarnáciou profesora Moriartyho, je predstaviteľ žltého nebezpečenstva o niečo s nižším univerzitným titulom, a to zradný doktor Fu-Manchu od **Saxa Rohmera** (čo bol pseudonym A. H. Sarsfiel-da Warda, 1883 – 1959), tento človek s tvárou „*archanděla zla, v níž dominovaly nejděsivější oči, jaké kdy odrážely lidskou duši (...) jejich jedinečná děsivost spočívala v jakési zamlženosti (připomínala mi oční blánu ptáků)*“ (Rohmer, 1995, s. 46). Aziat Fu-Manchu začal desiat' európsku imagináciu v roku 1913. Nachádzame sa ešte v časoch, keď zbožný páter Knox nezakázal vo svojom Desatore zločinných Číňanov, ktorí prehustene zaľudňovali (i vyludňovali svojimi vraždami) brakové krváky o tajomných zločineckých organizáciách z Ďalekého východu, pričom boli súčasťou „rasovej symboliky“ daného obdobia (por. Cawelti, 1976, s. 31). Ešte v roku 1940 v *Action*

*Comics* v komikse *The Return of the Gorrah!!!* je dobový „aziatický“ stereotyp zmiešaný s postavou Kyklopa – žltý zloduch s okom uprostred tváre (por. Daniels – Kidd – Spear, 2004, may 5). Julian Symons vo svojich dejinách žánru Rohmera dokonca ani nezaraďuje do hlavnej naratívnej línie dejín žánru, ale medzi kuriozity a veľkovýrobcov – podľa neho je seriál Fu-Manchu absolútne „škvár“, šesťákové čítanie v tvrdých obálkach („penny dreadfuls in hard covers“, Symons, 1972, s. 217). V päťdesiatych rokoch sa „žlté nebezpečenstvo“ Fu-Manchu vrátilo vo filmovej, ako aj komixovej podobe (por. Thomas, s. 8).

Rohmer nepísal len detektívky – ďalším poľom jeho záujmu bolo „neznámo“, o ktorom napísal niekoľko poviedok s tematikou okultného a tajomného Východu (por. Steinbrunner – Penzler, s. 345). Spojením tematiky okultna so žánrom detektívky je jeho cyklus poviedok *Snový detektív* o Morisovi Klawovi, ktorý sa na to všetko potrebuje predovšetkým dobre vyspať: po absorbovaní atmosféry zločinu a snívaní o jeho okolnostiach dokáže označiť vinníka (ibidem, s. 345).

Prvovzorom pre zradného doktora bola postava Pána Kinga (ibidem, s. 345) v Rohmerovom románe *The Yellow Claw* (česky *Žlutý spár*; nakl. Karel Voleský, Praha 1929). Román je písaný zo striedavej perspektívy. Začína sa ako štandardná detektívka vraždou ženy v byte spisovateľa Lerouxa. Polícia hľadá taxikára, ktorý ju tam doviezol. Perspektíva rozprávania prechádza týmito transformáciami: spisovateľ Leroux, inšpektor Dunbar, neznámy Francúz a žena na stanici, sluha Soames a jeho podvod. Soames videl zavraždenú ženu. Žije u žltého pána Kinga v jeho paláci – jaskyni, ktorá je zároveň ópiovým brlohom (King je vodca ópiového gangu). Keď sa začína perspektíva pátrania Dr. Cumberleyho, je už v zásade jasné, kto vraždu spáchal (pán King) – a ťažisko otázky sa presúva na spôsob, akým ho inšpektor dolapí. Je to veľmi podobná perspektíva ako v cykle o doktorovi Fu-Manchu: aj tam je páchatel'om *každého* zločinu zradný doktor, avšak otázka je zasa, *akým spôsobom* svoj zločin realizoval (cyklus o doktorovi Fu-Manchu patrí k detektívnemu typu *howdunnit*). Zločinec pán King ako vodca gangu má predovšetkým atribút *neviditeľnosti* (na rozdiel, napríklad, od Fantomasovej cirkulačnej identity): „*I kdyby všechny jeho podniky byly zničeny, nikdo nespatri pana Kinga; pan King zůstane navždy jenom jménem,*“ (Rohmer, 1929, s. 210). Čiže rozličné perspektívy narácie (napríklad aj perspektívu Gianopolisa, pomocníka Kinga) zjednocuje fakt (spoločná vlastnosť), že na ne všetky dopadá „žltý pazúr“ diabolského doktora. V celom románe sa Dr. King neobjaví v poli viditeľnosti narácie – iba raz: Soames zdesený stojí tvárou v tvár Kingovi – a k Soamesovmu hrdlu sa blížia žlté ruky... Strih. Aj táto scéna je z perspektívy Soamesa: to on vidí Dr. Kinga, nie čitateľ.

Romány o doktorovi Fu-Manchu majú, na rozdiel od pomerne zaokrúhlenej kompozície *Žltého pazúra*, epizodickú naratívnu štruktúru: skladajú sa vždy akoby z cyklu poviedok, prepojených progredujúcim prenasledovaním zradného doktora detektívom Naylandom Smithom a jeho „watsonovským“ rozprávačom. Každá epizóda je vystavaná ako dvojčlenná naratívna syntagmatická štruktúra: nastolenie záhady a jej



vyriešenie detektívom Smithom. Ako som už vravel, osoba páchatel'a nie je záhadou: je ním *vždy* doktor Fu-Manchu, resp. organizácia ním vedená. Záhadou je tajomné zabitie, prípadne tajomný úkaz, konotujúci zväčša nadprirodzené (ktoré sa v riešení vysvetlí vždy empiricky): záhadou je teda spôsob realizácie zločinu, ako aj vysvetlenie (a to technické) zdanlivo nadprirodzenej udalosti. Záhadnosť, spočívajúcu v exotickej zdanlivej nadprirodzenosti, spôsobuje práve „tajomný Orient“, „*svetadiel záhad*“ (Rohmer, 1995, s. 228), ktorého reprezentantom doktor Fu-Manchu je, doktor používajúci „*nástroje neznámé západní vědě*“ (s. 99) a majúci tajný, nepochopiteľný plán („*sleduje svoje ďábelské neodhadnutelné cíle*“, s. 79) – najskôr asi zničiť celú západnú (a dobre paranoidnú) civilizáciu (por. s. 39).

Zabíja teda vždy *záhadný jav*: v prvom prípade smrťaci „bozk“, o ktorom sa v riešení ukáže, že je to obrovská stonožka (exotické zviera). Napriek značnej fantastickosti Rohmerovho cyklu však Steinbrunner a Penzler upozorňujú, že Rohmer vždy používa informácie, ktoré mu dodalo dôkladné štúdium pozadia – ak sa napríklad uňho dočítate o nejakom exotickom hmyze, môžete si byť istí, že naozaj existuje (Steinbrunner – Penzler, s. 346). Keď zasa sira Lionela Bartona nájdu, ako leží tvárou dolu na rakve pre egyptskú múmiu (exotickosť prostredia treba dodržať za každú cenu – napomáhajú to motívy, prevzaté zo všetkých vzdialených krajín), tak policajt, ktorý prenikne na miesto činu (do zamknutej miestnosti, samozrejme, por. s. 87), uvidí „*něco jako zelenou mlhovinu. (...) Říká, že to vypadalo jako živé. Pohybovalo se to nad podlahou (...)*“ (s. 82). Zelená hmlovina sa v riešení ukáže ako jedovatý plyn podobný chlóru. V ďalšom prípade (epizóde) záhadné kvílenie v Barme („*volanie Šivovo*“ po obeti, s. 106 – veď Orient ako Orient, či už Japonsko, Čína, alebo India), „*něco zrozeného v semeništi moru v Barmě*“ (s. 113) sa ukáže dielom *phansigara*, „zbožného škrtiča“ povrazom. Vstup do neprístupnej miestnosti dokáže – v poeovských stopách – zabezpečiť špeciálne vycvičená opica (por. s. 160). V palete zvierat, použitých ako vraždiace nástroje (v štýle doylovskej „škrvnitej pásky“), bude mať svoje čestné miesto určite aj rohmerovská mačka (pochopiteľne, že poeovsky čierna) s otrávenými pazúrami (por. Rohmer, 1995a, s. 51). Prvý diel fu-manchuovskej série sa končí odchodom doktora do Orientu, keďže bol povolaný „*tím, jemuž nelze odepřít,*“ (ibidem, s. 228). Nasledujúci diel (1916) sa teda začína *návratom* génia zločinu – a to v štýle skoršieho Dr. Kinga, pretože Fu-Manchu sa zo začiatku prejavuje len *sprostredkovane*, prostredníctvom svojich reprezentácií: činov, agentov, vraždiacich nástrojov – počuť jeho *hlas*, sám sa však nezjavuje. Je *hybným princípom* deja, zostávajúcim v pozadí.

Napriek Symonsovmu podhodnoteniu cyklu o doktorovi Fu-Manchu sa Rohmer pokúšal aj o serióznu detektívkaru prácu: v roku 1920 začal písať na pokračovanie do časopisu prózu *Ohnivý jazyk (Fire-Tongue)*, pričom sa snažil najprv skonštruovať v prvých troch kapitolách takú záhadu, aby vylúčila akékoľvek možné riešenie – bez toho, aby mal sám vopred projekt riešenia. Nuž, a napokon – na veľkú neľúbosť svojich vydavateľov – nevedel vyriešiť záhadu ani sám autor, čo len dokázalo, že skonštruoval záhadu naozaj neriešiteľnú (por. Steinbrunner – Penzler, s. 345 – 346).

Anonymný autor širšie koncipovaného doslovu k českému prekladu Rohmerovho románu *Žlutý spár* z roku 1929 s titulom *Detektivní román* rozlišuje jeho *dva druhy* (tak, ako ho v tej dobe opisujú anglickí autori): prísne logický (sem zaraduje napr. R. A. Freemana s jeho vedeckým detektívom) a senzačný, plný fantasknosti, romantiky a napätia (In: Rohmer, 1929, s. 317) – sem patrí podľa autora doslovu popri E. Wallacovi aj S. Rohmer. Autor doslovu hodnotí dokonca Rohmera tak vysoko, že ho nazýva „básnikom“ (por. s. 318).



## Lupič džentlmen aj detektívom

Avšak aj lupič džentlmen Arséne Lupin občas pôsobí ako detektív (tak román *Dutá ihla* ponúka hneď niekoľko detektívnych záhad), ba jeho autor **Maurice Leblanc** písal aj romány, v ktorých lupič džentlmen ani nevystupuje: napríklad *Dráma na zámku* je úplne klasickou detektívkou s neskôr často exploatovaným typom riešenia. (A pred Leblancom už takýto „grif“ pri motíve spáchania zločinu ako prvý použil Israel Zangwill vo svojej *Big Bow Mystery* (1891). Neskôr ho zasa použila Agatha Christie v poviedke *Svätýňa bohyne Astarty* – podrobnejšie sa o nej zmieňujem v časti *Model detektívneho žánru*). Všetci bežiaci k dverám miesta činu predpokladajú, že pani d'Orsacq je už zavraždená. Lenže „útok, ktorý nám tanul na mysl, nebol ešte prevedený. A bolo to vtedy, keď bol prevedený. (...) Keď bola vražda odhalená, ako by sme si boli mohli predstaviť, že bola spáchaná, aby sa tak povedalo, pred našimi očami?“ (Leblanc: *Dráma na zámku*, s. 181 – 182). Jednoducho – vrah d'Orsacq navodí dojem, že práve došlo k vražde, a zavraždí obeť tak, že ako prvý dobehne do jej izby (u Zangwilla sa tento grif ešte rafinovanejšie kombinoval s motívom záhady zamknutej miestnosti a s pripísaním aktantu „vrah“ detektívovi).

Príbeh *Grófka Cagliostrova* koncipuje Leblanc ako prípad z mladosti Arséna Lupina (ktorý v románe používa meno Raoul d'Andrésy), uverejnený neskôr (to bol obľúbený doylovský postup v holmesovskej ságe – retrospektívne konštruovať naratívnu minulosť svojho hrdinu). Cez zopár vražd, ktorých svedkom sa stáva budúci Lupin, opalizuje záhada „večnej mladosti“ „predmetnej“ grófky, ktorú Arséne Lupin „detektívne“ vysvetľuje dokonalou podobnosťou medzi matkou a dcérou (por. Leblanc, 1925, s. 103). Táto žena však zostáva naďalej – v dekadentnom kóde – záhadou pre Arséna i pre celý svet (s. 118). Hlavnou zápletkou, zovierajúcou kompozíciu románu, je totiž „milostný súboj“ Lupina (ešte mladého a neskúseného, hoci „talentovaného“) a grófky. Druhú líniu tajomstva v texte tvorí motív hľadania ukrytého pokladu.

Boj hlavného hrdinu so skrytým nepriateľom, pátranie po stratenom predmete (zmiznutej soche Venuše Nehanebnej), samovražda sochára a multiplikácia podoby záhadnej ženy (v soche i živých bytostiach) s *anagnorisis* takmer incestuóznym tvorí dejovú osnovu aj skôr dobrodružného románu (s ingredienciou tajomstva) *Obraz nahej ženy*.

Po dobrodružstvách vyprahnuté srdcia svojich čitateľov si francúzsky spisovateľ **Maurice Leblanc** (1864 – 1941) získal predovšetkým sériou o francúzsky noblesnom (všetko robiť s ľahkosťou momentálnej inšpirácie) lupičovi džentlmenovi Arséni Lupinovi (prvý raz sa publiku predstavil v r. 1904), ktorý zväčša dáva na frak anglicky topornému („logikovi“) a bezcitnému detektívi Herlockovi Sholmesovi, sprevádzanému verným Wilsonom (napr. v *Židovskej lampe*), alebo policajnému inšpektorovi Ganimardovi. Pre Lupina aj Fantomasa platí konštatovanie Miroslava Petříčka: „*Východiskem i půdou tohto typu literatury, která předchází a zprvu i provází klasickou detektivku, je cosi jako deterritorializace; dalo by se dokonce říci, že termín úniková literatura má v tomto kontextu podivuhodně přesný smysl,*“ (Petříček, 2000, s. 242): jednak uniká Lupin oficiálnej mocenskej mašinérii polície a zákonov, zo (spoločensky i literárne) vymedzených opozit zločinec – detektív (je „podobojí“: či už striedavo, alebo simultánne), jednak uniká zo stabilnej (spoločensky sankcionovanej) identity do série transformácií masiek: „*Absence identity, ale nikoli anonymita. Právě naopak: odchylka v absolutním smyslu,*“ (ibidem, s. 247). To znamená: nevieme, kto je Arséne Lupin, ale je isté, že to bol Rostat, ruský študent a napokon niekedy aj inšpektor Ganimard... Ale táto lúpež je taká dômyselná, taká drzá a hravá, že ju *musí* mať na svedomí iba Lupin, nikto iný – napokon, sám to často polícii listom potvrdí: jeho zločin sa *odlišuje* od činov spáchaných všetkými ostatnými zločincami (a práve takto funguje ako *absolútna odchýlka*).

Na rozdiel od Fantomasa nie je Lupin vrahom, ale vtípnym lupičom hráčom, ktorého autora W. Hornung obviňoval z plagiátu svojho Rafflesa. Toto obvinenie nie je celkom oprávnené: hrdinu kriminálnika totiž nevyňašiel Hornung, ale celá predchádzajúca *literatúra zločinu*. A iste je aj pokračovateľom literárneho typu pikara. Aj variabilnosť Lupinových príbehov (v rozpätí od lupičských eskapád po detektívku) značne presahuje hranice Hornungovej predstavivosti a uzavretej schémy jeho textov, ako som sa už usiloval ju modelovať. A keďže pravidlá detektívky ešte neboli také striktné (nestrážil ani neposvätil ich žiadny páter), Lupin môže pokojne v románe *Arséne Lupin kontra Herlock Sholmes (Blondínka)* (*Arséne Lupin contre Herlock Sholmes – La Dame blond*) uniknúť z hermeticky zamknutej miestnosti – tajnou chodbou. Tak sa vysvetlí centrálna záhada tohto románu.

Najslávnejším (a oprávnené) románom z lupinovskej série je zrejme *Dutá ihla* (*L'Aiguille creuse*, 1909). Text románu je poskladaný zo série záhad, ktoré sú sukcesívne riešené (vražda tajomníka – záhadná krádež – zmiznutie Arséna Lupina – zdanlivý únos Raymondya – zmiznutie Beautreletovho otca atď.). Táto séria prepojených „malých záhad“, z ktorých však každá je riešená samostatne (teoreticky by bolo možné každú z nich vyňať ako samostatnú poviedku do nejakej antológie detektívnych poviedok), kompozične tvorí zhruba prvú polovicu románu, kým druhá je písaná v kóde dobrodružného románu (oproti retrospektívnemu detektívnemu napätiu prvej časti: čo sa stalo? s napätím perspektívnym: čo sa stane?). Takto, zo série záhadných epizód, ktoré sú priebežne riešené (každá epizóda má *svoje vlastné* riešenie), boli skonštruo-

vané – ako o tom už bola reč – aj romány o doktorovi Fu-Manchu. Ide tu o istý špecifický *typ* detektívneho románu – o *román fejtón*, v ktorom „*býva zriedkavý variant s kulminačným bodom na konci, ale jednotlivé bloky (ba dokonca aj sekvencie) sú vystavané práve podľa typickej schémy tohto variantu: stúpanie kompozičnej línie a jej náhly obrat/pokles*“ (Lasić, 1976, s. 80). Ponad tieto jednotlivé kulminácie a poklesy (minizáhady a ich priebežné riešenia) sa klenie hlavná, „zovierajúca“ dejová línia, ktorou bol v prípade románov o doktorovi Fu-Manchu boj detektíva Naylanda Smitha so zradným doktorom, v *Dutej ihle* je to zasa tajomstvo skrytého pokladu (skrytého od Caesarových čias), ktorý možno nájsť len dešifrovaním tajného dokumentu: všetky tieto minizáhady sa dejú práve „okolo“ tejto honby za pokladom, ktorá je tak organizujúcou, centrálnou záhadou v kompozícii textu. V podstate aj v *Záhade žltej izby* Gastona Lerouxa, kde je centrálnou záhadou zamknutej miestnosti, sa hlavná, takpovediac, „statická“ záhada (z hlavnej záhady tohto románu by pokojne bolo možné urobiť poviedku) nasycuje vedľajšími tajomstvami a peripetiami pátrania: tie skôr odvádzajú od hlavnej línie vyšetrovania, než že by sa podieľali na osvetľovaní centrálnej záhady. A Lerouxov *Rouletabille u Cigánov* je už čistým románom fejtónom.

Špecifikom kompozičnej štruktúry tohto typu detektívky je vlastnosť, že „*začiatočný tajomný čin iba iniciuje skutočné tajomné činy, ktoré dej rieši takmer ‚zabúdajúc‘ na začiatočnú záhadu*“ (ibidem, s. 81). Ďalším je vlastnosť, že tento variant vyšetrovania má nejasné, resp. neurčité naratívne bloky, ktoré sa voľne prelínajú: „*(...) vyšetrovanie sa ‚mieša‘ aj s prípravou, aj s odhalením, aj s prenasledovaním*“ (ibidem, s. 81). Odtiaľto vyplýva zvýšená miera dobrodružnosti románu fejtónu [podľa vlastných slov tohto románu „*... řadou událostí, které se o překot hrnuly, nenadálých změn a překvapivých zvrátů*“ (Leblanc, 1969, s. 66)] oproti klasickej, značne statickejšej klasickej detektívke – „cez“ všetky ostatné naratívne bloky totiž „presvitá“ blok prenasledovania (ako onen ustavičný súboj detektíva Smitha s doktorom Fu-Manchu). Z epizodickej štruktúry série minizáhad zasa vyplýva vlastnosť kompozície, že tu „*máme nie jedno odhalenie, ale sériu odhalení*“ (Lasić, 1976, s. 81) – totiž pre každú minizáhadu jedno, jej vlastné odhalenie a riešenie. Túto epizodickú kompozíciu na úrovni rozprávačských perspektív spolugeneruje napríklad aj náhla zmena rozprávačskej perspektívy (z 3. osoby na ja-rozprávanie, por. s. 66).

A tieto minizáhady v *Dutej ihle* naozaj stoja zato: záhadu ukradnutého predmetu, pričom z miesta činu viditeľne nezmizlo nič, kde spor (protirečiaci zásade vylúčeného tretieho) je v riešení transformovaný na zdanlivý spor, možno interpretačne identifikovať ako *transformačnú variáciu* poeovského „ukradnutého listu“. Na úrovni naratívnej mikroštruktúry sa stretávame s mnohými „ľahmi“ (naratívnyimi ustálenými scenármi, *topoi*), frekventovanými v neskoršej klasickej detektívke – tak napríklad *skrytý rozpor* vo výpovedi postavy usvedčuje túto postavu z falošnej výpovede, čím sa zároveň rieši jedna minizáhada: pán de Gesvres, keď sa preberie po prepadaní z bezvedomia, kladie otázku: „*Co Daval?... Žije? A nuž... Ten nuž? Tak vidíte, spojte ji s tou částí výpovědi, která je také zaprotokolována, v níž pan de Gesvres líčí přepadení* [... hovorí v nej

o svojom omráčení (pozn. T. H.]). *Jak mohl omráčený pan de Gesvres, když se probрал z bezvědomí, vědět o tom, že Daval byl zasažen nožem?*“ (Leblanc, 1969, s. 35). Na rozpor prichádza amatérsky vyšetrovateľ Beautrelet porovnaním dvoch výpovedí tej istej postavy – ich nekoherencia je vyvodená zamlčanými inferenciami z kultúrnej encyklopédie (ktoré azda nemusím na tomto mieste rozvíjať). Objavuje sa (v pomerne dost' neskorej fáze narácie, s. 68) záhadné slovné spojenie „dutá ihla“ – záhadné, pretože sa zjavuje na útržku papiera, čo znamená: *mimo kontextu*, potrebného na jeho dešifračnú interpretáciu.

„Ihla“ sa napokon ukáže ako meno skaly (takto sa záhadnému výrazu dodáva jeho správny – topografický – kontext, transformujúci všeobecný výraz na *vlastné meno*, proprium), a keďže je dutá (je v nej ukrytá jaskyňa) – tak práve ona je skrýšou pokladu. Lúštia sa teda všakovaké šifrované listiny, aby bolo možné nájsť vchod do Ihly.

Lupič džentlmen Arséne Lupin vystupuje – od prípadu k prípadu – buď ako majster únikov, Houdini lúpeží, alebo aj ako detektív, keď sa musí postaviť na stranu spravodlivosti (no nie práva, ktoré je na to príliš strnulé). Boileau a Narcejac (ktorí sami oživilí Lupina v jednej zo svojich kníh) píšú, že Leblanc využil (oni píšú „vytvoril“, a občas je to aj pravda) takmer všetky kľúčové situácie moderného detektívneho románu – záhadu zamknutej miestnosti či situáciu, keď je páchatel'om rozprávač (por. Boileau – Narcejac, 1967, s. 119).

Sama Leblancova narácia je charakterizovaná svojimi rozmarným skokmi, homologicými Lupinovým eskapádám. Próza *Zločinec?* je štruktúrovaná, podobne ako *Dutá ihla*, skôr ako cyklus na seba nadväzujúcich poviedok, pričom každá poviedka ponúka koherentnú detektívnu zápletku zloženú z členov záhada – vyriešenie. Prvá epizóda, s titulom *Zatknutie*, ponúka ja-rozprávanie, v ktorom rozprávač vyrozpráva svoj príbeh, ako sa ocitol na morskom parníku, na ktorý príde policajná depeša, že sa medzi cestujúcimi nachádza aj slávny lupič Arséne Lupin. Medzi cestujúcimi zavládne panika a mnohí sú následne okradnutí i prepadnutí. Podozrenie padá na jedného cestujúceho, ktorý je však sám prepadnutý – avšak zvažuje sa aj možnosť, či sa nemohol zviazať sám... Napokon, keď loď zakotví a vtrhne na ňu starý Lupinov prenasledovateľ inšpektor Ganimard, zatkne rozprávača, ktorý sa teraz už prizná, že on sám je – Arséne Lupin. Akurát nám – čoby rozprávač – taktne zamlčal svoje prepadnutia cestujúcich na lodi. Táto rozprávačská „eskapáda“, ktorej témou je, naopak, chytenie Lupina, ukazuje, že po Čechovovej *Dráme na love* nebola Agatha Christie vo svojej *Vražde Rogera Ackroyda* druhá, kto spravil z rozprávača páchatel'a, ale prinajlepšom tretia...

Zatknutie Arséna Lupina je v strategickom mechanizme narácie spúšťačom príbehu o únikoch Lupina z väzenia. Sám do väzenia ide tiež strategicky, pretože tam je len preto, aby mohol spáchať určité zločiny.

Políciu problému v „zločineckých“ lupinovských príbehoch (pretože, ako som už povedal, niekde zasa – naopak – Lupin vystupuje ako detektív, keď vyšetroje z morálneho hľadiska ohavný zločin) teda obsadzuje otázka, akým spôsobom Lupin realizoval



určitú krádež, prípadne – vo fáze peripetie – sa jeho počínanie javí ako šialené a polícia si musí klásť otázku, aký má jeho konanie zmysel (analogickú pozíciu v klasickej detektívke obsadzujú záhadné, prípadne až čudné indicie). Tak napríklad, počas Lupinovho pobytu vo väzení (ktoré je vďaka tlači všeobecne verejne známe) dostane barón Cahorn od Lupina šibalsko-gaunerský list, v ktorom ho žiada o konkrétne umelecké predmety z barónovej zbierky: „*Rovněž tak jsou vaše malby od Rubense docela dle mého vkusu, jakož i ten menší z Vašich Watteau. (...) Prosím Vás tedy, byste tyto věci pečlivě zabalil a během osmi dnů poslal vyplaceně na moje jméno (...) Jinak bych se sám postaral v noci z 27. na 28. t. m. o odeslání těchto věcí. Pak byste se nesměl divit, kdybych se k vůli hrazení svých útrat s těmito naznačenými předměty nespokojil. (...) P. S. Prosím, neposílejte mně však tu největší malbu od Watteaua, neboť je to, i když jste za ni zaplatil 30.000 franků, pouhá kopie. Originál byl za vlády Direktořie při jedné orgii spálen. Můžete se o tom dočíst v memoirech od Garata,*“ (Leblanc, 1919, s. 33 – 34). Arsène Lupin sa v tomto liste predstaví ako *estét*, znalec umenia (triumfuje nad zberateľom barónom aj svojou erudíciou, keď odkazom na literatúru dokazuje falošnosť Watteauovho obrazu v jeho zbierke), ako geniálny zločinec (presne pozná rozmiestnenie vzácných artefaktov v barónovom zámku, to znamená, že tam už musel byť bez barónovho vedomia – možno, ako to Lupin zvykol, v zamaskovaní za nejakého barónovho priateľa), aj ako ironický džentlmen: list je v skutočnosti neslýchanou (ale sympatickou) drzosťou (obsahujúcou vyhrážku), ironicky zakódovanou do zdvorilostných fráz (takáto je fúzia Lupinovho lupičstva a džentlmenstva v rétorickej rovine): „*Promiňte, prosím, toto malé vyrušení a přijměte výraz mé nejhlubší úcty,*“ (s. 34).

Barón je, samozrejme, vydesený a našťastie sa dočíta v miestnych novinách, že neďaleko dovolenkuje inšpektor Ganimard. Zájde za ním, ale Ganimard neprejavuje veľkú ochotu prerušiť rybačku. Tvrdí, že Lupin je vo väzení a list je žart: ani jeden zlodej by sa nedopustil takej hlúposti, aby vopred oznámil, kedy sa dopustí lúpeže na danom mieste. Napokon sa barónovi podarí Ganimarda najasť. Ráno je zámok vybielený, Ganimard je skormútený. Jeho dvoch spolupracovníkov nájdú omámených. V rámci záverečnej transfigurácie sa ukáže, že Ganimard bol v skutočnosti, samozrejme, Arsène Lupin – alebo bol jeho spolupáchateľom (ak bol vtedy Lupin naozaj vo väzení). Takže *performatívna funkcia* Lupinovho listu bola *iná* než tá zjavne absurdná: neoznámil primárne listom vopred čas krádeže (hoci urobil aj to), ale prinútil ním baróna, aby si v danom čase najal falošného Ganimarda – t. j. aby v určenom čase nevedomky otvoril zlodejovi vráta. List sám teda nebol výstrahou pred krádežou, ale *podmienkou možnosti* realizovania tejto krádeže. Tento „ťah“ či – ako to krásne hovorí Jules Claretie vo svojom dobovom predslove k Lupinovi – tento „*umelecký hmat*“ (c. d., s. 9) *skrytej performativity* používa Leblancov text – a jeho prostredníctvom Lupin – častejšie: teatrálna výpoveď, ilokúcia Arséna Lupina pre verejnosť sa javí absurdná, v skutočnosti ňou však Lupin dosahuje od jej prijímateľa *niečo iné*, skryté. Je to ilokučný akt so *skrytou, utajenou perlokúciou*. Tak hneď v nasledujúcej epizóde *Únik z väzenia* Arsène Lupin vyšetrovateľom oznámi, že sa sám osobne nezúčastní svojho procesu. A na-



ozaj – pri súdnom procese sa ukáže, že namiesto Lupina z jeho cely dovedli akéhosi chudáka bezdomovca Bandrua, ktorého následne prepustia. Ale prefikovaný inšpektor Ganimard ho sleduje. Pri konfrontácii tvárou v tvár sa Lupin inšpektorovi triumfálne prizná: Arséna Lupina ste si z väzenia sami prepustili. Zmenu zovňajšku podrobne opisuje – pripomína všakové moderné liftingy a skrášľovacie operácie: parafínové injekcie pod kožu, diéta, atropín do očí na dosiahnutie zvláštneho výrazu (s. 87 – 88). Bandru je skutočná existencia, ktorú Lupin našiel a využil na túto príležitosť. V tých časoch sa identita ešte nepreukazovala odtlačkami prstov, ale bertillonovskou sústavou meraní v „*antropometrickej kancelárii*“ (s. 90), pričom za starších čias Lupin podplatil jedného úradníka a jedným uvedením falošnej miery rozvrátil celý systém bertillonovskej identifikácie svojej osoby. Lupinovská transfigurácia, zmena identít, ktorá vedie k jeho úniku z väzenia, teda vytvára sériu transformácií troch identít: Lupin → Bandru → Lupin. A to znamená: Lupin predstierajúci, že je Bandru, predstierajúci, že je Lupin. „Vnárание sa“ vety do vety v predchádzajúcom súvetí dostatočne modeluje vzájomné vnárание sa identít.

Aj v tomto prípade zdar lupinovského podniku *umožňuje* performatív: najmocnejším tromfom v Lupinovej ruke bola karta, „*ktou jsem si hned z prvního začátku připravoval: všeobecné očekávání mého uprchnutí*“ (s. 89). Keď sa teda v súdnej sieni odrazu objaví namiesto Lupina údajný „Bandru“ (a v skutočnosti zamaskovaný Lupin), všetci – vďaka predchádzajúceho performatívu, ktorý nasledujúcemu presvedčeniu „prekľiesnil“ cestu – sa nazdávajú, že Lupin už unikol (zatiaľ čo Lupin unikne až dodatočne *práve* na základe tohto ich presvedčenia). Je to zvláštna logika performatívu, pri ktorej jeho recipient verí, že daný stav vecí už nastal a až týmto svojim presvedčením (ktoré v aktuálnom okamihu ešte nie je pravdivé) spôsobuje, že daný stav vecí *dodatočne*, oneskorene naozaj nastáva. Je to performatív s dvojitým účinkom: zjavným (a falošným) a skrytým (pravým) – teda opäť ďalší príspevok k transformáciám homonymického princípu v detektívnom žánri... Do tejto logiky performatívu sa wpisuje aj predchádzajúci motív: aby toto presvedčenie recipientov Lupin *perspektívne* posilnil (figúrou prolepsy), *pred* týmto súdny procesom raz „skúšobne“ unikne a potom sa pokojne vráti do väznice. Týmto proleptickým motívom úteku sa v polícii (ako aj čitateľovi) utvára falošný dojem, že ak Lupin unikol predtým, mohol rovnako uniknúť aj teraz (keď v skutočnosti ešte neunikol).

Arséne Lupin ako postava, popri tom, že si môže ľubovoľne proteovsky meniť identitu, je vo svojej „vlastnej podstate“ – na rozdiel od Fantomasa – aj identifikovateľný: vtedy je to pekný mladý muž s atletickými svalmi, bohém, hráč s božskou „iskrou“ a vtípom, noblesou, mužom, ktorému ťažko odolá nejaká markíza, čo sa dá s radosťou okradnúť, a sám – kryptocitujúci Nietzscheho – „*se stal tím, kdo jsem, než jsem usku-tečnil dokonaly typ člověka, který jsem chtěl vytvořit a který jsem dokázal vytvořit*“ (Leblanc, 1969, s. 80). Jednoducho – Arséne Lupin je realizáciou ideálu nadčloveka v masovej literatúre. Svojimi krádežami koncentruje vo svojich rukách bohatstvo a *moc* (por. Eco, 1996, s. 133), jeho cieľom je byť „kráľom sveta“ (ibidem). Leblan-

covský typ nadčloveka situuje Umberto Eco do tretej fázy románu fejtónu. V prvej fáze, zhruba v polovici XIX. storočia (u Suea a Dumasa), nadčlovek (ako Rudolf z *Tajomstiev Paríža* či dumasovský gróf Monte Cristo) – ešte zďaleka nie nietzscheovský – napráva krivdy podľa mustru svojej vlastnej spravodlivosti (ibidem, s. 134 – 135). V tretej fáze, na začiatku 20. storočia, kde sa situuje aj Leblanc, slávi svoj triumf zločin a zločinec [ako Fantomas a Arséne Lupin (ibidem, s. 136)], ktorého ovláda vôľa k moci. Už som citoval Lupinov priam kryptocitát z Nietzscheho („ako sa stať tým, kým som“ z jeho intelektuálnej autobiografie *Ecce homo – Arséne Lupin sám sebou* vytvára „nový typ človeka“, vytesáva nového človeka zo seba samého).

Arséne Lupin býval častým hosťom českých a slovenských čitateľov predovšetkým za prvej republiky a druhej svetovej vojny (a po osemdesiatom deviatom bola časť z jeho kníh reedovaná); z ďalších prekladov, ktoré vyšli, spomeňme ešte *Tajemný dům* (reprint: Blesk, Ostrava 1992), *Slečinka se zelenýma očima* (reprint: Blesk, Ostrava 1992), *Křišťálová zátka* (Praha 1923) a zbierku poviedok *Zpověď Arséna Lupina* a *Druhá zpověď Arséna Lupina* (Praha : Ivo Železný 1992).

Jedným z pokračovateľov v lupinovskej tradícii, avšak nie až takým brilantným, je robinhoodovský lupič Simon Templar, prezývaný Svätý, od autora **Leslieho Charterisa** (nar. 1907). Charakter príbehov, v ktorých je hrdinom, sa postupom času, od 30. do 60. rokov, výrazne transformoval. V románe *Posledný hrdina* (*The Last Hero*; český nakladateľ Karel Voleský, Praha 1936) Svätý bojuje proti zloduchovi Mariovi, ktorý sa chce zmocniť „vynálezu skazy“ – elektrónového oblaku. Svätý teda bojuje za správnu vec – solidárne s políciou, avšak zároveň pred ňou uniká, hoci mu za jeho zásluhy ponúkli „generálny pardon“ (zabránil atentátu na prezidenta a vraha odsúdil na smrť a zabije tým, že mu patrične upraví jeho výbušninu, ktorá vybuchne v nepravý čas). Príbeh je akčným dobrodružným románom, v ktorom fyzicky nesmierne pripravený Svätý nezriedka knockautuje nepriateľov svojimi povestnými zdvihákmi a pre správnu vec vie aj trošku „guantanámovsky“ potýrať v rámci výsluchu tretieho stupňa. V závere prebieha hra vzájomného šachovania s pištoľami a pointou je, kto ku komu prebehne, kto s kým spolupracuje.

Poviedky zo 60. rokov sú zasa v štýle klasických, skôr anglických detektívok. Svätý sa ocitne v uzavretej spoločnosti, kde sa stane vražda, a Svätý odhalí vraha. Akurát jeho „deduktívne“ výkony značne zaostávajú za otcom Brownom či Hercuľom Poirotom. Poviedka *Šíp boží* (Leslie Charteris: *Svatý opět přichází*, Praha : Melantrich 1982) svojou realizáciou vraždy (slnečník na pláži zabodnutý do tela) i prítomnosťou náboženského blúznivca síce chestertonovské záhady pripomína, avšak riešenie len prosto ukáže, kto mal na vraždu najväčší motív (pre jednu výpoveď zavraždeného), čo je pre Svätého zrejme dostačujúci dôkaz.



## Konečne klasická záhada zamknutej miestnosti

Spomínal som inauguráciu jedného typu riešenia záhady zamknutej miestnosti v detektívke **Israela Zangwilla** (1864 – 1926) *Big Bow Mystery* (1891), ktorý je – ako vyplýva z uvedeného dátumu vydania – skôr Doylovým spolupútnikom než nasledovníkom (*Štúdia v červenom* sa objavila len štyri roky pred Zangwillovou novielkou). Tento text je podľa Juliana Symonsa viacej paródiou, než ako bol rozpoznávaný (por. Symons, 1972, s. 94). Záhada je naozaj riadne čertovská: v hermeticky uzavretej izbe nájdú obeť s podrezaným hrdlom. Začiatok je takýto: pani Drabdumpová klope na dvere svojho nájomníka Arthura Constanta, ktorý neotvára. Keď sa jej ho nepodari zobudiť, preniknutá zlým tušením tragédie poprosí o pomoc svojho suseda, pána Grodmana. Spolu sa vlámu dvermi do Constantovej izby. Očiam pani domácej sa naskytné príšerný pohľad. Keďže miestnosť bola hermeticky uzavretá, záhada sa zdá neriešiteľnou. Riešenie je na tie časy vskutku geniálne: vrahom je sám detektív, pán Grodman, ktorý nenápadne zavraždil spiacu obeť *potom*, ako vtrhli spolu s pani Drabdumpovou do miestnosti (informácie o fabule čerpám predovšetkým z Wells, 1976, s. 310 – 311). Nič však nebolo ponechané na náhodu: to, že budúca obeť neotvárala, bolo zapríčinené tým, že ju pán Grodman predchádzajúci večer omámil barbiturátmi.

Urobiť z detektíva vraha neskôr zakáže „siedme prikázanie“ desatora pátra Knoxa – jednoducho preto, že to tu už raz – či skôr neraz bolo – ako aj pre honor tohto čestného povolania: čitateľ by zároveň mal na konci trošku problémy so svojou vlastnou fiktívnou identifikáciou (ten, komu po celý čas nadŕžal v boji proti skrytému vrahovi, ukázal sa nakoniec totožný so samotným vrahom). Detektív je vrahom aj v románe Roberta a Marie Connor Leightonovcov *Michael Dred: Detective*, 1899 (por. Murch, 1968, s. 192). Táto identifikácia aktantov „detektív ako vrah“ sa bude vo vývine žánru aj ďalej transformovať: v Lerouxovej *Záhade žltej izby* bude vrahom vedľajší, a vlastne falošný detektív. A Agatha Christie, táto neúnavná skúmateľka pružnosti skeletu pravidiel, invenčná transformátorka žánrového kódu, spraví napokon vraha aj zo svojho obľúbeného detektíva Hercula Poirota, a to na samom konci jeho kariéry v románe *Opona/The Curtain*: samozrejme, „vraha“ spravodlivého, berúceho spravodlivosť do vlastných rúk tam, kde hnusné zločiny nedokáže postihnúť zákon: Poirot je skôr sudcom a katom v jednej osobe (a na okamih sa v zavŕšení svojej životnej púte tento logik a psychológ takto pripodobní drsnoškolovému sudcovi (*I, Jury*) a katovi Mikovi Hammerovi). Aj tak je to však riadna podpásovka pre všetkých, ktorí majú radi tohto malého Belgičana, občas s hlavou holou ako vajíčko, občas porastenou hustými čiernymi vlasmi.

V úvode k svojmu dielu Zangwill píše, že ešte ani jeden autor detektívok nezabil svoju obeť/postavu v izbe, do ktorej by nebol *naozaj* žiadny prístup (Wells, 1976, s. 217 – 218). Vrah vlastne – v okamihu neprístupnosti miestnosti – to ani nepotrebuje, keďže zabíja až *ex post*. Detektív Grodman sa stáva vrahom vinou svojej posadnutosti štúdiom kriminálnych prípadov. Tvrdí, že „pre mňa teraz, s mojím celoživotným štú-

*diom vedy o dôkazoch, sa zdalo možné spáchať nielen jeden, ale tisíc zločinov, ktoré by boli absolútne neodhaliteľné (...) vtedy sa u mňa zrodila túžba spáchať zločin, ktorý by zmiatol vyšetrovanie (...) fabuloval som, ako zabiť bez zanechania stôp“* (cit. podľa Wells, 1976, s. 151). Tento „grif“ riešenia záhady zamknutej miestnosti katalogizoval Carrov literárny detektív profesor Gideon Fell ako typ č. 7 (Carr, 1979, s. 651) a bol v dejinách žánru veľa rás variovaný – ako *pars pro toto* nech posluži už spomínaná Leblancova *Dráma na zámku*.

Zangwillova novielka vychádzala na pokračovanie v londýnskom večerníku *The Star*. V jej prípade možno dobre rekonštruovať aj súdobý horizont čitateľských očakávaní: čitatelia totiž počas publikovania – ešte pred vyriešením fikčného prípadu – posielali redakcii časopisu svoje návrhy riešenia záhady (por. Yates, 1978, s. 196). Fakt je, že Zangwillovo „pravé“ riešenie neuhádol ani jeden z nich – čo svedčí o vtedajšej *inovačnej* variačnosti tohto riešenia. Zangwill sám urobil verejné vyhlásenie, že riešenie záhady nemal rozvrhnuté „vopred“, pred písaním – ale že, jednoducho, postupne vylučoval osoby, ktoré mu ako možných vrahov posielali čitatelia, a napokon spravil vraha z postavy, na ktorú nikto neukázal prstom, teda z detektíva (por. Yates, *ibidem*). Yates a ani my mu to, samozrejme, celkom neveríme: jeho riešenie totiž tkvie predovšetkým vo *vynájdení* nového „grifu“. O tom, že sa Zangwill pokúšal o inováciu variácie toposu „nemožného zločinu“ a jeho podtriedy „záhady zamknutej miestnosti“, svedčí aj jeho vyhlásenie, že po prvý raz napísal o vražde v miestnosti, do ktorej nebol prístup (Yates, *ibidem*). Yates odporuje, že to urobil už Poe. Myslím si, že to nie je celkom tak: Poeova miestnosť v Morgue v skutočnosti nebola hermeticky uzavretá, ani izba v Doylovej *Škrvnitej páske* z toho istého obdobia ako Zangwillova próza (1892). U Zangwilla, podobne ako v neskoršej Lerouxovej *Záhade žltej izby*, žiadna trhlinka do hermeticky uzavretej miestnosti neexistuje: miestnosť bola *naozaj hermeticky* uzavretá, a preto mohla byť obeť zavraždená až dodatočne. Robert Adey vyslovil domnienku, že Zangwill možno čítal jednu ranú poviedku Sheridanana Le Fanu, kde záhada zamknutej miestnosti nemala riešenie, a že sa pokúsil jeho prácu, takpovediac, „dokončiť“ (*ibidem*, s. 196 – 197).

## Hľadanie strateného parfumu dámy v čiernom

Absolútnou klasikou a typickým prípadom „záhady zamknutej miestnosti“ sa stal román *Záhada žltej izby* (*Le Mystère de la Chambre Jaune*, 1907) od francúzskeho autora bulvárnych románov a novinára **Gastona Lerouxa** (1868 – 1927), autora legendárneho *Fantóma opery* (1910). Stavbou záhady, ako aj grifom riešenia som sa už zaoberal v kapitole *Stopovať stopy, dešifrovať znaky* – tu sa teda pristavím skôr pri niektorých význačných aspektoch literárneho tvaru tohto detektívneho románu. V línii poeovských poviedok uvádza Lerouxov watsonovský rozprávač Sinclair kryptocitáty senzačných novinových správ o *cause célèbre* – zločinnej záhade, ktorá hýbe parížskou spoločnosťou. Rovnako cituje „autentické“ záznamy výsluchov a útržky z denníka geniálneho detektíva – mladučkého osemnásťročného novinára s prezýv-

kou Rouletabille (t. j. „hlavička“ – vďaka tomu, že sa jeho logický intelekt „frenologicky“ premieta aj do tvaru jeho lebky). Text detektívky, podobne ako u neskoršieho van Dina, takto utvára efekt (samozrejme, že senzačnej) dokumentárnosti: „*Z kopy papierov, dokumentov, pamätí, výstrižkov, súdničiek o ‚záhade žltej izby‘, ktoré mám naporiádzi, vyberám jeden z najzaujímavejších,*“ (Leroux, 1972, s. 100). Leroux sa však obracia aj k druhému intertextuálnemu zdroju – detektívnej fikcii: cituje aj svojich predchodcov, Poea a Doyla s ich záhadami zamknutej miestnosti – *Vraždami v ulici Morgue* a *Škvrnitou páskou* – pričom tvrdí, že v oboch prípadoch týchto predchodcov miestnosť v skutočnosti hermeticky uzavretá nebola, kým v prípade „žltej izby“ je to naozaj tak (ibidem, s. 69 – 70). Rovnako uvádza Leroux aj plánik žltej izby a zámku. Popri galopujúcom deji románu fejtónu sa však tento román zároveň vyznačuje *jednotou miesta*, charakteristickou pre istý typ gotického a strašidelného románu, dejovo sústredného okolo strašidelného hradu, ako aj pre klasickú detektívku „uzavretých toposov“ (napr. vidieckeho sídla). Z tohto prepojenia vyplýva jeho špecifikum, individualita v žánrovom teritóriu románu fejtónu.

Rouletabille podobne ako Sherlock Holmes rád občas povie naoko nezmyselnú vetu, ktorá vzbudí v niektorom zo zainteresovaných vydesenú reakciu. Rouletabille napríklad pred podozrivým Darzacom vysloví zdanlivo nezmyselnú vetu: „*Fara nestratila nič zo svojho čara ani záhrada zo svojej krásy!*“ (ibidem s. 136). Vo chvíli, keď túto vetu hovorí, Rouletabille sám nepozná jej zmysel (vyplývajúci zo zasadenia do správneho kontextu: a v tomto prípade ide o citát z ľúbostného listu páchatel'a adresovaného obeti). Rouletabille však pozná aspoň *kontext príľahlosti*, v ktorom sa táto výpoveď vyskytla (a ktorý však ešte nepozná rozprávač Sinclair, a teda ani čitateľ): keď ju totiž slečna Stangersonová nahlas prečítala z listu, Robert Darzac na to povedal: „*Budem teda musieť spáchať zločin, aby ste sa stali mojou?*“ (s. 136 – 137). Práve na túto jeho výpoveď naráža Rouletabille príľahlou výpoveďou o fare a záhrade (hoci sám ešte nevie, čo znamená).

Nesmierne zaujímavým, aj trochu ironickým postupom je, že falošný detektív Frederic Larsan (a v skutočnosti vrah Ballmeyer) podáva plauzibilné vysvetlenie „grifu“ záhady zamknutej žltej izby (s. 122 – 123), keď tvrdí, že otec obete profesor Stangerson musí kryť vraha, ktorého nechal ujsť z izby (keďže chvíľu stál sám pred jej dvermi). Ironické na tomto vysvetlení je totiž to, že je homologické s vysvetlením pravým (Rouletabillovým), že obeť (slečna Stangersonová) musela kryť páchatel'a, ktorý sa ju snažil zavraždiť (i keď časový posun je už ďalším grifom, ktorý obsahuje len Rouletabillovo riešenie – por. jeho analýzu v spomenutej kapitole *Stopovať stopy, dešifrovať znaky*). Páchatel' Larsan tu vlastne opisuje *mechanizmus* svojho úniku zo zamknutej miestnosti, len za mlčiaceho svedka dosadzuje falošnú osobu. Za riešením, ako aj za úsilím obeti kryť vraha sa skrýva motív ututlania rodinného škandálu (škvrny na minulosti profesorovej dcéry, ktorá bola Ballmeyerovou milenkou). Keďže Stangersonová mala v Amerike s Ballmeyerom (Larsanom) dieťa a Rouletabille vzdychá po „parfume dámy v čiernom“ z čias svojho detstva, hlavne keď tento osemnásťročný mladík cíti

závan parfumu tridsaťpäťročnej „slečny“ Stangersonovej – tak tieto motívy naznačujú istý „rodinný scenár“ tajomne ležiaci v podloží tejto histórie, ktorá sa azda osvetlí v pokračovaní *Parfum dámy v čiernom*. Rouletabille teda v tomto pokračovaní opakuje prastarý príbeh oidipovského komplexu, keď prenasleduje svojho otca (Ballmeyera) a zvedie s ním súboj na život a na smrť (Roudaut, 1971, s. 113). Jean Roudaut, prenikavý analytik Lerouxovho diela, upozorňuje, že v Lerouxovom sémantickom univerze sa táto symbolická „otcovražda“ opakuje aj v pláne kozmologickom, v boji proti Bohu-Otcovi, keď sa skutočný charakter Stangersonových pokusov o disociáciu hmoty zdá v skutočnosti pokusom dokázať, že všetko vzniká z ničoho, hmota vzniká z nehmotného éteru, a toto veľké Nič nie je dielom Boha (ibidem, s. 115).

V hlavnom dejovom pláne teda vražda ani nebola, „iba“ pokus o ňu – aká by to však bola detektívka bez ozajstnej mŕtvolky? Je teda aspoň dodatočne zavraždený sukničkársky hájnik. Dochádza i k ďalšiemu hroznému pokusu o vraždu slečny Stangersonovej. Dej, odohrávajúci sa v sugestívne opísanom prostredí „gotického“ zámku a jeho okolí, pretínajú aj viaceré paralelné záhady a sujet postupuje ako progredujúci proces pátrania a stíhania páchatel'a. Takto sa vygeneruje aj paralelná a homologická záhada – „nemožný zločin“ – úniku vraha (kapitola *Podivný úkaz rozkladu hmoty*) z prekrížovania troch chodieb. Keď si tí, čo stíhajú vraha v prekrížovaných chodbách, napokon padnú do náručia a vrah je fuč – Rouletabille si uvedomí, že vrah nemohol nikam zmiznúť, ale musí to byť jeden z nich, prenasledovateľov.

Na rozdiel od väčšiny ďalších Lerouxových populárnych románov – aj pokračovaní príbehov s Rouletabilom – sa *Záhada žltej izby* vyznačuje jednak logickou prepracovanosťou riešenia, ako aj všetkých úvah detektíva oproti neskoršej lerouxovskej senzacnosti, dobrodružnosti a „fejtónovosti“, a zároveň aj – na úrovni výstavby epického sveta – väčšou vykreslenosťou postáv, rozprávania o ich minulosti v tradícii realistickeho balzacovského, no aj detektívneho gaboriauovského románu i evokáciou atmosférického prostredia (pomocou epicky široko vystavaných opisov). V podloží vzťahov postáv i vražedného konfliktu sa táj gaboriauovský „román vášní“.

Neskoršie Lerouxove romány z rouletabillovského cyklu sú skôr dobrodružnými románmi – takýto žánrový podtitul nesie aj český preklad románu *Rouletabille u Cikánů*: Rouletabille tu už nemá svojho rozprávača – Watsona – a dej prudko napreduje: základnou sujetovou líniou je pátranie po unesenej Odette. Jej únos súvisí s prastarou magickou cigánskou *Knihou predkov*, v ktorej sa nachádza veštbá o zrode kráľovnej so znamienkom koruny na ľavom ramene. Rouletabille tu aj len tak ľavou zadnou vyrieši vraždu pána de Lavardens – ktorá však nie je ústredná pre celú fabulu románu, ale iba bočnou epizódou. Zaujímavé na tomto riešení – z hľadiska vývinu detektívky – je, že ide o vraždu zdanlivú: pán de Lavardens zomiera na srdcová mŕtvicu a ranu na hlave spôsobil pri jeho páde „nesmierne šťihly vrah“ (ako enigmaticky vraví Rouletabille) – klinec.



Lerouxov román *Muž se sto obličejí* (*Mister Flow*, Nakladatelství Jos. Vilímek, Praha 1931) je kriminálno-dobrodružný príbeh, v ktorom sa advokátsky koncipient ocitá v osídlach väzneného zločinca, „muža sto tvárí“, a musí ho zastupovať a páchať zaňho krádeže.

Väčšina populárnych románov Gastona Lerouxa sa teda radí pod hlavičku „dobrodružných románov“ – a pod ňou sa aj za prvej republiky vydávala, napríklad aj u českého Nakladateľa Jana Kotíka. „Dobrodružnosť“ je napokon obsahom aj klasickej detektívky *Záhada žltej izby*, a to práve v dramatickej krivke naratívneho bloku pátrania, kde si zachováva žánrové črty románu fejtónu (Lasić, 1976, s. 82). Niektoré romány kombinujú kriminálnu zápletku so sci-fi motívmi a indikovanými nadprirodzenými motívmi, ktoré sa však napokon vysvetlia prirodzene. Takýto je Lerouxov román *Krvavá loutka* (*La Poupée Sanglante*). Dost' sa tu dočítame – avšak z druhej ruky, z citovaných „vedeckých spisov“ – aj o upíroch a vlkolakoch. Ženská obeť vypovedá, že ju upír hryzie na diaľku, keď je sama v miestnosti. Vynára sa otázka: Je šialená? Túto záhadu vysvetľuje technické riešenie, istý typ detektívkarskeho *howdunit*: týmto vynálezom je trokár, dutá ihla, vystreľovaná na diaľku, pričom druhé pero v mechanizme ju vymrští naspäť k páchatel'ovi (Leroux, 1924, zv. I, s. 147). Takže – z hľadiska kultúrnych kódov, fungujúcich v detektívnom žánri onoho obdobia – príznačne: „*Věda, věda ve službách vampirismu!*“ (s. 149). Trokár do miestnosti, v ktorej sa obeť nachádzala sama, vstrelia cez diery v stene.

Knihár Benedikt Masson je podozrivý zo zmiznutia viacerých žien. Prvý diel románu je rozprávaný z jeho perspektívy v ja-forme. Tvrdí, že je nevinný, v závere prvého dielu umiera pod gilotínou. Séria vražd s rovnakým modom operandi však pokračuje aj po jeho poprave. Už v 1. diele sa v izbe profesorovej dcéry objavovala záhadná postava krásneho Gabriela. V 2. diele sa ukáže, že je to – podľa hoffmannovského vzoru – automat. Doň vložil anatóm Norbert nervové ústrojenstvo a voperoval ešte živý mozog gilotinovaného Benedikta Massona [je to motív, v tých časoch v sci-fi a hororovej literatúre frekventovaný: napríklad Beľajejev román *Hlavy profesora Dowella* či Renardove romány *Orlakove ruky*, a predovšetkým *Doktor Lerne, miestoboh* (1908), ktorý sa zaoberá transplantáciami mozgov (por. *Encyklopedie literatury science fiction*, 1995, s. 84)]. Keďže je náhľad súvekej populárnej literatúry na anatómiu človeka mechanistický – „človek–stroj“ je s umelým strojom kompatibilný – vedci môžu uskutočniť „*svůj sen spojením mechanického umění a fyziologické vědy*“ (Leroux, 1924, zv. II, s. 112). Keďže vraždy neprestávajú, verejnosť sa obáva tohto „*Vraždiaceho stroja*“ – „*Krvavej bábky*“ (ibidem, s. 116). Dejový zvrät nastáva, keď sa pri jednej vražde ukáže, že ju nemohla spáchať „Krvavá bábka“. Dostávame sa až k rituálnym vrahom, „thugom“, vyznávačom „strašnej bohyně Devi, Kali“, ktorí sa sýtia krvou svojich obetí (ibidem, s. 166 – 167). Pravý vrah šľachtického pôvodu hynie, keď sa mu zjaví príznak jeho zabitej ženy Bessie: zjavuje sa mu ako sestra Poeovho Ushera. Aj vysvetlenie tohto prízraku je však „medicínske“ (napokon, podobne ako jedna línia vysvetlenia zjavenia Usherovej sestry): Bessie v skutočnosti nebola mŕtva, ale upadla do katató-

nie: „Byla tenkrát zachváčena jakousi ztrnulostí, v níž převládala její autosugesce! Jsou četné případy lidí, kteří se o sobě domnívají, že jsou mrtvi...“ (ibidem, s. 208). Bessie sa o sebe domnieva, že jej existencia je posmrtná, upírka. Ako vidieť, Leroux je schopný prijať i to najsenzačnejšie vysvetlenie, napríklad aj sci-fi vysvetlenie, ale dôsledne sa v rovine vysvetlenia vyhýba nadprirodzenému rádu. Podobne sa zjavuje zdanlivo mŕtva v Lerouxovom románe *Neviditeľná bitka* (*La Bataille Invisible*; Praha 1923). Tento román však tiež patrí skôr do dejín dobrodružných románov: onými neviditeľnými bitkami sú podmorské boje ponoriek.

Zaujímavý postup v rámci tejto skorej fázy konštituovania detektívneho žánru pri naša prvé pokračovanie *Tajomstva žltej izby – Parfum dámy v čiernom*. Tu sa totiž koniec deja spája so začiatkom – v skutočnosti sa nič neodohralo, dej sa ukladá do časovej slučky – celá „*dráma sa odohráva v časovej trhline*“ (Roudat, 1971, s. 103) – Roudaut tento parciálny postup prirovnáva k postupom neskoršieho Allaina Robbe-Grilletta (ibidem). Postup rámcovania detektívky fantastickým dejom si až o mnohé desaťročia dovolil v dvoch svojich knihách John Dickson Carr. Podobne postup ozmyselňovania záhadnej vety (to znamená: jej sémantickej transpozície), ktoré zvierá prostrednú partiu románu s koncom („*Fara nestratila nič zo svojho čara, ani záhada zo svojej krásy*“, Leroux, 1972, s. 131 a 138), prirovnáva Roudat k postupom Raymonda Roussella (Roudat, 1971, s. 107), veľkého predchodcu surrealizmu i nového románu, pričom však, dodávam, u Roussella išlo o transpozíciu v režime homonymie – avšak podobne ako u Lerouxa, o transpozíciu rámcujúcu (u Lerouxa je zasa len čiastočne rámcujúca). Záhadná veta, uvedená kurzívou, podľa Roudata signifikuje, že sa tu otvára nový významový systém, ktorý treba dešifrovať – pretože záhadná veta nemá žiadny bezprostredný zmysel (ibidem, s. 108). Veta je vytrhnutá z kontextu (a preto ju obklopuje aura tajuplnosti), má len vágny psychologický zmysel – ale jej skutočný zmysel – ako súčasť systému príbehu – je skrytý a má ozajstnú moc (ibidem, s. 109 – 110).

Mimoriadne zaujímavovo štruktúrovaným dobrodružnodetektívnym dejom sa vyznačuje Lerouxov román *Chemikovo tajomstvo*, ktorý ukazuje, že postupy románu fejtónu môžu detektívnu mustru aj značne obohatiť a oživiť. Dej je v úvodnej sekvencii konštruovaný takým spôsobom, aby presne dosiahol také pôsobenie na čitateľa, ktoré je charakteristické pre román fejtón, ako ho charakterizoval Lasić: nazerajúca postava – a s ňou rovnako aj čitateľ – síce udalosti vidí, no nerozumie im, nedokáže(me) im pripísať zmysel, „*naš kód (naša šifra, náš jazyk) sú nedostačujúce pre túto správu*“ (Lasić, 1976, s. 82). Tento efekt je dosiahnutý takou literárnou metódou, že postava je vylúčená z hlavného deja a vníma len jeho (od zmyslu ochudobnené) útržky – napríklad, konštrukčnou metódou *načúvania za dvermi*: takto k nej „*doliehajú*“ len útržky deja, prechádzajúceho pomimo.

V tmavej uličke sa, napríklad, objavuje tajomná „*skrinka, ktorá chodí*“. Záhadne po sebe rad radom umierajú štyria kandidáti na členstvo vo francúzskej akadémii. *Modus operandi* vrážd, ktoré môžu byť aj náhodne nahromadenou sériou prirodzených

úmrtí (no kto by tomu uveril), sú vskutku mysteriózne: napríklad zaznieva „*melódia zločinu*“ (Leroux, 1992, s. 54) – hudba kolovrátku, ktorá znela, keď bol zavraždený Foualdés – „*pieseň, ktorá zabíja*“ (s. 63). Hypotéza riešenia je, že sa vraždí cez kanály telesných zmyslov – vražednou hudbou: vlny Herzovej bezdrôtovej telegrafie navráťajú „*falešný zvuk do ucha, do mozku, ktorý očakáva normálne normálny zvuk a obdrží takový náraz, že posluchač klesne mrtev*“ (s. 123). Potom zasa kanálom zraku – infračerveným svetelným lúčom, čo udrie na sietnicu, ktorá dostane strašný náraz, ten vedie ďalej do mozgu a spôsobí smrť ochrnutím (s. 122). A napokon je tu vražedný parfum. Všetky tieto *modi operandi* opisuje vynálezca – blázon alebo údajný blázon (riešenie tejto záhady, ako ešte ukážem, je totiž čiastočne *otvorené*).

Pán Lalouett, kandidát na členstvo v akadémii, ktorý chce záhade prísť na koreň, prenikne do vily veľkého chemika Loustalota, kde nájde väzneného človeka – sám si hovorí „profesor Dedé“ – ktorý mu opíše spôsoby, akými možno zabiť človeka (sú to jeho vynálezy). Väzní ho chemik Loustalot, ktorý mu kradne jeho vynálezy a pod hrozbou smrti vyhľadovaním ho núti k ďalším (čo je isto účinný spôsob, ako vyprovokovať tvorivosť – mohol by sa stať priam *know-how*, ako podporovať akademickú činnosť). Vrahom je teda Loustalot a riešenia vražd sú takmer z radu sci-fi (dosiaľ nevidané technické vynálezy, ako to už Leroux zvykol aj v spomínanej *Krvavej bábke*). Dochádza však k radikálnej transfigurácii: Loustalot otvorene prehovorí o svojom synovi Dedé – nebezpečnom šialencovi. Všetky tie fantastické spôsoby vraždenia boli len výmyslami šialenca. Riešenie teda o krok posúva už zavedený spôsob riešenia tajomstva – napríklad aj u samotného Lerouxa v románe *Muž, ktorý sa vracia z diaľok* – riešeni v nájdení väznenej postavy. [V tomto románe Leroux navodzuje dojem nadprirodzeného, ktoré vysvetlí prirodzenou cestou: v odkaze na gotický román sa tu zjavuje záhadná postava rinčiacia reťazami – šialený väzeň mentálne retardovaného väzniteľa, o ktorom si všetci mysleli, že je už dávno mŕtvy. Dojem nadprirodzeného zjavenia mŕtveho vzniká konštrukčným princípom zámery osôb, keď v šere „*Fanny, ktorá pod pootvoreným vikem uzřela mrtvolu Jackovu, mohla se mýlití a domnívatí se, že vidí mrtvolu Andréovu...*“ (Leroux, 1992a, s. 158). Muž je, podobne ako Collinsova *Žena v bielom*, zbavený „*neoprávněně svobody zločinnou machinací*“ (ibidem, s. 159).]

Ale naozaj? Dej totiž urobí v závere, *pointe*, ešte jeden kotrmelec: po smrti svojho syna je „veľký Loustalot“ taký zronený, že „*od té doby, co Dedé zemřel, nevyalezl už pranic*“ (s. 133). *Sapienti sat*.

Počas svojej slávnostnej prednášky, ktorou sa pán Lalouett uvedie do francúzskej akadémie, však k nemu putuje list (a môže to byť práve list s oným vražedným parfumom!). Pán Lalouett ho však neotvorí – z jednoduchého dôvodu, ktorý hneď aj prezradí členom ctihodnej inštitúcie, ktorej členom mal práve tú česť sa stať: je totiž analfabet, nevie čítať. Svoje dve uznávané práce *O umění zarámovacím* a *O zjišťování autentičnosti podpisů našich nejslavnějších malířů* totiž – nadiktoval. Otec pána Lalouetta totiž usúdil, že vzdelanie je zbytočné a od malička svojho syna zamestnal vo svojej dielni: „*Nerozeznával jsem ani písmeny, ale v desíti létech mne nikdo neoklamal*

v *podpisech obrazů*,“ (s. 84). Lerouxov gejzír dôvtipnosti sa teda v tejto próze neobmedzuje len na konštrukciu senzačných dejových zvrátov, ale aj na značne burleskný postoj vo Francúzsku k zbožšťovanej ctihodnej inštitúcii – napokon, tento postoj nie je u Lerouxa až taký prekvapujúci: veď aj odhalenie vraha v medzinárodne uznávanom „veľkom detektívovi“ Frédéricovi Larsanovi, ktorý je v skutočnosti medzinárodne hľadaným zločincom Ballmeyerom, je značne ironické.

Riešenie teda vyzerá tak, že páchatelom je naozaj Loustalot. No Loustalot pravdepodobne neposlal onen list pánovi Lalouettovi: totiž Loustalot vie, že Lalouett je negramotný. To znamená, že onen list nebol vražedným listom, ale náhodou ho ktosi poslal pánovi Lalouettovi počas jeho prednášky? (Alebo ho poslal niekto iný – pravý vrah?)

Lerouxov azda najslávnejší román *Fantóm opery* (*Le Fantôme de l'Opera*, 1910) predovšetkým revitalizuje žáner strašidelného gotického románu s tajomstvom, pričom jeho prostredie prenáša do súvekeho veľkomestského parížskeho sveta. Namiesto chronotopu strašidelného hradu s jeho nadprirodzenými (u Walpola) a zdanlivo nadprirodzenými (u Radcliffovej) úkazmi do motivickej štruktúry textu dosadzuje tajomnú budovu opery (por. Janion, 2008, s. 105) s množstvom tajných chodieb a priepaslík. Obýva ju záhadná bytosť – Fantóm opery – ktorá sa v opere zjavuje a mizne priam ako nadprirodzená nehmotná bytosť – fantóm, „anjel hudby“. Jeho stála prítomnosť sa manifestuje práve vo svojej *príznačkovej* neprítomnosti – vo večne prázdnej lóži, ktorá prináleží len jemu a ktorú nikto nesmie obsadiť. Hneď na začiatku však „autor“ čitateľa upozorňuje, že všetko zdanlivo nadprirodzené bude v závere racionálne vysvetlené: „*Ano, existoval, z masa a kostí, ačkoli budil všechna zdání opravdového fantómu, totiž stínového přízraku,*“ (Leroux, 1967, s. 7). Noel Carroll dokonca tento text zaraďuje do žánru hororu, pretože „*i keď bytosti, vykreslené v takýchto dielach, patria do normálneho sveta, spôsob ich zobrazenia ich premieňa na fantastické bytosti*“ (Carroll, 2004, s. 69): tak napríklad Eric sa občas zdá „*neviditeľný a vševediaci, zjavuje sa tam, kde chce*“ (ibidem).

Záhadný fantóm sa zamiluje do opernej speváčky Christiny a najprv sa jej zjavuje len ako tajomný Hlas – vo svojej vizuálnej fyzickej neprítomnosti. Táto jeho záhadná „auditívna“ fenomenalita je v závere vysvetlená jeho bruchovravecými schopnosťami, pri ktorých môže svoj hlas „umiestňovať“ do rozličných priestorových miest, akoby vychádzal práve odtiaľ. Záhadným, priam nadprirodzeným sa javí aj motív zámery bankoviek v obálke vo fantómovej lóži za bezcenné bankovky z detskej hry, pričom obálka bola stále všetkým na očiach: text odhaľuje kúzelnický grif, pomocou akého sa zámery mohla uskutočniť.

Postupne sa odhaľujú hlbšie vrstvy príbehu, ktoré majú v usporiadaní jeho chronotopu priemet do hlbších vrstiev podzemia budovy opery: nachádza sa pod ňou viacero úrovní podzemia (až tri), ako aj podzemné jazero, odkaz na mytologickú podsvetnú riekku Styx, cez ktoré (ako aj popod ktoré) sa dá dostať k tajnému fantómovmu domče-

ku, ktorý je však – rovnako ako Styx – zakázaným miestom [Styx je „*neprekročiteľná hranica podsvetia*“ (Slovník antické kultury, Praha : Svoboda 1974, s. 585)]. Fantóm opery Erik unesie Christinu – Leroux tu revitalizuje príbehový archetyp krásky a netvora: Erik má totiž pod maskou, ktorú nosieva, naozaj znetvorenú tvár (je preto vyvrheľom z ľudskej spoločnosti a sám ju aj preto odmieta) a vypichnuté oči (v epilógu sa vysvetlí motivácia jeho znetvorenia – príbehom dodanej minulosti). Sám je pomenovaný ako „Netvor“ – aj z morálneho hľadiska: v Indii si vyberal odsúdencov na smrť a spájajúc beztriestne vraždenie s rozkošou, škrtil ich majstrovským zásahom pandžábskej slučky. Bol teda, takpovediac, nadšeným amatérskym katom, ktorý si svoj zvrátený koníček vychutnával. V podzemí opery, ktorú sám ako geniálny architekt projektoval, vytvoril manieristický iluzívny zrkadlový priestor, ktorý je pascou na nevítaných hostí: oni nachádzajú mŕtvolu tých, ktorým sa sem podarilo preniknúť. Keďže sa však všetky zdanlivo nadprirodzené udalosti vysvetľujú v racionálnom režime, sám Erik nie je čarodej, ale *kúzelník*: je nazývaný „*nejgeniálnejším eskamotérom*“ (Leroux, 1969, s. 215). Podobne ako je kúzliacim architektom je aj kúzliacim skladateľom očarujúcej hudby. Len jediná záhada – pohybujúca sa hlava bez tela, ktorá prenasleduje zdeseňých hrdinov – je programovo ponechaná bez vysvetlenia: už citované úvodné autoro-ve slová však sugerujú, že by bola vysvetliteľná ako ďalšie kúzlo.

Erik je však v závere šľachetným netvorom – najprv postavil Christinu pred alternatívu, že ak nebude jeho ženou, zničí operu so všetkými ľuďmi, čo sa v nej nachádzajú. Napokon sa jej však šľachetne vzdáva a sám zomiera.

Paralelu tohto Lerouxovho románu s detektívnym žánrom vidíme práve tam, kde vedie paralela detektívky s „empirizovaným“ gotickým románom radcliffovského typu: v racionálnom vysvetľovaní zdanlivo nadprirodzených záhad. Detektívka – hlavne počas svojho zlatého veku v 30. rokoch 20. storočia – nezriedka využíva tiež práve kúzelnícku techniku pri produkovani zdanlivo nadprirodzenej záhady. Tadiaľto vedie paralela práve aj s Lerouxovým *Tajomstvom žltej izby*.

## Naruby obrátený príbeh, obrátený znovu naruby A jeden vedec k tomu

Ďalšou dôležitou transformáciou žánru detektívky, resp. reakciou na dovtedajšie žánrové písanie je koncepcia tzv. *inverted story* (príbehu obráteného naruby) **Richarda Austina Freemana** (1862 – 1943). V skutočnosti táto transformácia invertuje detektívku (ktorá je predsa sama radikálne invertovaným príbehom), a tak sa v tejto Freemanovej transformácii, naopak, prvky príbehu dostávajú z chronologického a kauzálneho hľadiska na svoje vlastné miesto. Text najprv vyrozpráva priebeh zločinu a potom prichádza Dr. Thorndyke a na základe materiálnych stôp rekonštruuje priebeh činu, ktorý čitateľ už pozná. Nie je to návrat ku kriminálnemu príbehu pitavalovského razenia? Myslím si, že nie – je to „dialekticky“ iný stupeň žánrových transformácií,



ktorý je už *odpoveďou* na lineárne-zvratnú detektívnu kompozičnú štruktúru a na jej problémy s retrospektívou (rozprávajúcou o prehistórii a priebehu zločinu), ktorá prerušovala naratívny tok v Gaboriauových a nezriedka aj Doylových románoch (Murch, 1968, s. 206). Z hľadiska rigidných žánrových kritérií detektívky však v prípade freemanovského *inverted story* ide o kriminálku (zločin nie je utajený), avšak o jej špecifický typ, ktorý je, ako som už naznačil, istou literárnou odpoveďou na režim detektívky. Freeman túto svoju koncepciu nastolil a rozviedol v zbierke poviedok *Spievajúca kosť* (*The Singing Bone*, 1912). V predhovore k zbierke ju odôvodňuje takto: „*Lze napsat detektivní příběh, kde hned od začátku se autor svému čtenáři se vším svěruje, kde je tento vlastně svědkem zločinu a vidí před sebou všechny stopy, které mohou vést k vypátrání pachatele? (...) Usoudil jsem, že to možné je, a abych si to ověřil, napsal jsem ‚Případ Oscara Brodského‘. Zde je postup obrácený: čtenář ví všechno, detektiv neví nic a zájem se soustřeďuje na význam a výklad nepatrných stop...“* (cit. podľa antológie *15 pátračů*, Odeon, Praha 1987, s. 11; zvýr. T. H.).

Vo zvýraznenej časti citátu máme aj odpoveď, čím sa tento typ kriminálky odlišuje napríklad od kriminálneho príbehu Pitavalovho. Tento citát vlastne nepriamo formuluje aj *konštrukčný princíp* tohto typu príbehu: je ním *vzťah korelácie* motívov–stôp z prvej časti (rozprávania o priebehu zločinu) s nachádzaním a dešifrovaním týchto stôp detektívom Dr. Thorndykom v druhej časti (v rozprávaní o priebehu pátrania). Vrah – v rozprávaní prvej časti – zanecháva za sebou stopy, ktorých existenciu si neuvedomuje – a Dr. Thorndyke z nich rekonštruje príbeh, ktorý čitateľ už pozná: obdiv čitateľa vyvieria z toho, že vidí, ako sa detektív presne „triafa“ – čitateľ má, takpovediac, verifikované, že detektívove závery sú určite správne, keďže text urobil predtým z čitateľa vlastne privilegovaného *svedka zločinu*: „nehmotného“, vznášajúceho sa nad temnými vodami vraždy. Ak tento typ charakterizuje Freeman ako detektívku, vyplýva to z faktu, že detektívku definuje širšie a jeho *inverted story* s ňou túto kľúčovú vlastnosť nazaj má: „*Zdůrazňuje, že detektivka má přinést čtenáři především intelektuální uspokojení (...), všechno musí být podriadené hlavní osnově – logickému řešení problému*“, (ibidem, s. 11 – 12). Rozdiel oproti rigidnej detektívke – dodávam – je v tom, že v *inverted story* ide o logické riešenie problému, ktoré je už čitateľovi *známe*: na rozdiel od rigidnej detektívky nie je „prevrátený príbeh“ príbehom s tajomstvom. Preto, ako hovorí Alma Murchová, táto metóda písania síce vylučuje akékoľvek prekvapenia či falošné stopy, ale vďaka tomu „*sa pozornost čitateľa sústřeďuje viac na samotný proces objavovania, než na to, čo tento proces objavuje*“ (Murch, 1968, s. 207). Čitateľ už vopred vie, čo treba objaviť, a preto sa zameriava na *spôsob*, akým to Dr. Thorndyke objavuje, akým spôsobom príde na čitateľovi už známy fakt.

Treba však povedať, že popri tomto podtype kriminálneho príbehu (*inverted story*) písal Austin Freeman aj klasické detektívne príbehy s utajeným motívom zločinu, ktoré Dr. Thorndyke rieši tou istou metódou. Začínal nimi v zbierkach *John Thorndyke's Cases* (1909, *Prípady Johna Thorndyka*) či *The Eye of Osiris* (1911, *Oko Osirisa*). Poviedka *Hliníková dýka* je v zásade klasickou variáciou na jeden typ záhady zamknu-



tej miestnosti, poviedka *Pečatidlo kráľa Nabuchodonozora* (český preklad je dostupný v antológii *13 x zločin*, Svoboda, Praha 1994) odhaľuje – opäť na základe analýzy materiálnych stôp (riešenie sa zakladá na analýze, ako sa opotrebuje vychádzková palica ľaváka a aké stopy zanechá, keď ju použije pravák) – vraha v jednej z vystupujúcich osôb. Experiment s *inverted story* zo *Spievajúcej kosti* už Freeman nikdy nezopakoval – ale urobil tak napríklad Roy Vickers. V podstate freemanovský typ *inverted story* tkvie v takom postupe, že text distribuuje pred naratívny blok vyšetrovania blok spáchania zločinu (ktorý je na konci ešte raz naratívne *zopakovaný*, rekonštruovaný v rámci bloku riešenia).

Autor vytvoril postavu jedného z prvých tzv. *vedeckých detektívov*, Dr. Thorndyka s jeho zeleným kufříkom (patrí k nemu rovnako ako k Sherlockovi Holmesovi lupa a fajka), ktorý je jeho „*prenosným laboratóriom*“ (Freeman, 1987, s. 27) – a zrejme stvoril postavu prvého detektíva lekára, ktorý svojim vedením a metódami vyšetrovanie situuje v poli, ktoré by sme dnes pomenovali forenznou medicínou. [To, čím nás chcú ohurovať dnešné seriály ako *C.S.I.*, je v podstate v detektívnom žánri veľmi stará záležitosť. Freeman „*zasadil sémě moderního forenzního detektivního románu*“ (Curran, 2010, s. 33).] Často teda svoje inferencie – na rozdiel od inferencií podľa všeobecnej encyklopédie – vykonáva na základe veľmi *špeciálnych* poznatkov (por. Murch, 1968, s. 207). Aj sám jeho autor bol, rovnako ako Doyle, lekárom, ktorý vymenil fonendoskop za pero spisovateľa. Thorndykove prípady však – vo fikčnom svete – zaznamenáva prostredník, ďalší zo zástupu detektívnych doktorov watsonov – Dr. Jarvis. Freeman osobne v laboratóriu vyskúšal každý vedecký experiment, prostredníctvom ktorého Dr. Thorndyke dospieva k svojim záverom (ibidem, s. 206).

V *Prípade Oscara Brodského* (1912, *The Case of Oscar Brodski*) teda prvá časť rozpráva o priebehu vraždy: čo je určite veľmi pútavé, ten je písaný z psychologickkej perspektívy vraha – Silasa, živiaceho sa menšími krádežami, ktorý náhodne stretáva pred odchodom na vlak obchodníka s diamantmi Brodského. Ten Silasa nespoznáva a Silas ho pozve k sebe do domu. Majstrovské je exponovanie rozorvanosti Silasa, ktorý – hlavne zo strachu pred šibenicou – nechce vraždiť (hovorí si, že nie je predsa blázon), ale lomcuje ním túžba po diamantoch, ktoré pri sebe Brodski akiste má. „*S tím mužem, který u sebe ukrývá takové bohatství, déle už nevydržel sedět u jednoho stolu. Udivený Silas se strachem pozoroval, že jeho impuls nabývá na síle každou minutou, a pokud odtud neodejde, zakrátko podlehne pokušení. Zalekl se té strašné myšlenky, ale přesto ho svrběly prsty, aby se užž těch diamantů mohl dotknout (...)* Učini ještě poslední pokus, aby pokušení zahnal. Odejde z Brodského blízkosti (...),“ (Freeman, 1987, s. 18, s. 19). Keď stojí za chrbtom sediaceho Brodského, hovorí si, že keby mal v ruke nejakú zbraň, nevydržal by to. Odíde od pokušenia do kuchyne, ale tam – vďaka asociácii myšlienky na zbraň – mu padne do oka železná tyč. Chytí ju a uvažuje o tom, aká je to strašná zbraň: „*Raději tu tyč zase vrátí tam, kde ležela. / To ovšem neučinil. Přistoupil ke dveřím (...)*,“ (s. 20) a znovu vidí Brodského od chrbta. Tentoraz však má v ruke zbraň. A to mu dodáva náhly impulz, aby zaútočil. Po dokonaní činu však za-

čne chladnokrvne maskovať stopy. Okrem iného odviecie telo ku koľajniciam a položí ho na ne do kľáčiacej polohy – takto chce fingovať samovraždu. Brodského mŕtvolu napokon úspešne prejde vlak.

Táto prvá časť, ktorá rozpráva priebeh zločinu z psychologickkej perspektívy vraha, predznamenáva (a pred Freemanom to už urobil Dostojevského román *Zločin a trest*) líniu kriminálnej literatúry typu „príbeh vraha a jeho pokus uniknúť spravodlivosti“. Líši sa od nej však práve svojou druhou časťou – čiže zmenou fokalizácie na hľadisko detektíva Thorndyka, ktorý ešte nevie, kto a ako spáchal zločin, a vedie vyšetrovanie. V neskoršej psychologickkej kriminálke spomínaného typu (ako ju písali okrem iného a okrem iných aj James Hadley Chase, Julian Symons, Patricia Highsmithová, J. Cain či J. Thompson) býva celá narácia vedená z perspektívy vraha – a z tejto perspektívy sa podáva aj jeho odhalenie.

V časti priebehu zločinu sú rozosiate drobné stopy, ktoré neskôr bude nachádzať Dr. Thorndyke: „*Nepovšiml si (Silas), že kousíček motouzu s uzlem spadl na zem,*“ (s. 22). Z množstva korelácií motívov, na ktorých je vystavaná konštrukcia zápletky, spomeňme motív rozšliapania Brodského okuliarov pri zápase, ktorých sklo sa zmieša so sklom z rozbitého pohára. Silas síce sklo starostlivo pozbiera a rozsype ho pri koľajniciach, Dr. Thorndyke však črepinky nemenej starostlivo zozbiera, zloží z nich sklá a zistí, že skla je nazvyš. Toto je „zistenie faktu“ – a aby tento fakt mal nejakú objasňujúcu hodnotu, treba ho vysvetliť vhodnou hypotézou: „*Zbývajúci úlomky nám na tu otázku jistě dají odpověď (...), ale musíme se ptát inteligentně,*“ (s. 40) – nie všetko sklo totiž pochádza z hrubých dioptrických šošoviek, ale časť je z pohára. „Fakt“ sám teda neodhaľuje pravdu (fakt: príliš veľa skla), ale treba ho podrobiť krížovému výsluchu, položiť mu inteligentnú otázku, aby túto pravdu vyjaval (táto otázka je vlastne vhodnou interpretáciou faktu, ktorá odhaľuje jeho zmysel v rámci celostnej ekonómie riešenia). Oproti dupinovskej a holmesovskej prefigurácii faktu hypotézou a logickou úvahou, na ktorej základe sa fakt vôbec môže objaviť v poli viditeľnosti (ako som o tom hovoril v štúdiách o Poeovi a Doylovi), Dr. Thorndyke je striktný empirik: *všetky* fakty ležia pred nami a všetky treba zozbierať. *Až* na ich základe možno robiť závery: „*(...) ale nestačí jenom přemýšlet. Musíte mít také zkušené oči, abyste postřehl i ty nejméně nápadné stopy,*“ (Freeman, 1994, s. 78). Nejde tu však o dupinovské a holmesovské oči prefigurované úsudkom, ale o skúsený pohľad ako taký, ktorý nesmie nič opomenúť – ako hovorí Thorndyke na inom mieste: „*(...) na pohled nedůležitou, triviální stopu je nutné sledovat až do samého konce; rozbité brýle jsou toho názorným příkladem,*“ (Freeman, 1987, s. 49).

Keď Dr. Thorndyke skontroluje podrážky topánok údajného samovraha, zistí, že nie sú zablatené (aké by však museli byť, keby došiel sám ku koľajniciam), a vezme z nich vzorku Silasovho koberca. Vývodí z toho, že vražda sa musela stať v nejakom dome. U čitateľa, ktorý bol – z hľadiska naratívnej perspektívy – textom donútený aspoň počas prvej časti identifikovať sa s fokalizáciou vraha, vyvoláva sa takto priam desivý dojem, ako Dr. Thorndyke vďaka drobným materiálnym stopám čoraz viac sťahuje

slučku okolo hrdla zdanlivo nepolapiteľného vraha. Podľa smeru tečenia krvi z rany na hlave Dr. Thorndyke vyvodzuje, že zranenie nemohlo byť spôsobené vlakom, ale muselo tam byť ešte pred zrážkou: „*Jak velmi dobře víte, Jervisi, gravitační zákon nepřipouští výjimky. Krev stékala po tváři k bradě, poněvadž ten muž držel hlavu zpřima. A jakmile krev začala téci kolmo k tomuto směru, od skráně k zátylku, pak jeho hlava musela zaujímat horizontální polohu a byla obrácena obličejem vzhůru. Jenže když ho na kolejích spatřil strojvedoucí, ten muž ležel obličejem dolů,*“ (s. 36). Zranenie bolo teda spôsobené vtedy, keď sa telo nachádzalo v inej polohe než na koľajniciach.

Oba symetrické príbehy – príbeh zločinu i príbeh rekonštrukcie príbehu zločinu – sa na okamih pretnú a niektoré dejové motívy, ako aj dialógy sa dublujú: je to nádherný priesečník, keď utekajúci, ešte neodhalený vrah Silas na stanici vidí Dr. Thorndyka, keď je prizvaný k vyšetrovaniu Silasovej vraždy: „*Silas spočinul dlouhým zvědavým pohledem na tomto vysokém muži, který působil imponujícím dojmem. V duchu ho viděl jako soupeře, který zasedl k šachovnici, aby s ním sehrál utkání, v němž je v sázce jeho život,*“ (s. 25). Vrah nakoniec túto stávkou vo svete klasickej detektívky prehráva.

Freeman, ako sme už povedali, experiment *inverted story* aplikoval len v jednej poviedkovej zbierke, inak písal detektívky organizované ťažiskovým motívom tajomstva s neznámym páchatelom a Dr. Thorndyke sa stal nielen hrdinom poviedok, ale i románov, akým bol napríklad *Mačacie oko* (*The Cat's Eye*, český preklad s trošku zavádzajúcim názvom *Měsíční kámen* vyšiel v r. 1929). Mechanizmus vyšetrovania pritom zostáva rovnaký ako v poviedkach: ťažiskovou je analýza materiálnych stôp a úsudky z týchto materiálnych stôp vyvedené, ktoré si však Dr. Thorndyke necháva pre seba a zatajuje ich svojmu watsonovskému rozprávačovi, ktorého – mimochodom – vystriedal. Už ním nie je Dr. Christopher Jarvis, ale Dr. Robin Anstey (z tohto vystriedania watsonovskej figúry dokázala vyťažiť naozaj maximum Agatha Christie, keď vymenila Poirotovho nechápavého druha a rozprávača kapitána Hastingsa za pomerne dosť schopného Dr. Sheparda vo *Vražde Rogera Ackroyda* – kto ju čítal, vie, o čom hovorím...). Takže ten typ čitateľa detektívok, v ktorom opojný závrat vyvolávajú také slovné spojenia ako „Bunsenov plynový horák“, „aržeňan strieborný a aržeňan sírový“, „medený drôtik“, „Reinschova skúška“ či „Marshova skúška“, si naozaj prídu na svoje. Kým však postava vedeckého detektíva nesie funkciu chladnej a vedeckej analýzy materiálnych stôp, funkcia dramatizovania narácie (produkovanie napätia i hrôzy) je zverená postave watsona-rozprávača.

V románe v podstate nie je vymedzený okruh podozrivých ani koketovanie s presunmi podozrenia či šokujúceho odhalenia vraha v tej najneočakávanejšej osobe – *materiálny postup vyšetrovania* vedie k jedinej podozrivej osobe a k dôkazu jej viny. Detektív vymedzí totožnosť vraha – medzisvetovú identifikáciu jednej známej postavy s neznámou osobou páchatela – pomocou pripísania podstatnej vlastnosti: z odtlačkov prstov zanechaných na mieste činu (pričom tam boli vždy len odtlačky niektorých konkrétnych prstov) a z ich voskového podkladu vyvodí, že ide o odtlačky falšované (patrili jednému policii známemu lupičovi). Kto však mal k týmto odtlačkom prstov prí-

stup? (Toto je oná identifikujúca podstatná vlastnosť páchatel'a.) Bol to majiteľ domu, ktorého dom tento lupič prednedávnom vykradol.

Pasca, ktorú majiteľ domu nastraží na detektíva a jeho pomocníka, je o to desivejšia, že je to v podstate plynová komora: páchatel' zabuchne dvere tajnej tmavej komory za pátračmi, pričom predpokladá, že zabuchnutie dverí zhodí zo skrine sklenenú fľašu plnú smrtonosného plynu – kyseliny kyanovodíkovej...

Avšak nielen z materiálnych stôp vyvodzuje tento vedecký lekár svoje závery: na jednom mieste – na základe neúspešného pokusu o vraždu – otrávených bonbónov zaslaných vrahom obeti – konštruuje psychologický portrét vraha: „*Nemáme co činiť s vychytralým, opatrným zločincem, jenž pracuje s rozvážnou strategií a s dokonalou péčí o svou vlastní bezpečnost, ale s docela obyčejným arsenikovým bláznem (...) Pošle krabici, plnou otrávených cukrovinek, za okolností nápadně podezřelých, s jedem sotva skrytým – padělaný rukopis (...), nedostatek jakéhokoliv důvodu pro takový dar, a krom toho povaha jedu!*“ (Freeman, 1929, s. 160 – 161).



## Zrkadlo zbožnosti otca Browna

Dôstojnou literárnou odpoveďou na mýtickú postavu Sherlocka Holmesa však – skôr než explicitné odpovede v podobe postáv Rafflesa či Arséna Lupina – je nenápadný, malý guľatučký katolícky kňaz otec Brown z pera „vážneho“ spisovateľa nielen detektívnych hriechov, **Gilberta Keitha Chestertona** (1874 – 1936), neskoršieho predsedu anglického združenia autorov detektívok, Detection Clubu. Otec Brown rieši prípady temných ľudských vášní, pýchy, zloby a zákernosti z pozície moralisticko-teologickej. Jeho metóda riešenia sa často zvykla nazývať intuitívnou (por. napr. Škvorčeký, 1990, s. 154), skôr je to však metóda „zjavenia“: výkon intuície možno neskôr racionálne rekonštruovať (boli to tieto úsudkové kroky, ktoré prebehli nevedomene), kým metóda otca Browna je skôr metódou náhlej *transfigurácie*, preskupenia jednotlivých dielikov skladačky prípadu do *správneho obrazca*. Toto umiestnenie jednotlivých poprehadzovaných dielikov záhady do ich správnych pozícií v celkovom obraze je vykonávané skôr z pozície autora záhady – spisovateľa, ktorý pozná jej riešenie, keďže ju sám skonštruoval, a na úrovni fikčného sveta zasa z pozície *autora* celej tejto záhady, ktorou je svet a jeho zločinné diania čiže z pozície Boha. Otcovi Brownovi sa v jeho náhlych transfiguráciách dostáva milosti priam mystickej participácie na tejto pozícii. Presne Karel Čapek preto hovorí o „mystickej metóde otca Browna“ (Čapek, 1941, s. 215) a za jeho „detektívny zmysel“ (v zmysle „šiesteho zmyslu“) označuje *pokoru*: „*Dobry a skromny páter ze samé prostoty klopi oči a sbírá v prachu drobné a nepovšimnuté věci, jež jiný, pyšnější a svěštější duch neuzná za hodny pozornosti. A hle, tyto zahozené stopy jsou tajemné šifry, z nichž svatý páter s pomocí Boží a v náhlé milosti přečte hrozné úmysly nebo skutky zbloudilých lidí,*“ (ibidem, s. 215).

O tom, že situovanie pozície otca Browna práve na toto miesto nie je čírou slovnou ekvilibristikou, svedčí Chestertonova výpoveď o povahe diania a príbehu z jeho nedetektívneho textu, z knihy fejtónov *Ohromné maličkosti (Tremendous Trifles)*. V texte *Tajemství vlaku* rozpráva Chesterton „príhodu zo života“, ktorá je ako „život sám“: nezaokrúhleným útržkom. „*Nemá rozuzlení ani závěru; je to, jako většina ostatních věcí, s nimiž se v životě setkáváme, zlomek něčeho jiného (...) Co nazýváme všedností, jsou ve skutečnosti konce nescetných povídek; obyčejný a bezvýznamný život je jako tisíce vzrušujících detektivních povídek zamíchaných lžičkou,*“ (Chesterton, 1925, s. 12). Príbeh s rozuzlením, záverom teda vôbec *neprislúcha* ľudskej pozícii, perspektíve – stanovisku, v ktorom sme situovaní, keď žijeme svoje životy, v ktorých sa – ako plynutie bezvýznamnej všednodennosti – v skutočnosti (z nadradeného, totálneho Božieho stanoviska) prepletajú konce detektívnych poviedok. Z našej ľudskej perspektívy sú udalosti, ktoré sa nám prihodja, vždy „zlomkom niečoho iného“: toto niečo iné, ich kontext, ich situovanosť v štruktúre príbehu (ako začiatkov, koncov, rozuzlení iných detektívok) však nedokážeme predvídať. Charakter ľudskeho života ako príbehu s otvoreným, neistým koncom, počas života vždy ešte bez rozuzlenia (a po jeho zakončení s neistým pokračovaním), teda striktné súvisí s Chestertonovými „teologickými“ úvahami: „*Pre budhistu alebo pre východného fatalistu život je vedou alebo plánom, ktorý sa musí nejako skončiť. Ale pre kresťana život je povest'ou* (t. j. príbehom – pozn. T. H.), *ktorá sa môže skončiť všelijako. V napínavom románe (ten čistý kresťanský plod) hrdinu nezozherú ľudozrúti, ale pre napínavosť je potrebné, žeby ho mohli zjesť,*“ (ibidem, s. 159).

Otec Brown vysvetlí, ako a prečo všetky dieliky zapadnú na správne miesto – často však neuvedie myšlienkový postup, akým na to prišiel. Prečo si všimol práve tento detail (napr. že sa advokát pri stole nepohráva s nožom, ale s ceruzkou – čo otcovi Brownovi s absolútnou istotou signalizuje motiváciu: je to preto, lebo advokát spáchal vraždu nožom a podvedome sa pri rozhovore so svedkami usiluje od noža *dištancovať* pomocou metonymického „rázdelia“). Antonio Gramsci so zlomyseľnosťou marxistom vlastnou aj ihneď ukazuje ideologické podložie takýchto „epifánií“ riešení: „*(...) novely o otci Brownovi jsou ‚apologii‘ katolicismu a římského kléru, který praxe zpovědníka a funkce duchovního vůdce a prostředníka mezi člověkem a božstvem vychovaly k znalosti všech zákrutů lidské duše, (...) je to jejich obrana před ‚vědeckostí‘ a pozitivistickou psychologií protestanta Conana Doylea,*“ (Gramsci, 1959, s. 80). Chestertonove detektívne poviedky mali aj túto neliterárnu, ideologickú funkciu „*morálnej teológie prezentovanej vo forme pátrania*“ (Jones-Parry, 1975, s. IX), ja však prednostne zameriam svoju pozornosť práve na onú *formu pátrania* v tých (u Chestertona, našťastie, častých) momentoch, keď táto svoju morálno-teologickú služobnosť transcenduje. Gramsciho diagnóza však, obávam sa, platí.

Dokonca i občasný „watson“ tohto detektíva v sutane je značne newatsonovský: je to bývalý lupič Flambeau, ktorého otec Brown obráti na správnu cestu, a Flambeau sa stane súkromným detektívom. Pri ich prvom stretnutí však Flambeau otca Browna takmer zabije.



Detektívna metóda otca Browna však v nemalej miere tkvie aj v jeho znalosti ľudských pováh:, takpovediac, v prevetľovaní sa tohto svätého muža do zločinca, až sa ním takmer stáva: „*Pokouším se dostat do vrahova nitra. (...) Jsem stále uvnitř v člověku, (...) čekám však tak dlouho, až vím, že jsem v nitru vraha, mysle jeho myšlenkami, zápole jeho vášněmi (...) Až jsem opravdu sám vrahem,*“ (cit. podľa Grym, 1988, s. 112). Má so zločincem totiž spoločnú jednu vlastnosť: je tiež človekom – a teda podľa svojej viery hriešnikom, a preto – ako sám hovorí: „*Som člověk (...), a preto mám v srdci všechých diablov,*“ (Chesteron, 1967, s. 24). Preto jeho prípady bývajú často vystavané ako dvojposchodový mechanizmus: napríklad, v poviedke *Ako zmizol Vaudrey* sa na záhadu zmiznutia a následnej vraždy Vaudreyho, ktoré sú vyriešené klasickou detektívnou abdukciou, navrstvuje záhada Vaudreyho povahy, v ktorej je zašifrovaný kľúč na motiváciu Vaudreyho zavraždenia. [Toto bude v niektorých svojich detektívkach duplikovať Agatha Christie: kľúč na motiváciu vraždy, a teda sprostredkovane aj rozlúštenia identity vraha, je skrytý v mlčiacej tvári obeť, v jej povahe: „*Obvykle bývá klíčem k situaci osoba zavražděného. Mlčící mrtví, o ty se vždy zajímám. O jejich nenávisti, lásce, činy. A jakmile jednou skutečně poznáte zavražděnou oběť, pak k vám oběť promluví a mrtvé rty vysloví jméno – jméno, které si přejete znát,*“ (Christie, 2001, s. 26), hovorí v mrazivých metaforách Hercule Poirot.] Poďme najprv k tej prvej, detektívnej abdukcii: Vaudrey, mocný postarší chlap, záhadne zmizne v dedinke s jednou uličkou medzi domami a obchodíkmi. Dvaja muži (podozriví) – nenávidiaci sa sokovia v láske – majú vzájomné alibi: boli spolu v tejto dedinke, len jeden z nich si na chvíľu odskočil kúpiť do trafiky cigarety.

Napokon otec Brown nachádza nezvestného Vaudreyho pri rieke (tečúcej pozdĺž dedinky) mŕtveho, s prerezaným hrdlom. Jeho tvár sa – čo je hrôzostrašný detail – napodiv usmieva. A tu nastáva čas pre Brownovu geniálnu abdukciiu, ktorá je odpoveďou na Brownovu správne položenú otázku: „*(...) za akých podmienok sa asi mocný a dost temperamentný gentleman príjemne usmieva, keď mu podrezávajú hrdlo?*“ (Chesteron, 1967, s. 278). Otec Brown medzi obchodíkmi v dedinke okamžite začne hľadať holičstvo (to je totiž odpoveď na otázku) a vysloví hypotézu (odkazom na kultúrnu encyklopédiu), že holičstvo často býva súčasťou trafiky. Holič je však nevinný (ten sa len zbavil mŕtvol Vaudreyho, ktorého našiel podrezaného vo svojom holičskom kresle) – vraždil ten z mužov (Dalmon), ktorý si odskočil do trafiky (v náhlom popude: nenávidený Vaudrey sediaci v holičskom kresle plus britva na dosah ruky rovná sa impulzívna vražda). A teraz nastupuje druhá rovina – rovina morálneho zločinu Vaudreyho, obeť. (Aj Chesteronove texty, tak ako Sväté písmo v stredovekej exegéze, akoby mali nad doslovnou rovinou významu – rovinou detektívnej záhady – „nadstavené“ aj roviny vyššie – morálnu a teologickú, ktoré sú však tiež integrované do úrovne naratívnej štruktúry, pretože tvoria *motiváciu* vraždy.) O Dalmonovej vražde hovorí otec Brown, že je do istej miery pochopiteľná, ba že to bola svojho druhu sebaobrana. Z prehistórie vieme, že Vaudrey požiadal o ruku svoju nevlastnú dcéru, ktorej sa ako dieťaťa ujal, ale ona ho odmietla pre nejaký jeho menší zločin v minulosti. Keď príde do blízkosti Vaudreyho sídla Dalmon, jeho nevlastná dcéra sa doňho zaľúbi a Vaudrey



praje ich budúcemu sobášu. Dcéra však zistí, že Dalmon s Vaudreyom sa poznajú ešte z minulosti. Z minulosti je tiež ďalšia epizóda, ako sa po dlhom čase Vaudrey pomstil jednému egyptskému obchodníkovi, ktorý ho kedysi pred rokmi urazil. Táto epizóda otcovi Brownovi indikuje Vaudreyho *typ povahy* – pýchu, „každé škrabnutie na jeho duši hnisalo“ (s. 282). V rámci morálnej teológie otca Browna by bol „odpuštitel'ný výbuch vášne“ (s. 282), keby sa Vaudrey pomstil okamžite – ale na to nemal akurát poruke vhodný priestor (ošipáreň, kam hodil egyptského obchodníka) – a tak si priestor na pomstu po čase dodatočne umelo vytvoril. Táto Vaudreyho *odložená pomsta* indikuje druhú odloženú pomstu – to, že Vaudrey prial sobášu nevlastnej dcéry s Dalmonom, bolo jeho pomstou za urážku, že ho kedysi odmietla. Dalmon totiž kedysi zavraždil a Vaudrey to chcel naňho vytiahnuť hneď po sobáši – aby sa nevlastná dcéra vlastne vydala za vraha. V rámci transfigurácie sa teda ukazuje, že to nie chudobný (Dalmon) vydieral bohatého (Vaudreyho), ale naopak, Vaudrey vydieral Dalmona tým, že poznal jeho minulosť a nútil ho vziať si Vaudreyho nevlastnú dcéru za ženu.

Na najvyššej úrovni významu textu, ktorého alegóriou tento príbeh vlastne je, klade morálna teológia textu do opozície *impulzívny zločin, vraždu* oproti *dlho pripravovanej pomste*. Otec Brown pokladá za menší hriech impulzívny zločin než dlhodobo pripravovanú pomstu, ktorej súčasťou by bolo aj zabitie (Dalmon by pre dávnu – tiež impulzívnu – vraždu odvisol). V rámci paradoxu, o ktorom sa v súvislosti s Chestertonom zvykne toľko hovoriť (por. napr. Čulík, 1989), sa impulzívna vražda zdá menej nemorálnym zločinom než dlhodobo pripravovaná pomsta, pretože tá tkvie v červovi pýchy, ktorý prežiera celú osobnosť. Povedané titulom jedného románu: u Chestertona často nie vrah, ale zavraždený je (najviac) vinný. Ak vykladám tento Chestertonov text aj ako alegóriu, je to preto, lebo „*jeho hrdinové jsou spíše alegorickými postavami než lidmi z masa a krve, ztělesňují spíš konflikt filozofie zdravého rozumu s klamnými myšlenkami a systémy. (...) zločin není nic jiného než poslední, zhmotnělá fáze scestné myšlenky. (...) Proto je nutné brát příběhy Otce Browna spíše jako filozofické eseje psané dobrodružnou povídkovou formou,*“ (ibidem, s. 287). Preto túto alegorickú úroveň nemožno ignorovať – napokon, taký bol aj formulovaný zámer samotného Chestertona. Naproti tomu však nemožno jeho detektívne príbehy *úplne* integrovať do alegorického významu ako jeho číre nosiče. Na to bol Chesterton – našťastie a aj navzdory svojmu zámeru – príliš dobrý spisovateľ, príliš brilantný štylista, a predovšetkým príliš dobrý *detektívkar*. Teda autor schopný komponovať brilantné zápletky.

Paradox býva často aj priamo konštrukčným princípom riešenia brownovských poviedok. Azda najznámejším príkladom je slávna poviedka *Neviditeľný muž*, keď do domu pred očami štyroch poctivých mužov vstúpil neviditeľný vrah: pretože nikoho nevideli vchádzať do domu, a napriek tomu v ňom došlo k vražde. Otec Brown „neviditeľnosť“ vraha vysvetľuje v psychologickom kľúči: „*Nespozorovali ste, že ľudia nedávajú odpoveď na to, na čo sa ich spýtate? Odpovedajú vždy na to, na čo myslíte. (...) Na žiadnu otázku nedostanete doslovne správnu odpoveď, i keď ju pokladáte za správnu. Keď tí naši štyria poctiví muži povedali, že nikto nevkočil do domu, nemysleli tým,*

že skutočne nikto do domu nevošiel. Mysleli, že nevkročil človek, ktorého by mohli pokladať za muža, na ktorého ste mysleli vy,“ (Chesterton, 1944, s. 139 – 140). Aký muž teda mohol vojsť aj vyjsť z domu bez toho, aby ho „vedome“ registrovali? Aký to bol muž, o kom si mysleli, že sa zaručene nepýtate naňho? Otec Brown našiel odpoveď zašifrovanú v jednom motíve: jeden z mužov si číta práve doručený list. A to znamená, že „nikto nie je sám na ulici sekundu po tom, čo začal čítať list, ktorý mu práve doručili. Nieкто musí byť na blízku, a to veľmi blízko, ale je duševne neviditeľný“ (s. 140) – podobne ako je neviditeľný poeovský ukradnutý list, situovaný práve na tom najviditeľnejšom mieste. Áno, neviditeľným mužom bol práve poštár – ktorého robí neviditeľným jeho *uniforma*, ktorá zabezpečuje – pre psychológiu tých, čo ho vnímajú – jeho *splynutie s inštitucionálnou funkciou*, a tým jeho *rozplynutie sa* ako psycho-fyzickej osoby páchatel'a. Uniforma ho v očiach vnímateľ'ov konštituuje ako inštitucionálnu, a nie fyzickú osobu, ktorá je zároveň neviditeľná, stráca sa vďaka *patričnému zasedeniu do celku významnosti* každodenného kontextu (scenár „poštár doručil poštu“). Opäť a po koľký raz už sa ukazuje „pravda“ mnohých detektívok (počínajúc Poeom – a nekončiac napríklad detektívkarškim debutom Rexa Stouta *Zmija/Fer-de-Lance*): vnímanie, videnie je *vopred umožnené*, prefigurované istým predporozumením tomu, čo očakávame, že uvidíme. Agatha Christie o vyše dvadsať rokov neskôr napísala skrytý pastiš (por. Zábrana, 1987, s. 482) na Chestertonovho *Neviditeľného muža* – poviedku *Muž v hmle/The Man in the Mist* (1929; In: Christie, 1987), kde je neviditeľný vrah skrytý zasa v uniforme radového pochôdzkara *policajta*. A psychologické riešenie otca Browna (demaskovanie psychologickéj ilúzie), spolu s jeho dikciou („čo ľudia zvyknú“) dosť pripomína a ohlasuje neskoršie výpovede i riešenia Hercula Poirota a slečny Marpleovej. Podobnú neviditeľnosť umožňuje zasa v inej poviedke (*Létavice*) zlodějovi drahých kameňov to, že sa v jednom pánskom klube klubová uniforma odlišuje od čašníckeho fraku len jediným detailom – zlodějovi je takto umožnené striedavo obsadzovať identity čašníka i hosťa, čo je onou detektívkarškou realizáciou homonymického princípu, o ktorom hovoril Šklovskij aj v súvislosti s touto poviedkou (por. Šklovskij, 1948, s. 128). (Chesterton sa všeobecne dosť často parodicky vyrovnával s anglickou klubomániou – najviac v postave rozprávača z *Klubu podivných živností*, zberateľa členstiev v kluboch – predovšetkým takých bizarných, ako sú napríklad „Spoločnosť topánok po nebožtíkoch“).

V rámci chestertonovských transfigurácií sa nezriedka v poviedkach objavujú motívy zrkadlenia a prevrátenia. Často práve zrkadlo hovorí pravdu, ktorá je prevrátená – prevrátená oproti tomu, čo sa normálne javí: aj keď uvideli svedkovia Vaudreyho dole hlavou, „v opačnej polohe“ (Chesterton, 1967, s. 282), v zlovestnosti tejto prevrátenej Vaudreyho tváre sa im ukázala *pravda* o Vaudreyho skutočnej povahe: „*Spoďte si, že keď sme našli telo, zazreli sme tvár v opačnej polohe; a vy ste povedali, že vyzerá ako tvár zloducha. Zišlo vám na um, že keď vrah podišiel za holičské kreslo, tiež zazrel tvár v opačnej polohe? (...) Povedal som vám, že keď chce umelec náležite vidieť obraz, obráti ho naopak,*“ (s. 282). Presne to isté robí v rámci transfigurácie otec Brown s každým prípadom – a presne takto „*hovorí v podobenstvách*“ (s. 282), kto-

ré alegoricky nesú význam pravdy o ľudskej povahe. Otcovi Brownovi ako katolíckemu kňazovi je napríklad podozrivý človek, vydávajúci sa za kňaza, keď tento falošný kňaz zavrhuje rozum. Rozum je totiž pre otca Browna nástrojom, ktorý mu dal Boh, aby odhaľoval ľudské zlo – nik, kto verí v Boha, podľa otca Browna nemôže zaznávať rozum. Tu sa situuje aj motivácia takého častého bizarného a exotického prostredia chestertonovských brownovských poviedok: v povahe zla a zvrátenosti je, že sa potrebuje *skrývať* – a práve preto sa rado halí do rúška iracionálnosti, *záhadnosti* (v poviedke *Tajuplná záhrada* vrah potreboval umelo utvoriť záhadu, aby skryla jeho zločin), mystickosti či exotickej tajomnosti iných, napríklad východných náboženských systémov (odtiaľ všetci tí fakíri a Indovia, vystupujúci v poviedkach – Chesterton by si iste našiel svoje teplé miestečko v slávnej Saidovej monografii *Orientalizmus* ako jeho typický predstaviteľ). Vrahom je síce vždy „biely muž“, avšak využívajúci opar záhadnosti (ne-rozumu), čo vyžaruje napríklad indický fakír, ktorý sa takto vlastne stáva katalyzátorom vraždy (poviedka *Nesprávny tvar*). Keď Ind odpovedá na tri otázky po trikrát slovom „nič“, páter Brown to interpretuje teologicko-metafyzicky, ich spor sa stáva sporom dobra a zla, pravdy a nepravdy svetonáhľadu: „*Pak to řekl podruhé (totiž „nič“, pozn. T. H.) a já věděl, že chce říct, že si stačí jako vesmír, který nepotřebuje Boha, a že neuznává žádné hříchy. A když řekl to své nic potřetí, říkal to s planoucíma očima, a tu jsem poznal, že nic je pojem, že nicota je jeho cílem, že touží po nicotě jako po víně (...)*“ (Chesterton, 1989, s. 42). (Mimochodom, presne prostredníctvom tejto túžby charakterizuje súčasných samovražedných „islamských“ teroristov francúzsky filozof André Glucksmann vo svojej knihe *Dostojevskij na Manhattane*.) Páchatel' sa často vraždy dopúšťa zo scestného náboženského presvedčenia (*Znamenie zlomenej šable, Tajuplná záhrada, Kladivo božie*). Otec Brown na konci väčšinou mlčí, ponecháva výkon spravodlivosti na toho jediného, kto ju má v „kompetencii“. Často apeluje na vraha – rozlišujúc medzi, ako som už hovoril, *úkladnou* vraždou, charakterizovanou zákernosťou, pokrivením ľudskej duše (pokriveným rozumom v službách zlých vášní: túžby po majetku, moci, pýchy), a vraždou z náhleho popudu, ktorá býva často zavraždením zlého človeka: „*Prenechávam všetko na vás, lebo ste ešte veľmi nepoblúdili, ako vrahovia zvyčajne poblúdia*“ (Chesterton, 1967, s. 25). A takto „odhadnutý“ vrah sa sám prizná polícii...

Takže *pravda v zrkadle*: v poviedke *Človek v priechode* vidia dvaja nenávidiaci sa svedkovia záhadnú postavu na konci priechodu – jeden o nej hovorí, že vyzerala zženštilo s dlhými vlasmi, druhý – že bola malá a akoby zvieracia. Každý z nich videl niečo iné: a každý z nich v tejto „*menlivej nočnej more*“ (ibidem, s. 77) práve objavil a sám sformuloval pravdu o sebe samom – pretože videl seba samého v zrkadle, ktoré sa z divadelnej šatne vyklopilo z dverí do priechodu. Každý videl seba samého tak, akoby videl niekoho iného – a *len* preto nemal na seba láskavý pohľad – opäť tá hriešna sebaláska! Otec Brown v závere paradoxne hovorí, že sám sa v zrkadle spoznal zrejme preto, lebo sa doň díva oveľa menej než dotyční dvaja páni: kto sa totiž priveľa pozerá do zrkadla, nevidí už seba samého, ale len svoju seba projekciu. Keď sa programovo dívame na seba samých do zrkadla, „*čteme se tak, jak si přejeme sama sebe vidět*“

(Petříčková, 2008, s. 116). A naopak, „*nečekáme-li, že potkáme sebe sama, (...) vidíme v zrkadle nejprve někoho jiného, někoho cizího*“ (ibidem, s. 116).

Na scéně zločinu sú k dispozícii dve bodné zbrane – dýka a oštep (ten ako divadelná rekvizita). To, čo sa javilo vraždou zblízka dýkou, v záverečnom riešení sa transformuje na vraždu z diaľky oštepom (čo je využitie intertextuálneho scenára falošnej zbrane, ako som ho – v jeho transformáciách – identifikoval v Doylovom *Dobrodružstve v prázdnom dome* a Freemanovej *Hliníkovej dýke* v úvodnej kapitole časti *Model detektívneho žánru*). Dojem vraždy zblízka (dýkou) vzniká aj vďaka okolitému kontextu – roztrhnutiu šiat obete, ktoré pôsobí, akoby k nemu došlo počas zápasu (toto je falošný význam tohto roztrhnutia). V skutočnosti vrahovi (a autorovi tejto detektívnej zápletky) priala *náhoda*: obeť si roztrhla šaty, zavadiac o panel so zrkadlom, ktoré sa takýmto činom vychýlilo do priechodu a vyprodukovalo onen záhadný fantóm, ktorým som – ako sa ukázalo – vždy ja sám. V *Sudcovom zrkadle* strieľa vrah na seba samého – pretože strieľa do zrkadla. (Strieľa do zrkadla na konci chodby ponorenej v prísвите.) Práve takto je ako vrah identifikovaný čiže odhalený: podobá sa totiž na zavraždeného, keď si mohol svoju postavu a farbu vlasov pomýliť s obeťou. Napokon odhalený vrah „*zasa strelil po tom istom človeku, lež nie v zrkadle*“ (s. 200). Deštruktívny čin istým spôsobom predznamenáva čin sebadeštruktívny: vražda vedie do pekla.

Takže zrkadlo na jednej strane produkuje ilúziu (pre vraha, plus podieľa sa na ekonomickej generovaní záhady), zároveň však – pri správnom nastavení (problému) – ukazuje pravdu, odhaľuje vraha.

Dôležitá je v poviedkach o otcovi Brownovi *atmosféra*: väčšinou exotické prostredie s konotáciami inej nepochopiteľnej kultúry – Východu – konotuje zvrátenosť samého zločinu: „*Šatňa bola vyzdobená a obložená zrkadlami v každom možnom uhle odrazu, takže vyzerala ako diamant so sto plochami – keby človek mohol vstúpiť do vnútra diamantu. Ostatné doplnky (...) znásobovali zrkadlá až na šialenstvo Tisíc a jednej noci, neprestajne sa hýbali a menili miesta (...)*“ (Chesterton, 1967, s. 63 – 64), „*(...) veľká zelená socha. Byla k nim obrátena zády a v shrbeném postoji byl její obličej zcela neviditelný, takže vypadala jako bez hlavy. Ale i z těchto temných obrysů v matném pološeru poznali někteří ihned, že to není podoba ničeho křesťanského. (...)*“ (Chesterton, 1989, s. 216). Orientálny Muž z hory (aké podobné Starcovi z hory) je priróvaný k neľudskému, priróvaním sa mu pripisujú negatívne zvieracie atribúty [fúzy ako chvost vtáka, strnulé rybie oči, „*ktoré byľy tak nehybné, že vypadaly jako oči namalované na rakvi mumie*“ (ibidem)]. Postavy sa často vynárajú z tmy alebo hmly ako príznaky, prechádzajú okolo bez toho, aby ich činnosť mala nejaký zmysel (videné sú akoby cez sklo izolujúce od zmyslu, odčerpávajúce zmysel: pohybujú sa bezducho ako marionety). Je to práve „*ta neviditeľná atmosféra (...), ktorá vyvíjí neustály tlak na hru a vede ke vzniku postav a situací*“ (Vygotskij, 1981, s. 295, zvr. T. H.). Táto atmosféra je u Chestertona často indikátorom nekresťanského zla, ktoré sa napokon zhmotňuje v postave páchatel'a.

V poviedke *Nesprávny tvar* („nesprávny“ tu v brownovskej morálnej teológii znamená toľko čo „zvrátený“, tak ako je nesprávne ponímanie kresťanského náboženstva, ako aj nesprávne čiže nekresťanské náboženstvo zvrátené, pretože vedie ku zlu) otec Brown hovorí o orientálnej dýke: „(...) *ten tvar je nedobry. (...) Naprosto hanebný. Myslím v obecném smyslu. Neměl jste nikdy ten dojem z východního umění? Barvy jsou opojně krásné, ale tvary sprosté a odporné – což je záměr;*“ (Chesterton, 1989, s. 36). Kľukatosť zbrane, jej „nesprávny tvar“ istým spôsobom predznamenávajú, ba priam vedú k vražde homologického „tvaru“ v zmysle morálnom: k vražde kľukatej, zákernej (čiže premyslenej, z tých najnižších pohnútok, a zároveň naprogramovanej tak, aby buď falošne obvinila nevinného, alebo vyprodukovala dojem samovraždy). Zavraždený je spisovateľ a jeho posledné slová, napísané na papieri, majú paradoxný zmysel: „*Umírám vlastní rukou, a přece zavražděn,*“ (ibidem, s. 43). Zákernosť zločinu vyzerá teda na úrovni zjavného zdania taká, že obeť spáchala samovraždu tak, že k nej bola niekým dohnaná (napr. vydieraním). Zločin je však omnoho zákernejší: „nesprávny tvar“ má totiž papier s posledným odkazom – má totiž odstrihnuté rohy. „*Ze všech těch křivých věcí byl nejkrivější tvar toho papíru. Byl křivější než dýka, která ho zabila,*“ (s. 47). Strihom totiž vrah odstránil úvodzovky pred touto vetou, ktorá bola priamou rečou literárnej postavy z romancy, ktorú písal spisovateľ. Odstránením úvodzoviek vrah zákerne zmenil *status* tejto písomnej výpovede – z fiktívnej výpovede literárnej postavy (z kvázisúdu) ju transformoval na zdanlivo skutočný rečový akt obeť. Zákernosť vraždy sa teda prejavuje na všetkých jej úrovniach: aj v zmätení a prehodení registrov a štatútov rečových aktov – čiže v rétorickom zneužití komunikátu.

Aj tu, podobne ako v mnohých iných brownovských prípadoch, popod zjavným (ľživým) príbehom plynie pravdivý príbeh zločinu. Občas to totiž vyzerá tak, že nijaká záhada nejestvuje, že udalosti plynú v zjavnom režime, nechýba im zmysel: súboj a pomsta (zabitie princa Saradina spravodlivým „rodinným“ pomstiteľom) v *Hriechoch princa Saradina* sú v skutočnosti *sprostredkovanou vraždou*, do ktorej zmanipuloval dvoch konateľov skutočný (skrytý) princ Saradin. Ten, kto bol pokladaný za princa, bol v skutočnosti jeho brat, a odstrániť ho dal pravý princ Saradin, maskujúci sa v obydlí ako sluha, a to tak, že oznámil pomstiteľovi, kde sa nachádza „princ Saradin“. Úskokom teda využil pomstiteľ'a, aby dal odstrániť svojho nepohodlného brata. V poviedke *Živá mrtvola* je to zasa *nepasujúci detail*, ktorý spochybní scénu (svedkovi len čiastočne viditeľného nainscenovaného) súboja: „(...) *věci, která mu stále nechtěla zapadnout do logiky obrazu: k sekundantovi zabitého, stojícímu nehybně a tajemně jako temná socha na okraji moře,*“ (Chesterton, 1989, s. 246) – pričom sekundant bol priateľom zabitého. Ten, ktorý padol ešte pred vypálením výstrelu, totiž nebol mŕtvy. A keď k nemu pribehol domnelý víťaz súboja a naklonil sa nad ním, zblízka tohto víťaza odstrelil. Páchatel' vždy obracia udalosť, tak ako sa stala, „*naruby*“ (s. 224).

Preto musí aj detektív – v rámci transfigurácie – prevrátiť zjavnú udalosť *naruby*, aby sa dopátral k tomu miestu, „*kde leží jako zakopaný poklad pravda tohto příběhu*“



(Chesterton, 1996, s. 262). Výroky detektíva vtedy znejú ako absurdity, pretože prevracajú všeobecné presvedčenie o prípade, akési „policajné *doxa*“, ktoré je chybné už vo svojich premisách. Tak v *Tajuplnej záhrade* nachádzame variáciu na záhadu zamknutej miestnosti – totiž uzavretú záhradu, do ktorej sa akýmsi zázrakom dostala mŕtvola s odseknutou hlavou. Je to dvojča zločinca, ktorého akurát gilotinovali na popravisku. Jedna z osôb spoločnosti, sústredenej v dome pri tejto záhrade s tajomstvom, zmizne – pokladá sa to za jej útek, a tak zasa ona je označená za vraha.

Tu prichádza na rad absurdný výrok detektíva otca Browna – na otázku „*Jak se Brayne (údajný vrah, ktorý zmizol, pozn. T. H.) dostal ze zahrady?*“ (Chesterton, 1996, s. 27), odpovedá zdanlivo absurdne: „*On se nedostal ze zahrady,*“ (ibidem). Všetci čítajú udalosť *naruby* – práve tak, ako ju pre vnímateľov zašifroval vrah: v záhrade našli neznámeho človeka s odseknutou hlavou, ktorý sa tam akýmsi zázrakom dostal, a Brayne zasa akýmsi zázrakom zo záhrady zmizol. Otec Brown však tento záhadný príbeh transfiguruje, a práve týmto aktom ho dokáže vysvetliť: Brayne zo záhrady nezmizol, ešte stále tam totiž je – teda jeho telo. Otec Brown totiž nastolí abdukciu ako odpoveď na otázku: prečo by niekto zabíjal práve takým spôsobom, aby obeti oddelil hlavu od tela? Odpoveď je – v súvekej fáze transformácií detektívneho žánru – ešte nezrejmá a originálna: aby nastolil falošnú identitu obeť, resp. maskoval jej pravú identitu. K telu jedného človeka (Brayna) možno priložiť inú hlavu (ktorú získal páchatel' na popravisku, keďže páchatel'om bol policajný detektív) a takto možno maskovať identitu obeť. To potom znamená vyvrátenie falošných premís záhady (ktoré strategicky vyprodukoval práve vrah): Brayne v skutočnosti neušiel; do záhrady sa nedostal neznámy človek, ale je to práve Brayne; zo záhrady „zmizla“ jedine Braynova hlava – a to takým jednoduchým spôsobom, že ju vrah vyhodil cez plot. Ide tu teda jednak o transfiguráciu (ktorú robí najprv vrah a potom – spätne – zasa v jeho stopách otec Brown, aby indicie zapadli na svoje správne miesto, usporiadali sa do zmysluplného celkového obrazu), jednak vrah vykonáva na tele obeť operáciu v zásade *retorickú*, *metaforickú* – prenáša význam (identitu obeť) pomocou jej rozloženia na dve časti, oddelenia jej vlastnej zložky a pridania zložky inej obeť (inej sémy, významového príznaku: hlavy): Achilles je lev (lebo má sému leva, „udatnosť“), Brayne je mŕtvola neznámeho (lebo má jeho sému, jeho „hlavu“). Vrah aj tu – tak ako to chestertonovskí vrahovia často zvyknú – musí „umelo vytvoriť záhadu“, aby do nej ukryl, zašifroval riešenie svojho zločinu.

Ak je *Tajuplná záhrada* variáciou na záhadu zamknutej miestnosti, tak poviedka *Psia veštbá* je zasa – invertovane – brilantnou reflexiou a *prevrátením* tohto detektív-karskeho toposu – takpovediac, „záhadou antizamknutej miestnosti“. Vyzerá to tak, že obeť je zabitá bodnutím noža v záhradnom domčeku, kam nikto nemohol vstúpiť. „Avšak,“ hovorí otec Brown, „*všetky tie debaty o detektívnych prípadoch podobných Žltej izbe, kde nájdú mŕtvolu v zapečatenej miestnosti, do ktorej sa nedalo vojsť, pre tento prípad neplatia, lebo šlo o záhradný domček. Keď hovoríme o Žltej izbe či o hockakej inej izbe, predpokladáme, že ide o naozaj pevné a nepreniknuteľné steny. Lež*



*záhradný domček nie je z takého materiálu; často býva, ako v tomto prípade, z tesne priliehajúcich, no jednotlivých drevených trámov a dosák, v ktorých sa kde-tu nájdú suky,*“ (Chesterton, 1967, s. 148 – 149). Takže, doslova, vražda cez stenu! – a to bez akýchkoľvek nadprirodzených či parapsychologických ingrediencií (stačí, ak je ste-na len „empiricky“ porézna). Vyžaduje si to urobiť ďalší úsudok, rozlišujúci medzi zdaním a bytím: bodnutie nemuselo byť spôsobené *zblízka* krátkym nožom, ale aj *na diaľku* dlhým rapírom. Takýto spôsob vraždy, ktorým bolo momentálne využitie príležitosti, indikuje potom otcovi Brownovi psychologický typ vraha z hľadiska jeho morálnej teológie. Hriechom tohto vraha je „*márnomyseľnosť človeka spoliehajúceho sa na svoje odhady. Je to hráčske veľikášstvo*“ (s. 150).

Chybné určenie zbrane, tak ako v práve diskutovanej poviedke, generuje záhadu so zdanlivo nadprirodzeným oparom aj v *Zázraku v Mesačnej uličke*. Mesačnou uličkou sa rozľahne výstrel, po ktorom Warren Wynd zmizne: jeho izba je ráno prázdna. Neskôr Wynda nájdú obeseného v parku. Výstrel bol zapríčinený vystrelením slepého náboja. Slepý náboj zavádza oficiálne vyšetrovanie do slepej uličky: ak padol výstrel, predpokladalo sa, že Wynd bol zastrelený a jeho telo akýmsi zázrakom zmizlo. Keď sa neskôr našla jeho mŕtvola, akosi však nesedí spôsob zabitia: obesenie. Záhada sa javí ako *absurdná*: Wynd mal byť predsa zastrelený, nevie sa však, ako zmizol z izby, a napokon sa nájde v parku – avšak nie zastrelený, ale obesený! Ako dobre poznamenal Šklovskij, otec Brown „*odhaluje zločin a pokaždé jde o jeho najpodivnejší variantu. I to najpodivnejší je skutočné, tvrdí, avšak to, čo je skutočné, je vlastne zločin*“ (Šklovskij, 1978, s. 302). V tomto exponovaní *bizarnosti* záhady je Chesterton Doylovým dedičom, na rozdiel od svojho (literárne trošku menšieho) predchodcu však bizarné často situuje práve do oblasti etickej: klukatosti, zákernosti zločineckého myslenia.

A predsa, ukazuje otec Brown, sú oba spôsoby zabitia – falošný i pravý – vzájomne prepojené, ba ten falošný (slepý náboj) *podmieňuje* pravý spôsob zabitia, samu možnosť jeho realizácie (obesenie). Výstrel síce nebol vraždiaci, bol však *vražedný*: otec Brown nastoľuje takúto – nečakanú – abdukciiu: „*Čo by sa vám stalo, keby vám priamo pod oknom bez akejkoľvek príčiny vystrelil dáky blázon? Čo by ste okamžite urobili? – Vandam sa zamyslel. – Myslím, že by som sa pozrel z okna – povedal,*“ (Chesterton, 1967, s. 177). Falošný výstrel bol teda zákernou *pascou*, manipulujúcou obeť do tej pozície, ktorá bola potrebná na takýto *modus operandi* vraždy: ako sa Wynd po výstrele vyklonil z okna, na hlavu sa mu zniesla slučka z vyššieho okna, kam ho páchatelia vytiahli, čím ho zároveň aj obesili. Takto sa *simultánne* jednou nastolenou hypotézou (abdukciiou) vysvetlia dve morfémy záhady: spôsob zabitia (obesenie) i zmiznutie a neskorší nález obeť na inom mieste.

Neveriaci policajní spolupátrači otca Browna, keď už nevedia túto záhadu vysvetliť *empiricky*, sú napokon ochotní pripustiť aj zázrak – zatiaľ čo otec Brown, keďže v zázrakoch, naopak, verí, je *práve preto* schopný demaskovať akurát falošné zázraky – keď si vytvoríť zázrak osobuje bytosť, do ktorej kompetencie to neprináleží: totiž ľudská bytosť. Záhada je síce *tá najpodivnejšia*, ako hovorí Šklovskij, avšak zároveň maskuje

zločin, ktorý je *skutočný*, materiálny čiže *ľudský*. Zázraky sú tá najvšednejšia vec, hovorí otec Brown. Zrejme tým najväčším zázrakom, ktorý si pre jeho samozrejmosť už ani nevšíname, je onen metafyzický zázrak, že „je niečo, a nie radšej nič“ – a tento zázrak otcovi Brownovi ukazuje to, kto ho spôsobil. „*Všetci ste sa zaprisahali, že ste zátatí materialisti; a fakticky ste všetci balansovali na pokraji viery – viery takmer v hocičo. V súčasnosti však balansujú tisíce ľudí (...) Človek nenájde pokoja, kým nezačne veriť. (...) Je prirodzené uveriť v nadprirodzené. Človek nemá pocit prirodzenosti, keď prijíma iba prirodzené,*“ (s. 178), znie morálny záver otca Browna.

Ešte predtým, než sa Chesterton dostal do kráčov detektívky, ktorú tak svojisky transformoval, refleктоval svojím písaním tento žáner parodicky vo forme antidetektívok. Ich prvý cyklus niesol názov *Klub podivných živností* (*The Club of Queer Trades*, 1905) – spája ich jednak postava protobrownovského detektíva, bývalého sudcu Basila Granta, súdiaceho skôr prečiny v ráde morálnom (a preto sa o ňom na verejnosti hovorí, že sa raz priamo v súdnej sieni zbláznil), jednak tematika klubu podivných živností: „*Může být do něho přijat jenom ten, kdo si vydělává na živobytí metodou, kterou sám vynalezl,*“ (Chesterton, 1987, s. 9). O dvadsaťpäť rokov neskôr sa Chesterton ku konštrukčne podobnému spôsobu písania vrátil v zbierke poviedok *Štyria nevinní muži* (*Four Fultless Felons*, 1930; v českom preklade ako *Klub zneuznaných mužů*), spojenej tematikou spáchania „bieleho“ zločinu, ktorý má v skutočnosti za cieľ zabrániť ešte väčšiemu zlu.

V poviedke *Fantastické dobrodružstvo majora Browna* napadá Basil Grant vieru v Sherlocka Holmesa, spochybňujúc predovšetkým *intenciu*, smer indexového ukazovania faktov (ktorý Holmes vždy okamžite uhádne, ktorý by však mohol byť aj iný): „*Každý detail zajisté k něčemu vede. Ale většinou k nesprávnému závěru. (...) fakta ukazují do všech stran jako tisíce větví jediného stromu,*“ (s. 21). V skonštruovanej záhade sa major Brown ocitne vo víre čudersných, absurdných udalostí, pripomínajúcich začiatok hitchcockovských špionážnych trilerov á la *Na sever severozápadnou dráhou* a dejovými vývrtkami tejto poviedky Chesterton dokladá svoje školenie aj na Stevensonovom *Radžovom diamante*. Na ulici major stretne muža s trakárom so svojim obľúbeným druhom kvetín, ten ho nasmeruje za plot do záhrady, v ktorej major nachádza z kvetín vysadené písmená: „Smrť majorovi Brownovi“. Muž s trakárom zatiaľ kamsi zmizne, v dome pri záhrade nachádza major mladú ženu, ktorá musí byť obrátená k oknu až do šiestej hodiny, čakajúc už tri roky na akúsi desivú udalosť, major počuje desivý chrapľavý hlas hovoriaci niečo o šakaloch, v pivnici zvedie zápas s akýmsi hromotĺkom, ktorý mu utečie, a keď sa vráti naspäť do domu, nachádza ho bez nábytku a bez tajomnej ženy... Záhada, nad ktorou ostáva rozum stáť. Vysvetlenie Basila Granta názorne demonštruje to, čo on sám hovoril o mnohonásobnej sémantickej zameranosti faktov – a integruje tieto čiastkové záhady práve tak, že sa neusiluje nájsť ich jednotiacu intenciu na tej istej úrovni ako ony (integrovat' ich do príbehu na tej istej úrovni), ale vystupuje o stupeň vyššie: ako abdukciu nastolí nečakanú otázku, kto býval v byte majora Browna predtým – ukáže sa, že jeho menovec, Brown, ktorý sa odsťahoval

pred mesiacom. Všetky záhady boli záhadami preto, lebo *mali byť* záhadami: záhada, uprostred ktorej sa major ocitol, je totiž naozaj *skonštruovaná* (major Brown vlastne čítal text zinscenovanej „poviedky“) – a major Brown „*se náhle ocitl uprostred príbehu jiného člověka*“ (s. 29), presne ako je to v už spomínanom Hitchcockovom trileri. Avšak Chestertonova poviedka mu môže byť dokonca až akýmsi anticipačným parodickým komentárom: predchádzajúci nájomník, Brownov menovec, si totiž objednal u Agentúry pre romantiku a dobrodružstvá, s. r. o. (čestného to člena už zmieňovaného klubu) pre seba dobrodružno-romantický príbeh, v ktorom mal byť účastníkom a hrdinom (niečo podobné sa deje v oveľa neskoršom filmovom trileri *Hra*, ktorý v podstate – je ľahostajné, či vedome, alebo nevedomele – kopíruje princíp tejto Chestertonovej poviedky). Jednotlivé morfémy záhady (tajomný nápis z kvetín, tajomná žena, jej zmiznutie atď.) teda nie sú *spolu* integrované do vysvetľujúceho príbehu (inscenovaný príbeh major nikdy nespozná, pretože firmu zaväzuje diskretnosť k pravému klientovi), ale sú to falošné, skonštruované morfémy záhady: ich vysvetlením je *metapríbeh*, vysvetľujúci tieto udalosti takým spôsobom, že sú *skonštruované, nainscenované* nato, aby záhadu *umelo vytvorili*. Dnes sa už dá sformulovať dobrá vysvetľujúca metafora: major Brown sa ocitol ako hráč akoby vo virtuálnom svete počítačovej hry, ktorú hral svojím vlastným telom, nevediac, že ide o zinscenovanú hru. Avšak major (a ani čitateľ) si nebude môcť prečítať rozuzlenie skonštruovaného príbehu, ušitého na mieru druhého Browna, hoci ho to nesmierne láka.

Podobnú špionážnu paródiu si Chesterton dovolil v románe *Anarchista Štvrtok* (*The Man Who was Thursday*), kde sa v tajnej spoločnosti sprisahancov po ich odmaskovaní ukazuje, že sú všetci nasadenými detektívmi, a ešte neskôr sa ukázalo, že išlo o sen.

Sémantizovanie morfémy záhady v *odlišnom* ráde je konštrukčným princípom aj poviedky *Bláznivé správanie profesora Chadda*. Keď profesor po získaní významného miesta archivára v Britskom múzeu odrazu prestáva hovoriť, iba akosi čudesne zdvíha nohy, tancuje a krepčí, ponúka sa veľmi ľahká hypotéza, že sa profesor zbláznil. Lekár však na ňom nenachádza medicínsky kódované príznaky šialenstva. Basil Grant, profesorov priateľ a oponent v diskusiách, sémantizuje toto záhadné profesorsko správanie na inej úrovni. Dáva ho do súvislosti so svojou polemikou s Grantovou hypotézou o vzniku jazyka ako prvotne privátneho (subjekt si vytvorí svoj vlastný jazykový systém a tomu sa potom naučia iné subjekty) – profesor Chadd by bol určite fanatickým odporcom profesora Wittgensteina – a nastolí abdukcii, že Chaddove bláznivé tance sú gestickým jazykovým systémom, ktorým chce fanatický profesor dokázať Grantovi svoju teóriu (podobne Sherlock Holmes musel abdukovať v *Dobrodružstve s tancujúcimi*, že nakreslené tancujúce postavičky sú šifrovaným písmom). Basil Grant sa teda „jazykovému“ systému profesora Chadda priúča a spolu s ním energicky krepčí.

Ak som o Basilovi Grantovi hovoril ako o protobrownovskom detektívi, potom treba povedať, že aj ďalší Chestertonov detektív Horn Fisher (hrdina poviedkovej zbierky *Muž, ktorý vedel príliš mnoho*), napriek svojej „holmesovskejšej“ fyziognómii

(je štíhly, predčasne oplešatený, s výraznými očami), je „brownovským“ typom detektíva – predovšetkým vďaka konštrukcii záhad (bizarných) a riešení (paradoxných a náhlych transfigurácií), ktoré sú stálymi vlastnosťami chestertonovského detektív-karskeho rukopisu. *Miznuci princ* je peknou variáciou na nemožný zločin. V *Bezodnej studni* zasa Fisher usúdi, že ak pri aztéckej studni leží mŕtvoľa, došlo k zámene obeť (smrť nastala otrávením) – jeho abdukcia je naozaj geniálna: „*Jestliže vrah ví, že jeho nepřítel bude mrtev v deseti minutách, a vezme jej k okraji nezměřitelné jámy, zamýšlí hoditi jeho tělo do ní. Co jiného by udělal? (...) Někdø tam vzal někoho, aby ho shodil dolů; a přece nebyl shozen. Hned jsem měl ošklivě neujasněnou představu jakéhosi podstrčení či záměny úloh,*“ (Chesterton, 1926, s. 82).

Poviedka *Otvor v múre* je opäť variáciou na záhadu zamknutej miestnosti/nemožný zločin – tu je takýmto „zamknutým priestorom“ vidiecke panstvo aj so svojou vonkajšou, avšak ohraničenou plochou. Tu bez stopy zmizne obeť: „*Horn Fisher si byl úplně jist, že má před sebou matematický problém v uzavřeném prostoru,*“ (s. 98). Líniu úniku z uzavretého priestoru je stará studňa, nachádzajúca sa pod zamrznutým umelým jazierkom, ktoré ju pokrýva. Práve na tomto mieste sa obeť preborila a zmizla v útrobach tajnej studne, keď ľad predtým presekal vrah. Práve skrytý vrah „demytologizoval“ a „deetymologizoval“ názov sídla zo starého „romantického“, avšak údajne nepravdivého („Holiwell“ – Posvätná studňa) na „skutočný“, neromantický („Holinwall“ – Otvor v múre), využívajúc princíp homonymie na jeho lexikálnej úrovni. Veď homonymicky prekrytá „svätá studňa“ sa naozaj stáva oným „otvorom v múre“, cez ktorý zmizlo z „matematicky uzavretého priestoru“ telo obeť. A tak ako neskorší (demytologizujúci) názov homonymicky pokrýva pôvodný názov, pokrýva umelo vytvorené jazierko (povrch: svojou hladinou) prastarú studňu (hlbku, pravdu). Fisher ukazuje, že vrahovo vysvetlenie názvu sa poslucháčom javilo ako pravdivé *len* zato, že bolo skeptické, demytologizujúce – pretože práve takémuto postoju praje súveká doba. Chestertonova detektívka sa tu opäť mení na rozpravu o stave súvekej spoločnosti: „*Mění se tím něco romantického a legendárního v něco časového a obyčejného. A to jaksi působí, že to zní rozumově, ač to není podepřeno rozumem. (...) Zrovna by hltali skepticism, protože to je skepticism. Moderní chápání nepřijímá nic podle authority. Avšak rádo přijímá všechno bez authority,*“ (s. 107 – 108). Akoby sme v tomto vršení paradoxov počuli samého otca Browna. Na konci poviedky sa spojenia „otvor v múre“ a „tenký ľad“ ešte metaforicky aplikujú na anglickú históriu, plnú kostlivcov v „tajných studniach“.

Záverečná poviedka cyklu *Pomsta sochy* tvorí dôstojnú codu. Strýko Horna Fishera hynie naozaj bizarne: s hrdlom, preseknutým neobvyklým ázijským mečom (stále ten chestertonovský orientalizmus), a zavalený sochou. Meč sa nájde vedľa tela obeť. Horne Fisher najprv vyvráti neoprávnený skok od *type* k *token* v úvahách svojho watsona: obeť nebola zabitá tým mečom, ktorý leží vedľa nej, ale *rovnakým* typom meča. V tomto jedinom prípade má Horn Fisher pri riešení výhodu, že ho nemusí vyvodzovať, ale pozná ho vopred: svojho strýca totiž zabil on sám – nezavraždil, ale zabil v sú-

boji. Zistil, že jeho strýc chce zraďiť Anglicko, a vyzval ho, aby mu odovzdal tajné listiny, ktoré ukradol. Strýc si zvolil súboj. Fisher sa teda vo svojom detektívnom finále stáva – podobne ako neskôr Poirot – „šľachetným vrahom“. Vo finále preto, lebo one-dlho (v rámci tohto prípadu) hynie pri vlasteneckom hrdinskom čine.

## Raná paródia žánru od klasika, nie však klasika detektívky

To, že intencia znaku – stopy, *nasmerovanie* indexu k jeho zmyslu nie je také jednoznačné, ako by sa to mohlo zdať na základe „dedukcií“ Sherlocka Holmesa, ale že táto intencia je zásadne mnohosmerná, že index sám je *zväzkom*, pluralitou šípok ukazujúcich rôznymi smermi a že *zvoliť* tú správnu (dešifrovať zmysel indexu) znamená *interpretovať* tento index v rámci správne nastolenej hypotézy, veľmi pekne dokladá brilantná detektívna paródia tentoraz nedetektívneho klasika **Antona Pavloviča Čechova** (1860 – 1904) – antidetektívna poviedka *Švédska zápalka*. [Jej zjavná parodickosť však nebránila zostavovateľovi antológie *Velkých světových detektivnych povídek* (1927) S. S. Van Dinovi, aby ju do tejto úzko výberovej reprezentatívnej antológie zaradil, čím implicitne ocenil jej nielen parodické, ale aj striktné detektívkarske kvality.] Kým Sherlock Holmes takmer vždy na začiatku vyšetrovania nastolil správnu hypotézu, vo svetle ktorej mu indexy ukazovali tým správnym smerom, Čechovov vyšetrovateľ – mladý tajomník vyšetrujúceho sudcu Ďukovskij – nastolí hneď na začiatku nesprávnu celkovú hypotézu, ktorá mu potom a počas celého pátrania – ako prizma, ako krivé zrkadlo, cez ktoré nazerá všetky stopy – deformuje smer indexov.

Tak je burleskná už počiatočná situácia, keď sa služobníctvu zdá čudné, že „*se náš pán už tak dlouho nezbudil? Celý týden nevyšel ze své ložnice!*“ (Čechov, 1977, s. 85). (Možno však, že nevychádzanie zo spálne u ruského „zbytočného človeka“ trpiaceho oblomovčinou, začne byť naozaj podozrivé až po týždni...) Vyšetrujúci sudca Čubikov spolu so svojím asistentom vniknú do izby, pričom jej scénu, toto „*divadlo*“, ktoré sa im „*naskytlo*“ (s. 86), *a priori* čítajú ako „miesto činu“, v ktorom sú zašifrované stopy zločinu – vraždy Marka Ivanyča. Túto informáciu nekriticky prebrali od služobníctva. Asistent Ďukovskij nachádza na „mieste činu“ stopu – švédsku zápalku. A paradoxnosť tejto poviedky vychádza z toho, že Ďukovskij naozaj *správne* interpretuje tento predmet, túto semému v rámci významového celku (scény) izby *ako stopu* – pretože tento predmet je naozaj *rozporný*, a vďaka tomu signifikuje (ako písal Miroslav Petříček, stopa je rozporom a len takto vôbec môže byť ako stopa identifikovaná): švédska zápalka by sa totiž za normálnych okolností v izbe Marka Ivanyča *nemala* ocitnúť: „*Jediná věc, kterou jsem našel, je použitá švédská zápalka. (...) Pokud si pamatuji, Mark Ivanyč nekouřil; jinak používal zápalek se sírovou hlavičkou, nikdy nepoužíval švédských zápalek. Tato zápalka může být stopou...*“ (s. 87). A naozaj aj je – akurát však stopou *niečoho iného*; je naozaj šípkou, indexom – ako na to prišiel Ďukovskij – avšak šípkou ukazujúcou *iným smerom*, než aký ukazuje vo svetle vopred prijatej hypotézy Čubikova a Ďukovského (hypotéza, či vlastne skôr istota o zavražde-



ní Marka Ivanyča). Ďukovskij ďalej zo švédskej zápalky „geniálne“ dedukuje, že vraždu spáchal človek zo vzdelanej triedy.

– *Z čeho tak usuzujete?*

– *Ze švédské zápalky. Těch se muži tady okolo ještě nenaučili používat. Takových záparek používají jen statkáři, a to ještě ne všichni. Mimochodem, nezavraždil ho jeden člověk, ale nejméně tři lidé: dva ho drželi a třetí ho škrtil. Kljauzov byl silák a vrazi to jistě věděli.*

– *K čemu by mu byla jeho síla, kdyby, dejme tomu, spal?*

– *Vrazi ho přepadli, zrovna když si zouval botu. Když si zouval boty, nemohl spát* – (s. 89) nepripomína vám niekoho tento spôsob „dedukovania“? Paradoxné (v tomto prípade musím toto slovo nadužívať) je práve to, že tieto úsudky sú na „mikroúrovni“ korektné a bystré – mladý asistent Ďukovskij naozaj preukazuje istý ostrovtip, aký je vlastný súvekým literárnym detektívnym hrdinom – nevšednú tuposť prejavuje až na makroúrovni; v ľahkovážnosti, s akou si *vopred* utvoril neoprávnený obraz o „prípade“. Vonku pod kríkom sa nájde krvavá škvrna a jedna topánka Marka Ivanyča – druhá topánka sa našla v izbe: „*Tato bota potvrzuje mou domněnku, že byl zavražděn, zatímco si před spaním zouval boty. Zul si jednu botu; druhou – tedy tuto – si stačil zout jen částečně. Když ho pak táhli a třáslí jím, bota, navlečená jen zčásti, sama sklouzla...*“ (s. 89). Toto je skutočná abdukcia, ktorá hypoteticky vysvetľuje daný stav vecí, akurát že v tomto prípade – na rozdiel od holmesovských abdukcií – je stávkou, ktorú Ďukovskij prehrá, hypotézou, ktorá „nevyjde“. Situáciu pre ruských vyšetrovateľov uľahčuje i typicky „ruský topos“, že – ako to už v Rusku bývalo i býva – nikto nemá alibi, pretože všetci boli ožratí ako svine. Preto je veľmi ľahké obviňť hocikoho. (A tak si môžu so spokojným svedomím uhnúť vodky i naši vyšetrovatelia...)

Ďukovskij teda obviní svojich troch podozrivých, z ktorých nikto nemá alibi, a naozaj vypátra aj pôvod švédskej zápalky – jediné švédske zápalky na okolí si kúpila manželka policajného náčelníka, Oľga Petrovna. Naši dvaja vyšetrovatelia teda udrú na Oľgu Petrovnu a vyšetrovanie je *čiasťočne* úspešné: naozaj u nej nájdu hľadaného Marka Ivanyča. Akurát že v jej posteli – a živého a zdravého... Preto je *Švédska zápalka* jedným z typov antidetektívky, v ktorom sa v rozuzlení ukáže, že domnelý zločin sa v skutočnosti nestal (por. Lasić, 1976, s. 134).

Odhalí sa i *správny smer* odkrývania zdanlivo „vražedných“ indexov, ktorý je smiešne banálny: neodolateľný zvodca Mark Ivanyč musel po Oľge, ktorá za ním doliezala, hodiť cez okno topánku. Krvavá škvrna pochádzala zo – zarezanej sliepy.



## So mnou prichádza spravodlivosť

Svojbytným variantom takého typu detektíva, akým je otec Brown, je strýc Abner amerického autora **Melvila Davissona Posta** (1871 – 1930). V prípade tohto detektíva



by sa až mohlo zdať, že ide o postavu inšpirovanú otcom Brownom a následne svoj-sky transformovanú na zemitého puritánskeho farmára z Virgínie jeffersonovskej éry, pokiaľ by sa totiž strýc Abner zázračne neobjavil presne v tom istom roku ako otec Brown – v roku 1911. Azda to potvrdzuje borgesovskú myšlienku, že literatúra je výtvorom jediného autora, ktorý prehovára perami mnohých spisovateľov v rozličných, hoci niekedy (ako v tomto prípade) aj v simultánných dobách a rozličných priestoroch. Na rozdiel od katolíckeho kňaza je strýc Abner (strýcom je pre svojho synovca Martina, ktorý v prvých poviedkach vystupuje ako rozprávač) puritánom – vysokým a plecnatým „statkárom na koni a s Bibliou v ruke“ (Ceplová, 2002, s. 193). Je praktickým moralistom a podobne ako otec Brown priam božsky nahliada podstatu každého zlého činu a ponecháva spravodlivosť tomu, komu jedinému toto právo prináleží. Avšak v prípade, že je napadnutý, alebo ak sa niekto vysmieva z jeho Biblie, vie svojimi päšťami a puškou konať ako typický westernový hrdina. Podobne preukazuje schopnosť, spoločnú westernovým indiánskym i zálesáckym stopárom a detektívom – indexové čítanie stôp, výlučne pomocou ktorého niekedy vyrieši prípad, ako v poviedke *Anjel Pána*. Smer indícií „záleží vždycky na tom, jak se na ně díváte (...) Je to trochu nebezpečná cesta k pravdě, protože všechny ukazatele se zdají mířit zrovna tam, kam jdete. To si ovšem člověk neuvědomí, pokud se neotočí a nejde zpátky, pak uvidí s překvapením, že ukazatele se otočily také“ (Post, 2002, s. 67) – takto učí pokore, keď rozbije jeden smer indícií tým, že ukáže smer opačný, aby napokon vyhlásil, že smer indícií, ktorý poprel smerom opačným, je v skutočnosti tým správnym, pravým. Takže len na úrovni imanencie, zo vzťahu pohľad – indície, nedospejeme k pravde: strýc Abner neodvodí z indícií v konjunkcii s pohľadom záver, ktorý zo smerov poukazovania je ten pravý. Túto otázku môže rozhodnúť len na úrovni voči tejto rovine imanencie *transcendentnej*: z Božieho stanoviska. Viera, ktorej sa strýc Abner tak puritánsky drží rovnako ako drží v ruke ustavične Bibliu, je pravá – čoho dôkazom pre neveriace postavy je, keď strýc demaskuje ich zločiny (*Tajomstvo náhody*). Postove poviedky ešte nehrajú s čitateľom *fair play* (táto požiadavka v tejto fáze konštituovania žánru ešte ani nebola nastolená) – často to býva tak, že okamih, keď strýc Abner vyvodzuje z indexov svoje inferencie, je zároveň okamihom, keď sa stopa prezentuje čitateľovi po prvý raz (tak, ako to niekedy bývalo u Conana Doyla). V zásade z tohto dôvodu, a nielen z dôvodu chronologického, je vhodné vydeliť ranú „postdoylovskú“ fázu transformácií detektívneho žánru oproti klasickej detektívke: pravidlá žánru boli vtedy ešte pružnejšie a voľnejšie, oficiálne nekodifikované, a zároveň sa detektívka ešte kontaminovala so žánrami ako dobrodružný senzačný román (napr. v prípade *Fantomasa*, ako som už o tom hovoril), od ktorých sa neskôr oslobodila.

Niektoré poviedky o strýcovi Abnerovi však majú čestné miesto v takmer každých dejinách detektívneho žánru z toho dôvodu, že Davisson Post „vynašiel“, inauguroval originálne riešenia niektorých typov záhad: tak v originálnom variante záhady zamknutej miestnosti, v *Doomdorfovej záhade*, zabitého podľa strýca Abnera spravodlivo potrestala rozhnevaná ruka Hospodinova: zastreleného našli v zamknutej miestnosti zvnútra, do ktorej nikto nemá prístup. Strýc Abner vyrieši prípad takým spôsobom, že

Doomdorfa zabila nabitá puška zavesená na stene (tak, že mierila na Doomdorfovu posteľ) s tým, že jej pušný prach zapálil slnečný lúč lámuci sa – ako v šošovke – v karafe s Doomdorfovým likérom (Doomdorf doniesol do zeme pliagu svojou distribúciou alkoholu). Poviedka *Nábotova vinica* sa zasa zapísala do detektívkarských análov na osi cirkulácie pripisovania aktantu „vraha“ tým najneočakávnejším postavám: v tomto prípade je vrahom sudca, súdiaci obvineného. Strýc Abner totiž nezabúda, že sudca je tiež človekom s túžbami a vášňami osadníkov a je delegovaný spomedzi nich. „Zmysel pre spravodlivosť“ stojí nad akýmkoľvek historicky skonštituovaným právom („*Autorita práva je v rukou voliteľů země*“, s. 108), dokonca (pre rozprávača) i nad náboženstvom: „*Vstal Bronson, který kázal Kalvína, a Adam Rider, který objížděl mezi metodisty. Ani jeden z nich nevěřil tomu, čemu učil druhý – ale všichni věřili na spravedlnost (...)*“ (s. 110).

Na inom mieste Post vhodne využije starú klasickú doylovskú abdukciiu so psom, ktorý nešteká (*Hľadač pokladov*), a zaujímavé riešenie ponúka naplánovaná „náhoda“ (zabitie, ktoré bolo v skutočnosti pomstou), kde k rozlúšteniu strýc Abner zaujímavo dospeje analýzou falšovaného rukopisu (*Řízení Boží*): vrah sa toľké roky učí imitovať rukopis svojej obete Blackforda, „*až jsem uměl psát přímo její rukou, ne ji imitovat*“ (s. 96 – 97). Strýc Abner pri analýze listu hovorí, že je to síce Blackfordovo písmo, ale list nepísal on: Blackford bol totiž hluchonemý a v liste boli také gramatické chyby, ktoré boli „*chybami ucha*“, „*tak jsem hned věděl, že osoba, která jej psala, si pamatuje slova jako zvuk a snaží se ten zvuk zachytit písmem – čil, že slyší*“ (s. 98). Vraha napokon teda zrádza *fonetické písmo*, resp. fakt, že tento kultúrny typ písma je fonetický, a preto v ňom počujúci vrah zanecháva svoju nevedomú signatúru (bol by to pekný prípad pre Derridu).

Melville Davisson Post vstúpil do análov detektívnej fikcie aj ďalším, nie veľmi sympatickým typom detektívneho hrdinu – advokátom Randolphom Masonom, ktorý čaruje s paragrafmi a hľadá v nich trhliny, aby preštil súdy (por. Ceplová, 2002, s. 193 – 194).



## Románová druhová transformácia a babička detektívky

Edgar Allan Poe vo svojom inauguračnom akte v príbehu *Tajomstvo Márie Rogetovej* „zadefinoval“ aj typ pohovkového detektíva (hoci sa tu Dupin aj vypraví na miesto činu). Ideálnym pohovkovým detektívom by bol, samozrejme, brat Sherlocka Holmesa Mycroft, ktorý nemá energiu zohýbať sa k stopám a sledovať ich, a už vôbec nehovoriac o nejakom výjazde na miesto činu. Túto líniu kontinuuje baronessa **Emmuská Orczyová** (1865 – 1947) so svojim „starcom v kúte“, sediacim večne v kaviarni a podávajúcim riešenia zapeklitých záhad. Nášmu čitateľovi je dostupná poviedka *Záhada Fenchurchskej ulice* (*The Fenchurch Street Mystery*; In: *Zmizení zvláštního vlaku*,

Svoboda, Praha 1995), kde predviedla zaujímavé prevrátenie (transfiguráciu) vraha a obeť: roly osôb sa v riešení vymenili (ten, o kom sa predpokladalo, že bol zavraždený, bol v skutočnosti vrahom a zamaskoval sa za svoju obeť – miliónára, ktorého predstavoval pri policajnom vyšetovaní). Podobnú zámenu rolí osôb vraha a zavraždeného nájdeme už v Doylovom *Údolí hrôzy*, tam však išlo o zámenu *ad hoc* (por. moju analýzu v príslušnej kapitole o Conanovi Doylovi), kým v tejto poviedke ide o intencionálny plán vraha. Aj v niektorých svojich poviedkach načrtla motívy, ktoré neskôr rozpracovali iní autori: napríklad, krížovú vraždu (dvaja páchatelia si navzájom, „výmenne“ zabijú nepohodlné osoby, pričom každý z nich nemal motív zavraždiť tú osobu, ktorú reálne zabil) rozpracovala neskôr Patricia Highsmithová vo svojej slávnej psychologickéj kriminálke *Neznámi z expresu* (natočil podľa nej ešte slávnejší film sám Alfred Hitchcock).

Ďalším z raných pohovkových detektívov bol Princ Zaleski, urodzený ruský exulant, klasicky a snobsky vzdelaný podobne ako neskorší Philo Vance a raný Ellery Queen, výtvor **M. P. Shiela**, ktorý bol modelovaný podľa vzoru Augusta C. Dupina – je amatérom a prípady rieši čisto v kresle, obklopený bizarnými predmetmi svojej exotickéj zbierky, medzi ktorými nechýbajú ani egyptské múmie. Rozprávač prináša nadrogovanému Zaleskému prípad. Tri poviedky s touto postavou boli publikované v roku 1895, dohromady Zaleski vystupuje v štyroch poviedkach (Penzler, 1978, s. 106 – 107; tiež Steinbrunner – Penzler, 435 – 436).

Ak v týchto prípadoch ide väčšinou o poviedky (rovnako ako aj väčšina Doylových holmesovských príbehov sú poviedkami), odhaľuje to istú tendenciu: „*Zhruba od sedmdesiatých let (19. storočia, pozn. T. H.) (...) Rozměrné romány, otiskované po řadu měsíců na pokračování v časopisech, postupně ustoupily kratším útvarům, povídkám (...)*“, (Beran, 1995, s. 284).

Na inom mieste som sa už zmienil o druhových transformáciách (román/novela/poviedka) detektívneho žánru: o tom, že zachovávajú identickú štruktúru, že žánrová štruktúra prechádza akosi naprieč cez druhové transformácie ako ich usporadujúci princíp a invariant. Ten najpodstatnejší rozdiel medzi týmito literárnymi druhmi tkvie v zásade v charakteristickej vlastnosti narácií s tajomstvom, ako ju formuloval Roland Barthes vo svojej knihe *S/Z*: v práci s *odkladom*, odročovaním riešenia. Keď sa začne detektívna fikcia publikovať nie časopisecky (kde oproti románu na pokračovanie stojí jedno- alebo „dvojzazová“ poviedka), ale knižne, druhová transformácia detektívky do románu umožňuje iný rytmus, inú akceleráciu zaplietania a odhaľovania tajomstva, iný – dlhší a komplikovanejší, čitateľsky slastnejší – proces *odročovania riešenia*, ako aj prepracovanejšiu kresbu postáv (ktoré sa v románe môžu mnohonásobne opätovne zjavovať na scéne). Tieto druhové transformácie detektívneho žánru majú niekoľko – *štruktúrálnych*, nie nevyhnutne chronologických (resp. chronologických *cum grano salis*) – fáz: v štúdiu o viktoriánskom detektívnom románe a policajnom románe som ukázal, že tieto texty do seba inkorporujú – rozličnými štruktúrnymi spôsobmi (načrtol som ich typy) – detektívnu zápletku, avšak detektívna sujetová línia sa prepleta s ďal-

šími žánrovými kódmi (s komédiou mravov, melodramou, románom zvyklostí i románom vášne). Druhovú transformáciu v detektívnej poviedke sa už môže sústrediť striktnie *len* na detektívnu zápletku (čo je druhá fáza oproti viktoriánskemu detektívnemu románu). A napokon klasický detektívny román (napríklad v tej podobe, ako ho písali Agatha Christie, Freeman Wills Crofts či Michael Innes), ako v zásade „rozťahnutá“, zmultiplikovaná detektívna poviedka, predstavuje tretiu (štruktúrálnu) fázu druhovej transformácie tohto žánru: klasický detektívny román je už zbavený svojich „nedetektívnych“ ingrediencií (por. Van Dinove zákazy motívov lásky v detektívke – čo je *de facto* destiláciou detektívneho žánru z collinsovského melodramatického modu zápletky; ako aj zákazy týkajúce sa všetkých motivických elementov, nesúvisiacich striktnie so zápletkou vyšetrovania). Doyleove detektívne novely, resp. vždy ich prvá časť (vyšetrovanie zločinu) už sú takýmito „očistenými“ detektívkami. Napokon, štvrtou štruktúrálnou fázou bude – z dvoch strán: drsnej školy, ako aj zo strany Dorothy Leigh Sayersovej – úsilie opäť prinavrátiť detektívku „literatúre“, a to prostredníctvom opätovného inkorporovania aj „nedetektívnych“ motivických elementov (u neskorej Sayersovej je to pokus o reštitúciu collinsovskej „komédie mravov“). (Na túto nie príliš zjavnú súvislosť analogických pokusov „zliterárňovania“ žánru z dvoch radikálne odlišných pozícií upozornil Kornel Földvári.)

Z hľadiska druhovej transformácie detektívneho žánru na román zaberá svoje čestné miesto udalosti v príbehu transformácií detektívky (ako aj v baskervillovskej „sieni slávy“) aj tvorba „babičky a krstnej mamy detektívky“ – Američanky **Anny Katharine Greenovej** (1846 – 1935). Jej román *Prípado Leavenworth* (*The Leavenworth Case*, 1878) chronologicky predchádza Doyleov holmesovský debut o deväť rokov. Greenová vychádzala zo svojej znalosti Poeových detektívnych poviedok – v jednej z jej poviedok, *The Mayor's Wife*, sa rieši kryptogram rovnakým spôsobom ako v Poeovom *Zlato chrobákovi* (Murch, 1968, s. 159). (Greenovej detektívny románový debut mi, žiaľ, nebol dostupný, takže čerpám zo sekundárnej literatúry, ktorú mám k dispozícii.) *Prípado Leavenworth* sa dočkal fenomenálneho úspechu – počet predaných výtlačkov presiahol milión. Jeho podtitul znie „príbeh advokáta“ a právnická fakulta univerzity v Yale dokonca knihu zaradila do zoznamu povinného čítania (Deaver, 2005, s. 178). Počas svojej zhruba štyridsaťpäťročnej literárnej kariéry napísala Greenová okolo 30 – 40 próz, zväčša v žánri kriminálnych románov.

Debutový román obsahuje množstvo elementov, z ktorých sa stali v detektívnej próze kliše (Steinbrunner – Penzler, s. 179; tiež Murch, 1968, s. 162): vražda hlavy rodiny, nález mŕtvolky tohto džentlmena v knižnici rodinného sídla, vyšetrovanie v uzavretom rodinnom kruhu, podozrenie *circuluje* z jednej leavenworthovskej sestry na druhú, minuciózna lekárska správa, balistická expertíza, nakreslený plánik scény, reprodukcia útržku listu [tak ako to urobil neskôr Doyle v *Reigateskej záhade* (Murch, *ibidem*)]... Jej romány vypracovali „po prvý raz o svojej úplnosti model, ktorý sa stal charakteristickým pre väčšinu anglických detektívnych románov“ (*ibidem* s. 159) klasickej školy. Napriek melodramatickým elementom (skryté hriechne tajomstvá za počestnou

fasádou) je hlavný dôraz narácie položený na tému vyšetrovania zločinnej záhady (ibidem, s. 158). Deväť rokov pred nástupom Sherlocka Holmesa Greenovej veľký detektív Ebenezer Gryce [policajný zamestnanec, modelovaný podľa vzoru Collinsova a Dickensovhov seržanta Cuffa a inšpektora Bucketa (Symons, 1972, s. 63)] dokáže zasvätené rozpoznávať typy kancelárskeho papiera i cigaretového popola (Steinbrunner – Penzler, s. 179). Podozrenie padá z jednej dcéry na druhú, aby detektív Ebenezer Gryce napokon odhalil vraha v tej najmenej podozrivej a najneočakávanejšej (v tej fáze vývinu detektívky) osobe – osobného tajomníka nebohého. Riešenie dosahuje pomocou takmer „holmesovsky“ odvážnej (a dost' dubióznej, dodajme) abdukcie, odvolávajúc sa na praktické vedenie v rámci všeobecnej encyklopédie: pištoľ, ktorou bola obeť zastrelená, bola po výstrele vyčistená. To znamená, že vraždu nespáchala žena: ved' videli ste už ženu, ktorá vyčistí pištoľ, ženu, ktorá by to vôbec dokázala (por. Symons, 1972, s. 63)?

Alma Murchová upozorňuje, že už v časoch prvého objavenia detektíva Ebenezera Grycea existovala v povedomí amerických čitateľov ustálená konvenčná predstava literárneho detektíva, ako možno usudzovať z faktu, že Greenová začína jeho opis negatívnu formou – slovami, že nebol štíhlejšť postavy a nemal prenikavý pohľad (Murch, 1968, s. 160). Ďalším typom detektíva, ktorého popri Gryceovi Greenová vytvorila, je slečna Butterworthová (na ktorú sa niekedy Gryce obracia s prosbou o pomoc), predchodkyňa slečny Marplovej (ibidem, s. 164).

V novele *Doktor, jeho žena a hodiny* (*The Doctor, his Wife, and the Clock*), ktorá vyšla najprv samostatne v knižnom vydaní (a Van Dine ju potom zaradil do svojej antológie) a neskôr ju autorka prepracovala na prípad svojej inej detektívnej hrdinky – Violet Strangeovej, spomína detektív Ebenezer Gryce na časy, keď bol mladým mužom a v ja-forme rozpráva o svojom vyšetovaní. Vo svojom dome je v noci zastrelený pán Hasbrouck – po výstrele bolo počuť výkrik: „Panebože! Čo som to vykonal?“ Vo vedľajšom vchode žije slepý lekár so svojou peknou mladou manželkou, ktorý sa k vražde prizná, avšak neprezradí nič viac o jej okolnostiach ani motivácii. Tá je záhadou – zdá sa, že pána Hasbroucka nemal prečo zavraždiť. Detektívovou úlohou je teda preveriť pravdivosť jeho priznania a či bol lekár schopný vo svojom stave vraždu zastrelením spáchať. Lekára i jeho ženu sleduje polícia: vysvitne, že slepý lekár na ženu žiarli a kontroluje ju; tiež sa odhalí, že v noc vraždy sa lekár nachádzal na stanici so svojim známym a potom rozrušený odohnal svojho sluhu a vydal sa na cestu zo stanice.

Lekárova schopnosť strieľať sa preveruje počas experimentu, *rekonštrukcie*: lekár má streliť do hodín v miestnosti, zamieriac na ne podľa ich zvuku. Keď hodiny zazvonia, jeho manželka sa vrhne do výstrelu a zomiera. Pred smrťou hovorí, že by nedokázala žiť s vrahom a že toto je dôkazom jej vernosti a lásky.

Ebenezer Gryce potom odhaľuje motiváciu zločinu: lekárovu žiarlivosť podnecoval jeho „priateľ“ – ten, ktorý mu na stanici povedal, že práve teraz nájde doma ženu s jej milencom, a dal mu pištoľ. Slepý lekár si v rozrušení pomýlil dvere, vnikol do ved-

ľajšieho – identického – vchodu a omylom zastrelil nevinného. Záhadou teda nebola osoba vraha, ale či bolo priznanie pravdivé a aká bola motivácia vraždy (tento typ detektívky je teda veľmi raným prípadom typu „whydunit“). V tejto detektívke nebola nijaká motivácia zavraždiť práve túto osobu – išlo o *vraždu omylom*.

Greenová sa zapísala do análov detektívneho žánru aj svojím vynájdением „miznúcej“ zbrane – v románe *Initials Only* vraždí páchatel ľadovým cencúľom, ktorý sa v rane roztopí (Škvorecký, 1967, s. 503): tento postup neskôr zopakovali viacerí autori, aj Eustace a Jepson vo svojej poviedke *Čajový lístok*.

Greenovej ďalšou detektívnou hrdinkou bola Violet Strangeová, drobná kráska, „velmi okouzľujúca mladá žena a také zapálená milovnice starých záhad“ (Greenová, 2005, s. 180). Nášmu čitateľovi je v antológii Jefferyho Deavera *Zločin* dostupná novela *Hľadá sa strana trinásť*, v ktorej táto detektívna hrdinka vystupuje. Violet najprv vyrieši zmiznutie (z hermeticky uzavretej miestnosti, samozrejme) strany trinásť vedeckej práce, na ktorej sa nachádza životne dôležitý matematický vzorec: rekonštruje pohyby učenca, ktorý upadol do spánku, nechá stranu voľne spadnúť na zem – a vánok ju odnesie do drobnej škáry pod zamurované dvere, v ktorých list papiera zmizne. Takže aj tu – ako neskôr opäť napríklad v Chestertonovej poviedke *Psia veštbá*, ako som ju interpretoval vyššie – je zdanlivo hermeticky uzavretá miestnosť porézna, minimálne priepustná – akurát pre zmiznutie hľadaného predmetu (u Greenovej), pre preniknutie bodnej zbrane (u Chestertona) či pre únik „vraha“ – orangutana (v Poeových *Vraždách v ulici Morgue*), aby sme usúvzťažnili tieto rôzne texty v tomto strategickom bode rozuzlenia zápletky – ako tematické variácie jedného štruktúralneho invariantu. „Nekriminálne“ vyriešenie tejto záhady (keďže sa ukáže, že v skutočnosti nešlo o zločin krádeže) má isté kriminálne konzekvencie – jednak vedie k tomu, že je podozrenia zbavený nevinný, ktorý sa vďaka tomu môže oženiť (toto vlákno zápletky je, ako vidieť, skonštruované v línii collinsovskej „komédie mravov“, kde v zásade identická naratívna sekvencia funguje v Collinsovom *Mesačnom kameni*), jednak vedie Violet Strangeovú k objaveniu kostlivca (ba vlastne až dvoch) v skrini (či vlastne v tajnej miestnosti). Pre Greenovej novielku, hoci je dielom Američanky, platí konštatovanie Henryho Jamesa o collinsovskej fikcii, že tie najväčšie tajomstvá sa dejú za našimi dverami (a sú to zväčša tajomstvá rodinné). Čudáctvo majiteľa panstva Van Broecklyna tak dostáva vysvetlenie v segmente Van Broecklynovho rozprávania.

Vo Van Broecklynovskom sídle sa za onými zamurovanými dvermi, pod prahom ktorých zmizla inkriminovaná trinásť strana, nachádza tabuizovaná miestnosť, do ktorej je každému príslušníkovi rodiny zakázané vstúpiť. Motivácia tejto tabuizácie sa v texte *nikdy nevysvetlí*. Van Broecklyn, plod vzťahu nenávisťi, ako dieťa prenikne hrôzostrašnou tajnou chodbou až k vedľajšej tabuizovanej sieni, kde – ako vidí – sa na stenách ligocú rozvešané zbrane. Chlapec s hrôzou sleduje zo svojho úkrytu šermiarsky súboj svojho otca a matky na život a na smrť (jeho motivácia je tajomná a tiež sa v texte neosvetlí – ten enigmatický výrok sť a z gotického románu: „*Prísahala jsem a já své slovo držím, pokračovala matka tónem, jenž mi zněl naprosto nepřírozeně.*



„*Jakou cenu by měl náš život, kdyby ten druhý stále čile a spokojeně běhal po světě?*“, (s. 204). Je to vlastne skôr súboj len na smrť, lebo mu pri ňom zahynú obaja rodičia. Aké to temné rodové tajomstvo ťaží tento pár až k smrti? Nikdy sa to nedozvieš, úbohý čitateľ, odchovaný na tajuplných brakových románoch. Tabuizovaná miestnosť, dosiaľ však tabuizovaná bez motivácie [„*Není mi známo o nic více než vám, proč některý z našich raných předků vstup do té místnosti zapověděl,*“ (s. 199)], sa potom stáva tabuizovanou miestnosťou *oddatocne*, „*nachträglich*“, vzájomnou vraždou rodičov, keď takto začne skrývať temné rodinné tajomstvo a doslovne aj dve kostry. Vďaka tomuto naratívne postupu *utajovania motivácie* (tu súčasníčka viktoriánov načiera zaiste do tradície temného romantizmu) sa na motív tabuizácie miestnosti navrstvujú aj možné konotácie rodového prekliatia (v tajnej zakázanej izbe visia zbrane, ktoré môžu viesť osudovo manželov k vražednému súboju – tak ako v Borgesovej poviedke *Utkáni*) – s odkazom na predradcliffovský gotický román (por. *reálnu* kliatbu v *Otrantskom zámku*), avšak spolu aj so zneistením nadprirodzeného predradcliffovského gotického románu režimom fantastiky (vôbec totiž nie je jasné, či ide naozaj o kliatbu, tá je len neisto konotovaná: text možno prečítať v prvej, najzjavnejšej izotopii v striktne realistickom režime).

Že je však možná i táto druhá izotopia príbehu, ktorá text posúva k režimu fantastiky (tento režim v texte aktivizuje a necháva v ňom fungovať niektoré jeho lokálne motívy), signalizuje – ako ukazovateľ – jeden mysteriózny motív. Nábeh k literatúre hrôzy, a to nadprirodzenej (resp. jej reziduálny motív v tejto detektívke) – popri hrôzach empirických (motívy súboja rodičov, ich smrti) – predstavuje motív Van Broecklynovho zakrádania sa temnou chodbou: ten totiž tesne predtým, ako začuje matkin hlas a jeho pozornosť plne pohltí rodičovský súboj, zacíti „*akúsi bytosť*“ (s. 202), čosi nedefinovatelné. Z textu však nie je jasné, či je to napokon jeho matka, alebo sa predtým, ako začul matku, okolo neho mihlo *niečo nedefinovatelné* (a teda fungujúce v režime hororu), prebývaajúce v tajných chodbách zámku, sprevádzané zároveň pocitom chladu (ten v kultúrom kóde indikuje prítomnosť ducha, avšak v tomto prípade môže ísť rovnako dobre aj o chlad prirodzený, prenikajúci z kobky): „*Mezera stále narůstala a onen chlad byl každým okamžikem citelnější. Byla zde jakási bytosť – bytosť, před níž jsem se schoulil v malou hromádku pod schodištěm. Postoupí vpřed? Má ruce? Má nohy? Lze její přítomnost vůbec cítit?*“

*Ať to bylo cokoliv, neučinilo to žádný pokus projít dveřmi. (...) avšak vzápětí jsem se znovu otrásl před jakýmsi hlasem – lidským hlasem své matky. Ozýval se tak blízko u mne, že stačilo natáhnout ruku a byl bych se dotkl matčina těla,*“ (s. 202).

Neviem o žiadnom inom preklade Greenovej do češtiny či slovenčiny v štandardných povojnových detektívnych edíciách (len tieto sú totiž nášmu čitateľovi fakticky relatívne dostupné) okrem novely, o ktorej som už hovoril, *božská náhoda v antikvariáte* však spôsobila, že som naďabil na vzácny starý zväzoček – preklad Greenovej románu *Výkrik do noci* do slovenčiny (Vydalo nakladateľstvo PALLAS, Nitra, bez vročenia – vyzerá to na také medzivojnové brakové zošitové vydanie), ktorého synopsisu

na tomto mieste dávam k lepšiemu: V dome pána Blacka pravdepodobne spáchali únos slúžky z jej izby. Detektív Hill sleduje Blacka, ktorý sa správa podozrivo. Nasleduje nález mŕtvoly dievčaťa, s ktorým sa predtým Black rozprával na ulici. Black však popiera, že by to bolo to dievča, ktoré zmizlo z jeho domu: o nijakom dievčati bývajúcim vo svojom dome totiž ani nevie. Detektív Wilson však obráti obraz visiaci na stene – a ukáže sa, že je na ňom z druhej strany namaľovaný portrét dievčaťa so zlatými vlasmi. Detektív tvrdí, že je to práve portrét zmiznutého dievčaťa (to pre tie charakteristické vlasy). Black odpovedá, že je to portrét jeho neprítomnej manželky.

Nasleduje *retrospektíva*, nie nepodobná retrospektívam doylovským a gaboriauovským – aj tento Greenovej román v zásade dodržiava ranú kompozičnú štruktúru rozpadu do dvoch častí: detektívnej a kriminálnej. Retrospektíva je podaná ako Blackovo rozprávanie a ide v nej o napínavý kriminálny a melodramatický príbeh: Black raz na cestách nocoval v hostinci a zachránila ho jeho budúca manželka pred svojím otcom – hostinským a bratom, ktorí v noci hodlali host'a Blacka zabiť: je to známa a otrepaná príbehová šablóna, aká sa vyskytla napríklad aj vo viktoriánskom časopise *Strand* (poviedka *A Terrible New Year's Eve*, In: *Strand*, VIII, 1894, s. 54 – 64) a jej ironické prepísanie neskôr zabezpečila novinová správa, ktorú Albert Camus spracoval vo svojej dráme *Nedorozumenie*. Manželka nežije u Blacka vinou nesúhlasu jeho otca. Podozrievanie Blacka políciou sa teda napokon ukazuje falošné: unesené dievča žilo ako krajčírka v Blackovom dome bez jeho vedomia. A toto „dievča“ bola v skutočnosti jeho manželka (agnícia – stotožnenie dvoch postáv do jednej), ktorá prišla do Blackovho domu tajne po smrti jeho otca, pretože ako poctivá žena si nedokázala predstaviť, že by mohla žiť niekde inde než v dome svojho manžela. Uniesli ju jej zločinní otec a brat.

Román, ako vidieť, nie je teda skomponovaný úplne v schéme klasickej detektívky – skôr ide o román s (kriminálnym) tajomstvom, ktoré sa odhaľuje v zásade aktom vyrozprávania (podozrivého, ktorý dosiaľ mlčal) a dodatočnými zisteniami (stotožnenie zmiznutej slúžky s manželkou). Tajomstvo je teda odhalené samotným priebehom nasledujúcich udalostí, nie detektívovými úsudkami. Najväčším výkonom detektíva je v tomto prípade ono bystré obrátenie obrazu, ktorý na svojom reverze skrýva iný obraz. Onen naratívny segment „odhalenie tajomstva v akte rozprávania podozrivého“ teda, ako vidieť, zblízuje *Výkrik do noci* s prózou *Hľadá sa strana trinásť*, takže môžeme konkludovať, že aspoň v týchto dvoch prípadoch próz A. K. Greenovej je organizujúci kompozičný princíp identický: detektív vyrieši časť prípadu (obrátenie obrazu) alebo aj samostatný prípad (zmiznutá strana vedeckej práce), toto čiastočné riešenie však vedie k *d'alšiemu* vysvetleniu toho istého (vo *Výkriku do noci*) alebo už *d'alšieho* tajomstva (*Hľadá sa strana trinásť*).

Pri kliesnení cesty detektívnemu *románu* má svoje nezastupiteľné miesto **A. E. W. Mason** (1865 – 1948) – ako píše Josef Škvorecký, „jedna z *nejväčších postáv prvého raného doylovského obdobia*“ (Škvorecký, 1990, s. 158). Že tento autor svoje analytické schopnosti autora detektívok vedel zúročiť i praktickejšie a „pre dobro vlasti“,

o tom svedčí fakt, že počas prvej svetovej vojny bol šéfom anglickej námornej špio-náže. Zároveň – popri Peterovi Cheyneym – rozširuje aj rady hercov medzi autormi detektívok, má však aj temnejšiu, a to poslaneckú minulosť. Podobne ako zasa ďalší z kolegov – Doyle – okrem detektívok napísal aj celý rad vážne mienených historických románov.

Jeho najznámejším detektívnym románom je hneď ten prvý – *Vila Ružena* (*At the Villa Rose*, 1910), ktorý bez diskusie patrí ku klasike žánru. Objavuje sa v ňom jeho veľký detektív – trošku mocnejšie stavaný inšpektor Hanaud z parížskej Sureté, ktorý si zvykne občas uťahovať zo svojho „watsona“ (ktorý však nie je rozprávačom), boha-tého vdovca pána Ricarda.

V salóne vily Ružena sa nájde brutálne zahrdúsená jej majiteľka pani Kamila Dauvrayová – a z domu zmizne jej spoločníčka, dievčina Célia, ktorá mala na poverčivú Dauvrayovú veľký – a podľa komornej Heleny Vauquierovej zlý – vplyv (Célia fungovala napríklad pri špiritistických seansách ako médium, čo komorná pokladala za podvod). Chudobná Célia sa podľa nej votrela do domácnosti. Všetko nasvedčuje, že Dauvrayovú zavraždili Célia so svojím mužským spolupáchatelom a následne utiekli. Vraždili pre šperky, ale tie páchatelia nenašli – nachádza ich Hanaud skryté v podlahe. Mladý muž Wethermill však neverí vo vinu dievčaťa, s ktorým sa – ako cudne prezra-dí až neskôr – zasnúbil. Preto požiada Hanauda, hoci ten akurát trávi dovolenku, o po-moc pri vyšetovaní prípadu. Wethermill je známy s Ricardom – počas večera, keď sa vražda stala, boli spolu v kasíne. Trojica spolu pátra – usiluje sa nájsť zmiznutú podozrivú Céliu. V záhrade objavia stopy jej topánok. Hanaud formuluje jeden rozpor: ako-by všetky stopy zanechala Célia a minimum stôp mužský spoločník a ešte jedna žena, Adela, ktorá navštívila Dauvrayovú vo večer vraždy. „*A v blate zostali po slečne Célii oveľa zreteľnejšie odtlačky ako po tom chlapovi. No v aute po jej topánkach nebolo už ani stopy. Vravím vám, niečomu tu nerozumiem,*“ (Mason, 1991, s. 75). Hanaud dá do novin inzerát s opisom Célie – na jeho základe v koči prichádza svedkyňa zo Ženevy, avšak z koča ju vynášajú prebodnutú dýkou. Predtým však ešte stihla poslať list, v ktorom označila úkryt zločincov – dom, kde sa nachádza Célia. Vyzerá to tak, že Célia je v dome dobrovoľne (napr. sama sa ponáhľala do brány).

Hanaud s Ricardom vtrhnú do domu – nachádzajú tam omámenú Céliu, ktorú akurát zachránili pred zavraždením. Pán Ricardo nič nechápe. Hovorí, že treba odovzdať ra-dostnú správu pánovi Wethermillovi, že jeho snúbenica je nevinná. Hanaud odpovedá, že Wethermill je zatknutý: to on je vrahom a jeho spoločnicou bola komorná. Riešenie naozaj pre súvekeho čitateľa šokujúce: vrahom je „klient“ detektíva (to si už raz vy-skúšal aj Doyle) a sám sa zúčastňuje na vyšetovaní (podobne ako v neskoršej *Vražde Rogera Ackroyda* Agathy Christie a *Vražde Alvina Bensona* S. S. Van Dinea). To, že vrah požiadal detektíva o vyšetovanie, bolo jeho krycím manévrom na odpútanie po-zornosti, ktorý mu zároveň umožnil vyšetovania sa zúčastniť a sledovať jeho postup. „*A potom jeho* (t. j. Wethermillov – pozn. T. H.) *argument! Miluje slečnu Céliu. Teda je nevinná! (...) Ľudia by boli povedali: ‚Láska je slepá‘, a ešte väčšmi by podozrie-*

vali slečnu Céliu. No ľudia majú radi slepých zaľúbencov. A tým menej by verili, že aj Harry Wethermill má prsty v hroznej vražde,“ (s. 165). S pánom Ricardom sa v onen večer rozlúčil okolo desiatej, mal teda čas vraždu spáchať. Hanaudove úvahy odhaľujú aj komornú Vauquierovú: „A potom som si prečítal, čo toho večera mala na sebe slečna Célia. Zoznam napísala Helena Vauquierová. Náušnice v ňom neboli. Tak som sa jej spýtal: ‚Slečna Célia mala aj náušnice?‘ Helena Vauquierová sa zarazila. Nešlo jej do hlavy, odkiaľ viem o náušniciach. Váhala. Nevedela, čo má odpovedať. Prečo? Sama obliekala slečnu Céliu a istotne si dobre pamätala, čo jej obliekla. Prečo teda váhala? Nuž preto, že nevedela, čo viem o diamantových náušniciach. Čo ak sme ich našli v hrnčeku so smotanou? (Tam ich sama skryla – pozn. T. H.) Vauquierová mala akúsi vecičku a chcela ju skryť v Céliinej izbe. Sama totiž navrhla, že si prezrie slečnin šatník. Ak by tú vecičku polícia našla, tak na správnom mieste – v slečninej izbe. Teda vecička patrila Célii. Po druhé: tú vecičku Helena Vauquierová nemohla skryť skôr. Z toho vyplývalo, že sa jej zmocnila večer. Prečo ju nemohla skryť večer? Pretože nebola sama. Bol s ňou chlap a tá ženská, jej spoločníci. Chcela ju pred nimi zatajiť. Nebolo ťažké uhádnuť, že šlo o čosi z koristi a že to patrilo Célii. No a slečna nemala nič. Iba tie diamantové náušnice,“ (s. 170). Hanaudove vyvodenia naozaj znesú porovnanie s prácou šedých mozgových buniek Hercula Poirota, keď je vo vrcholnej forme. Isteže, nie všetky údaje, z ktorých Hanaud odvíja svoje úvahy, dostanú pán Ricardo a čitateľ k dispozícii (napr. Wethermillovu výpoveď, že potrebuje peniaze, s. 165) – to podstatné však áno.

Zaujímavá je tiež kompozičná štruktúra tejto detektívky. Po naratívnom bloku *odhalenia* totožnosti páchatel'ov nasleduje rozsiahla, asi päťdesiatstranová vsuvka – retrospektíva: *príbeh zločinu* podľa Céliinej výpovede, čiastočne podaná v jej priamej reči, z väčšej časti v narácii v tretej osobe. Z hľadiska proporčnosti tu ide v rámci vývinových transformácií detektívneho žánru o miernu *kontrakciu* „druhej časti“ (príbehu zločinu) gaboriauovského modelu policajného románu i doylovských noviel: retrospektíva, príbeh zločinu tu už nezaberá proporčnú polovicu narácie, ale zhruba tretinu. Ďalšie transformácie žánru – aj v ďalších detektívkach samotného Masona – túto retrospektívu úplne zredukujú. A až po tejto retrospektíve nasleduje naratívny blok *riešenia*, kde detektív Hanaud podá argumentáciu a myšlienkový postup, akým dospel k páchatel'om. Kompozičná štruktúra a kvantitatívne proporcie *Vily Ruženy* sú teda zhruba takéto:

blok tajomného zločinu (7 strán) – blok vyšetrovania (100 strán) – blok príbehu zločinu (50 strán) – blok riešenia (10 strán).

V bloku príbehu zločinu, v retrospektíve, je epistemologická pozícia čitateľa taká, že vie viac než postava (Célia): vie o zločinných zámeroch komornej a „snúbenca“ Wethermilla (o ktorých Célia ani netuší) a pozná i rozuzlenie príbehu (Célia prežije, zločinci budú chytení). To znamená, že táto „trilerová“ časť neprodukuje u modelového čitateľa napätie a očakávanie (ako to formuloval už aj Symons, 1972, s. 97) – ide vlastne len o jeho informovanie o podrobnostiach zločinu. Tu sa vzhľadom na *Vilu*

*Ruženu* ukazuje mimoriadne silnou o päť rokov neskoršia novela Masonovho predchodcu (aj takéto chronologické premety má totiž – napriek periodizačným úsiliam literárnych historikov – vo zvyku literárny diskurz) Conana Doyla *Údolie hrôzy*, kde prehistória/retrospektíva rozpráva nejednoznačný príbeh, v ktorom čitateľ dlho nevie, na čom je (analýzu tohto textu podávam v príslušnej štúdií o Conanovi Doylovi).

Ďalšou známou Masonovou detektívkou je *Dom šípu* (*The House of the Arrow*, 1924), kde je vražda spáchaná šíповým jedom: „*Jed, ktorý nezanecháva stopy!*“ (Mason, 1939, s. 301). Okrem iného sa v nej „watson“ dopúšťa takéto pekného argumentačného kotrmelca, aby na konci, keď Hanaud odhalí vraha, zostal stáť s otvorenými ústami: „*Mimo to po smrti pani Harlowovej stal sa náhrdelník majetkom Betty Harlowovej. Kdyby se byla dopustila vraždy, náhrdelník by nezmizel,*“ (ibidem, s. 176). Azda zostáva len dodať: Q.E.D.

V detektívnom románe z neskoršieho obdobia *Väzeň v opále* (*The Prisoner in the Opal*, 1928) sú síce nastolené efektne záhady: napríklad ženská obeť má odseknuť ruku od zápästia (a motivácia „prečo“ je podľa Hanauda kľúčová); objavuje sa aj psychologická záhada „*Nemohl jsem vypátrat ani nejmenší příčinu vzrušení, které prochvívalo oběma mladíci. Ale bylo to zřejmě náhlé, jako to náhle přešlo – zákmit světla,*“ (s. 136)] – napätie medzi postavami, ktorého motivácia je pre svedka skrytá. Žiaľ, v prípade tohto románu je celé riešenie založené na faktoch, ktoré neboli čitateľovi k dispozícii, ktoré si Hanaud, takpovediac, zistil poza čitateľov chrbát – k prípadu sa dodáva rozprávaním jeho minulosť, ktorá ho motivuje. Z hľadiska kódu žánru je táto detektívka, čo sa týka jej zápletky, oveľa menej kvalitnejšia než *Vila Ružena*. Mason bol síce členom Klubu detektívnych autorov, odmietal však dodržiavať pravidlá, naoktrojované detektívke: kládol otázku, či má detektívka byť „jednoducho len hlavolamom a jeho vyriešením“, alebo – ako to preferuje on – plnokrvným románom so zrážkou rozmanitých záujmov postáv, ktorý zaujme čitateľa (Symons, 1972, s. 116). Paradoxne – v čase, keď písal *Vilu Ruženu*, striktné detektívkarske Desatoro ešte formulované nebolo, ale Mason sa mu priblížil oveľa viac než v tejto svojej neskoršej detektívke, a vôbec to nebránilo tomu, aby vo *Vile Ružene* ukázal onú zrážku konfliktných záujmov postáv.



## Populárni pátrači: súdny lekár, profesor a slepec

Jedným z najobľúbenejších fiktívnych pátračov medzi dvoma svetovými vojnami bol súdny lekár a zvláštny poradca Scotland Yardu Reggie Fortune, muž s bacuľatou detskou tvárou, pôsobiacou mladšie než v skutočnosti. Keď uvažuje, vyzerá ako sústredený dieťa. Jeho autor **Henry Christopher Bailey** (1878 – 1961) bol prednášateľom

klasickej filológie v Oxforde a publicistom. O pánovi Fortunovi napísal v 20. a 30. rokoch okolo dvadsať cyklov poviedok (inde sa uvádza okolo dvanásť) – po prvej svetovej vojne sa len málo detektívnych autorov (napríklad Doyle a Chesterton) venovalo poviedkam (Zábrana, 1987a, s. 93) a v 30. rokoch patril Bailey k „veľkej päťke“ anglických detektívkarov spolu s Christie, Sayersovou, Croftsom a Freemanom (ibidem). Jeho poviedky sa svojím tematizovaným realistickým kriminalistickým pátraním (prítomnosť balistickej analýzy, lekárskej obhliadky) približujú k typu, aký reprezentujú dvaja posledne menovaní autori. Preto aj niektoré poviedky sú písané v kóde žánru kriminálneho vyšetrovania po neznámom páchateli – ako napríklad *Prípadohorelého sázkaře* (*The Burn Tout*, 1938; In: Zábrana, 1987a). Baileyho poviedky teda nie sú písané ako klasické detektívky a nedodržiavajú zásady *fair play*, keďže Reggie interpretuje stopy práve vo chvíli, keď ich nachádza (a teda v tom naratívnom okamihu, keď je s nimi akurát oboznamovaný čitateľ). Čo však určite zaujme, je práve Reggieho vyhodnocovanie a interpretácia stôp, nasmerovanie pátrania, ako aj zvraty, ktoré pátranie presmerujú na iné dejové koľaje.

Pán Smith zhorí vo svojom dome, na vedľajšej ulici prejde policajta, ležúceho po ceste po štyroch nohách, hasičské auto (a Reggie, postulujúc súvis s požiarom, zistí, že policajt bol v skutočnosti zastrelený). Toto vyšetrovanie je vedené striktno racionálnymi metódami a Reggie sa počas neho netají svojimi hypotézami. Reggie si napríklad začne prehliadať obrazy uhoreného Smitha: „*Fundamentální otázka: proč náš pan Smith uhořel? Kvůli něčemu, co udělal, nebo čím byl, nebo kvůli něčemu, co měl. To se může ukázat z jeho majetku. Spousta obrazů vypráví nějakou historii,*“ (Bailey, 1987, In: Zábrana 1987a, s. 100). V tematike viacerých obhorených obrazov (kráľi Eduard VII. a VIII., lúka atď.) nachádza jeden konštantný rys: všade sa nachádzajú kone. Z toho vyvodí smer pátrania – zavraždený mal záujem o konské dostihy. V tomto prostredí hľadá motiváciu zločinu. Nájde ju vo veľkej sprenevere pred niekoľkými rokmi. Vyskytne sa aj motív falošného riešenia, ktoré podávajú Fortunovi stáli spolupracovníci, kriminalisti Lomas, Bell a Underwood. Pátranie sa komplikuje práve novým objavovaním faktov a okolností, Reggie musí nezriedka svoje pracovné hypotézy na základe nových faktov korigovať – avšak ich základný smer je vždy odôvodnený a správny. Dôjde k ďalšej súvisiacej vražde. Reggie napokon nachádza vraha, ktorého zradila hra preňho nešťastných náhod, v dovtedy nevystupujúcej postave. Na záver vyslovuje neoverenú (a zrejme neoveriteľnú) hypotézu, že poslednú vraždu, ako aj to, že vrah skončil v rukách polície vinou pokazeného auta, má na svedomí niekto ďalší, a Reggie aj naznačuje, kto.

Slávna klasická Baileyho poviedka *The Cat Burglar* (*Vlakač*) patrí k tým zriedkavým, v ktorých je páchatelom – zlodejom a vrahom – detektív. Nie však ústredný, ako v už spomínanej *Big Bow Mystery*, ale vedľajšia postava: policajný vyšetrovateľ (podobne ako v *Tajomstve žltej izby*). Bývalý profesionálny vlakač, na ktorého sa má zvaliť vina, totiž – ako si pán Fortune všimne – má pozostatok vojnového zranenia: nedokáže zavrieť ľavú ruku. A tá bola pri tejto lúpeži nevyhnutná. Reggie uvažuje takto:



ten, kto chce na bývalého vlamača zvaliť zločin, o tomto fakte nevie. Bývalý vlamač sa zasa svojím zranením neobhaja – to znamená, že netuší, že pri realizácii zločinu by mal pri zavesení sa na potrubie použiť svoju ľavú ruku (por. Bailey, 1936, s. 75): „*Nevedel, že by to nedokázal spraviť,*“ (s. 79), a z toho vyplýva, že okolnosti zločinu nepozná, a teda je nevinný.

Reggie sa správa dosť výstredne, ba až afektovane (keď ho inšpektor vytiahne ráno z postele, po príjazde na miesto činu kričí: „Nenávidím vás!“) a má svojský čierny humor (Zábrana píše, že Reggieho správanie nám z dnešného pohľadu často pripadá „nejapné“). Napríklad, na otázku, čo sa stalo chudákovi, ktorý náhle zomrel – či mu zlyhalo srdce, lekár Reggie sucho odpovedá: „*Když člověk zemře, většinou mu selže srdce,*“ (In: *Vražedné šance*. Ed. Richard Peyton. Praha : Olympia 1990, s. 178). Jeho zvolacie vety, ironické výkriky a poznámky korelujú s pohybovou dynamikou tohto trošku obéznejšieho detektíva, dynamikou, s akou tento čulý lekár vyskakuje z policajného auta a vrhá sa k stopám na mieste činu, ktoré okamžite vecne hodnotí – toto všetko sú totiž práve *konštantné charakteristické znaky* Reggieho ako *veľkého detektíva*, ktorý síce nefajčí fajku ani nepestuje orchidey, ale jeho výstrednosť je vpísaná do jeho rečového i pohybového tonusu.

Nášmu čitateľovi je ešte dostupná poviedka *Tragédia v Ascote* (In: *Vražedné šance*) z dostihového prostredia.

„*Nikdy si nemyslete, že je možno zadržet člověka, který umí používat mozk.*“

Autorom detektíva, prezývaného Mysliaci stroj, profesora s abnormálne veľkou lebkou s abnormálne vysokým čelom a hrubiznými okuliarmi – to všetko je nasadené na mľandravé, takmer trpasličie telo – bol **Jacques Futrelle** (1875 – 1912): zhoda dátumu jeho úmrtia, totožná s dátumom potopenia Titaniku, nie je vôbec náhodná. Azda najslávnejším príbehom Mysliaceho stroja je poviedka *Problém cely číslo 13*. Je to úvodný prípad, v ktorom sa génus logiky profesor PhDr. RNDr. MUDr. S. F. X. Van Dusen, DrSc., predstavil svojmu publiku. V prípade tohto textu ide o istú fúziu viacerých typov – detektívnych intertextuálnych scenárov: nemožného „zločinu“ (záhadu zamknutej miestnosti) a úniku „zločínca“ zo zamknutej miestnosti (ako v prípade Rafflesa či Arséna Lupina). Profesor Van Dusen totiž uzavrie stávkku, že unikne z cely smrti v priebehu jedného týždňa, a to čistou logickou úvahou – v súlade so svojim presvedčením, že „*Duch vládne nade vším*“ (Futrelle, 1977, s. 22), a teda aj nad hmotou múrov cely. Profesor trávi teda svoj čas v cele a správca väznice sa stáva svedkom záhadných udalostí, odkiaľ profesor berie isté predmety – čím, napríklad, napísal listy, ktoré vyhadzuje z okna. Napokon posledného dňa stávkky nachádza v cele na profesoro-rom lôžku len parochňu. Ide teda o záhadu úniku zo zamknutej miestnosti – akurát, že z nej neunikne zločinec, ale geniálny detektív v rámci stávkky. Profesor záhadu napokon vysvetlí: pomocou krýs, ktoré mu behajú do cely cez staré potrubie, nadviaže kontakt s novinárom a ten mu do cely cez „potrubnú poštu“ pošle „ingrediencie“ (medzi nimi aj kyselinu, čo rozleptá mreže) potrebné na „chemickú reakciu“ úniku.

Futrelle sa s obľubou špecializoval predovšetkým na jeden podtyp detektívnych záhad – nemožný zločin. Tak v poviedke *Prízračný motor* (In: *Jedenadvacet detektivů*. Ostrava: Domino 2003) necháva niekoľko ráz v noci zmiznúť auto na osamelej ceste, z ktorej niet odbočky, na ktorú by sa auto zmestilo: cez jedno stanovište polície auto prefrčí, cez druhý bod úsečky trasy však nie. Vysvetlenie opäť prichádza prostredníctvom osvedčeného postupu optickej ilúzie: dve svetlá len navodili ilúziu auta – v skutočnosti však išlo o dve motorky, ktoré sa ľahko stratili bočnou cestičkou, kadiaľ by auto neprešlo.

V paradigme možností, ako konštruovať excentrickú postavu veľkého detektíva tak, aby sa odlišoval od všetkých ostatných, v roku 1914 sa realizovala ďalšia možnosť: detektív – slepec. Autor slepého detektívka Maxa Carradosa **Ernest Bramah** (1868 – 1942) dostal tento nápad, keď sledoval divadelnú hru, v ktorej sa detektív správal ako totálny hlupák: „*Proč nemít slepého detektiva? Opravdu slepého,*“ (Zábrana (ed.), 1987a, s. 71). Max Carrados teda doslova analyzuje/interpretuje text (hovorený text), ktorý mu iné postavy predkladajú: príbeh, ktorý mu rozpráva klient, a fakty, o ktorých mu referuje jeho Watson pán Carlyle (ktorý nechápe ich skutočný význam). „*Moje uši jsou mýma očima,*“ (Bramah, In: Zábrana (ed.), 1987a, s. 72), hovorí Max Carrados. Neskláňa sa s lupou k stopám na vlhkej zemi – napriek tomu mu rozprávania (hovorené texty) zainteresovaných poskytnú vždy dost' indícií, pomocou ktorých môže utvoriť správnu hypotézu riešenia prípadu. Oproti „normálnym“ vidiacim ľuďom má ako geniálny detektív aj jednu výhodu: „*Sú veci, ktoré nemôžete uvidieť svojimi očami,*“ (Bramah, In: Van Dine (ed.), 1931, s. 244) – je to známy, často sa opakujúci motív v detektívnej fikcii: pohľad často zavádza, a je potrebné podrobiť ho skúške intelektom. V *Tragédii v Brookbend Cottage* (Zábrana, 1987a) sa snaží zabrániť plánovanému kurióznemu zločinu – vrah sleduje predpovede počasia a chce svoju manželku zabiť elektrickým výbojom počas búrky. Jednou z indícií je šarkan zamotaný do stroju, ktorý má maskovať elektrický drôt vedúci ku kľučke okna pod vysokým napätím. V poviedke *The Knight's Cross Signal Problem* (In: Van Dine, 1931) je motívom vraždy teroristický útok na železnicu, spáchaný takým spôsobom, že páchatel technicky prehodí signál, a tak dôjde ku katastrofálnej zrážke dvoch vlakov. Nevysvetliteľná záhada je v tom, že výpravca prisahá, že dal signál „stop“, ale rušňovodič prisahá, že videl zelené svetlo.

Max Carrados sa stal hrdinom poviedkových zbierok *Max Carrados* (1914), *Oči Maxa Carradosa/The Eyes of Max Carrados* (1923) a *Záhady Maxa Carradosa* (1927).



## S úctou a anonymne, Váš Jack Rozparovač

Záhadná identita páchatel'a nikdy nevyriešených vražd – Jacka Rozparovača – sa nezriedka stala inšpiráciou i námetom rovnako románov, ako aj literatúry faktu, od tej serióznej až po špekulatívno-senzačnú. **Mary Bellocová Lowndesová** (1838 – 1947) okrem detektívnych poviedok s hlavným hrdinom Francúzom Hercuľom Popeauom napísala predovšetkým psychologický triler *Podnájomník* (*The Lodger*, 1913; v českom preklade ako *Kroky v mlze*), inšpirovaný whitechapelskými sériovými vraždami, a práve týmto románom sa zapísala do „análov“ kriminálnej literatúry.

Manželia Buntingovci si vyriešia svoje ekonomické problémy, keď prijmú za podnájomníka pána Suppa. Ten trávi celé dni zavretý vo svojej izbe čítajúc Bibliu, z ktorej občas nahlas recituje. Za hmlistých a chladných nocí vychádza von a ráno je mesto plné výkrikov kolportérov o ženských obetiach vraha, ktorý na mŕtve telá pripína lístček so svojím podpisom „Pomstiteľ“. Pani Buntingová čoskoro nadobudne podozrenie, že vrahom je práve jej podnájomník, a kryje ho. Dôvody sú čiastočne ekonomického rázu (por. Lowndesová, 1988, s. 84), čiastočne akýsi zvrátený súcit (pán Supp po vražde pôsobí vždy vyčerpane a zbedačene) voči človeku, ktorý, ako sa nazdáva, dočasne stratil rozum a za svoje „vražedné prekliatie“ nemôže. Geniálny je Lowndesovej naratívny postup v tom, že pani Buntingová, do ktorej vedomia narácia preniká (pani Buntingová je reflektorom narácie), sama neformuluje svoje motivácie ani podozrenia úplne jasne – preto, že samo jej vedomie nie je príliš „jasné“, reflexívne. Voči svojmu nájomníkovi prechováva zmiešané pocity: „*Ubohý pan Supp – ubohý, nešťastný, rozumu zbavený pan Supp! Nekonečný soucit přehlušil v té chvíli strach, ano a také nenávisť, kterou v ní podnájemník vyvolával.*“ (Lowndesová, 1988, s. 93).

Lowndesová vlastne vo svojej fikcii navrhuje istý druh riešenia skutočného kriminálneho prípadu – a to odpoveď na otázku, ako sa whitechapelskému vrahovi podarilo uniknúť polícii: a touto odpoveďou sú podivné malomeštiacke duše manželov Buntingovcov. Keď nadobudne podozrenie ku koncu románu aj pán Bunting (ktorý inak rád číta detektívky, ale v skutočnom živote je podivuhodne nevšímavý voči svojmu podnájomníkovi, ktorý v noci pred vraždou vždy opúšťa dom), s úľavou svoje podozrenie zamietne pri prvej chabej príležitosti, hoci ho predchádzajúcej noci stretol v meste a otreľ si ruku o jeho zakrvavený kabát – ktorý pán Supp vysvetľuje tak, že sa dotkol mŕtveho zvierat'a. Bola by to tiež hanba pre dom Buntingovcov a úlohu zohráva aj Buntingova zakorenená obava z polície.

Zvraty narácie sú značne ironické: dom Buntingovcov, v ktorého hornom poschodí sídli Pomstiteľ, navštevuje takmer denne mladý policajt Joe, nezriedka v „detektívnom“ prezlečení, a nahlas referuje o pátraní po Pomstiteľovi. Podnájomníka ani čudnú nervovú labilnosť pani Buntingovej vo chvíľach, keď sa zmieňuje o vraždách, si príliš nevšíma. Na verejnom súdnom pojednávaní vypovedá svedok, ktorý naozaj stretol v noci pána Suppa aj s jeho vakom, ale vyšetrovatelia ho neberú vážne – je to len taký starý pán... Pani Buntingová, keď sa dozvie o policajnej akcii, usiluje sa nená-

padne prinútiť pána Suppa, aby tú noc nešiel von. Keď predtým z jeho skrine vytekla krv, upozorní ho na to – a potom, ako tvár pána Suppa nadobudne hrozivý výraz, pani Buntingová povie, že sa mu asi rozbila fľaštička s červeným atramentom.

Keď sa manželia Buntingovci raz stretnú v meste, zdesene na seba pozrú – každý si totiž myslel o tom druhom, že zostal doma: a to znamená, že ich dcéra Daisy zostala sama s pánom Suppom. Ten sa jej len zdá trochu čudný a pozval ju do múzea voskových figurín madame Tussaud. V múzeu vrážd sa pán Supp doslova zrazí so Sirom Johnom Burneyom, ktorý pred časom dostal pána Suppa do ústavu pre choromyseľných, odkiaľ sa mu pred mesiacom podarilo utiecť. Minú sa, sir Burney pána Suppa nespozná, a ten sa stratí – aj z domácnosti Buntingových.

## Literatúra

- BAILEY, Henry Christopher: *Mr. Fortune, Please*. London : Penguin Books 1936.
- BERAN, Zdeněk: Zrod anglické detektívnej povídky. In: *Zmizení zvláštního vlaku*. Praha : Nakladatelství Svoboda 1995, s. 279 – 286.
- BOILEAU – NARCEJAC: *Der Detektivroman*. Neuwied und Berlin : Luchterhand 1967.
- CARR, John Dickson: *Třikrát záhady starého Londýna*. Praha : Odeon 1979.
- CAWELTI, J. G.: *Adventure, Mystery, and Romance*. Chicago and London : The University of Chicago Press 1976.
- CURRAN, John: *Utajené zápisníky Agathy Christie*. Praha : Knižní Klub 2010.
- CARROLL, Noel: *Filozofia horroru*. Gdańsk : Słowo/obraz terytoria 2004.
- CARTER, Nick: *Největší americký detektiv. Král zlodějů a jiné příběhy*. Praha : Nakladatelství XYZ 2009.
- CEPLOVÁ, Zuzana: Svět strýce Abnera. In: POST, Melville Davisson: *Případy strýce Abnera*. Praha : Kalich 2002, s. 193 – 197.
- CORTÁZAR, Julio: *Fantomas przeciw wielonarodowym wampirom*. Kraków : Wydawnictwo Literackie 1979.
- ČAPEK, Karel: *Marsyas*. Praha : Fr. Borový 1941.
- ČECHOV, Anton Pavlovič: Švédská zápalka. In: *Slovo má spravedlnost*. Praha : Melantrich 1977.
- ČULÍK, Jan: Chesterton a paradox. In: CHESTERTON, Gilbert Keith: *Modrý kříž*. Praha : Vyšehrad 1989.
- DANIELS, Les – KIDD, Chip – SPEAR, Geoff: *The Golden Age of DC Comics*. New York : Harry. N. Abrams, Incorporated 2004.
- DEAVER, Jeffery (zost.): *Zločin*. Ostrava : Domino 2005.
- ECO, Umberto: *Superman w literaturze masowej*. Warszawa : PIW 1996.
- ECO, Umberto: *Między kłamstwem a ironią*. Kraków : Wydawnictwo M 2004.
- ENCYKLOPEDIA LITERATURY SCIENCE FICTION. Eds. NEFF, Ondřej – Olša jr., Jaroslav. Praha : H & H 1995.

- FOUCAULT, Michel: *Nadzorować i karać*. Warszawa : Aletheia – Spacja 1993.
- FREEMAN, Richard Austin: Případ Oscara Brodského. In: *15 pátračů*. Praha : Odeon, 1987.
- FREEMAN, Richard Austin: Pečetidlo krále Nabukadnezara. In: *13 x zločin*. Praha : Svoboda 1994.
- FREEMAN, Richard Austin: *Měsíční kámen*. Praha : Nakladatel Karel Voleský 1929.
- FREEMAN, Richard Austin: *Zrádná škraboška (The D'Arblay Mystery)*. Praha-Vinohrady : Nakladatel Karel Voleský 1930.
- FUTRELLE, Jacques: Problém cely číslo 13. In: *Slovo má spravedlnost*. Ed. KOTULOVÁ, EVA. Praha : Melantrich 1977.
- GRAMSCI, Antonio: *Sešity z vězení*. Praha : Československý spisovatel 1959.
- GREENOVÁ, Anna Katherine: *Pohřešuje se strana třináct*. In: DEEVER, Jeffery: *Zločin*. Ostrava : Domino 2005.
- GRYM, Pavel: *Sherlock Holmes a ti druzí*. Vyšehrad : Praha 1988.
- HORNUNG, Ernest William: *Raffles*. Warszawa : Czytelnik 1985.
- HRABÁK, Josef: *Napínavá četba pod lupou*. Praha : Československý spisovatel 1986.
- CHESTERTON, Gilbert Keith: *Ohromné maličkosti*. Praha : Nakladatel Václav Petr 1925.
- CHESTERTON, Gilbert Keith: *Muž, jenž věděl příliš mnoho*. Praha : Ladislav Kuncíř 1926.
- CHESTERTON, Gilbert Keith: *Nevinnost' otce Browna*. Bratislava : Knihničiareň Andreja 1944.
- CHESTERTON, Gilbert Keith: *Vybrané essaye*. Trnava : Spolok svätého Vojtecha 1945.
- CHESTERTON, Gilbert Keith: *Příhody pátra Browna*. Bratislava : Slovenský spisovateľ 1967.
- CHESTERTON, Gilbert Keith: *Klub podivných živností. Anarchista Čtvrtek*. Praha : Odeon 1987.
- CHESTERTON, Gilbert Keith: *Modrý kříž*. Praha : Vyšehrad 1989.
- CHESTERTON, Gilbert Keith: *Otec Brown na stopě zločinu*. Praha : Aurora 1996.
- CHRISTIE, Agatha: *Muž v mlze*. Praha : Odeon 1987.
- CHRISTIE, Agatha: *Smrt staré posluhovačky*. Praha : Ikar 2001.
- JANION, Maria: *Zło i fantazmaty*. Kraków : Universitas 2001.
- JANION, Maria: *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk : Słowo/obraz terytoria 2008.
- JONES-PARRY, Mary: Introduction. In: CHESTERTON, G. K.: *Father Brown Detective Stories*. Macmillan Education 1975.
- LACASSIN, Francis: *Louis Feuillade*. Praha : Orbis 1968.
- LASIĆ, Stanko: *Poetyka powieści kryminalnej*. Warszawa : PIW 1976.
- LEBLANC, Maurice: *Dráma na zámku*. Nakladateľstvo G. A. Bežo v Bratislave (bez dátumu vydania: kniha pravdepodobne pochádza z 20. rokov 20. storočia).
- LEBLANC, Maurice: *Zločinec? Židovská lampa*. Plzeň : Nakladatelství Vendelína Steinhausera 1919.
- LEBLANC, Maurice: *Hraběnka Cagliostrova*. Praha : Českomoravské podniky tiskařské 1925.
- LEBLANC, Maurice: *Obraz nahé ženy*. Praha : Šolc a Šimáček 1934.
- LEBLANC, Maurice: *Dutá jehla*. Praha : Mladá fronta 1969.

- LEBLANC, Maurice: *Arséne Lupin kontra Herlock Sholmes (Blondýnka)*. Praha : Albatros 1987.
- LEROUX, Gaston: *Krvavá loutka*, zv. I a zv. II. Praha-Smíchov : Nakladatel Jan Kotík Knihkupec 1924.
- LEROUX, Gaston: *Kovárna na rozcestí*, zv. I a zv. II. Praha-Smíchov : Nakladatel Jan Kotík Knihkupec 1924.
- LEROUX, Gaston: *Rouletabille u cikánů*. Praha-Smíchov : Nakladatel Jan Kotík 1924.
- LEROUX, Gaston: *Fantóm opery*. Praha : Mladá fronta 1967.
- LEROUX, Gaston: *Dvojí život Theofrasta Longueta*. Praha : Naše vojsko 1970.
- LEROUX, Gaston: *Záhada žltej izby*. Bratislava : Smena 1972.
- LEROUX, Gaston: *Chemikovo tajemství*. Ostrava : Blesk 1992.
- LEROUX, Gaston: *Muž, který se navrací z dále...* Ostrava : Blesk 1992a.
- LOWNDESOVÁ, Marie Bellocová: *Kroky v mlze*. Praha : Vyšehrad 1988.
- MASON, A. E. W.: *Vězeň v opálu*. Praha : Nakladatelství Jan Svátek 1930.
- MASON, A. E. W.: *Tajemství šípu*. Praha : Čin 1939.
- MASON, A. E. W.: *Vila Ružena*. Bratislava : Bradlo 1991.
- MURCH, Alma: *The Development of the Detective Novel*. London : Peter Owen 1968.
- ORWELL, George: *Úpadek anglické vraždy*. Olomouc : Votobia 1995.
- PENZLER, Otto: The Amateur Detectives. In: *The Mystery Story*. Ed. by BALL, John. New York : Penguin Books 1978, S. 83 – 110.
- PETER, Jean-Pierre – FAVRET, Jeanne: Zwierzę, szaleniec, śmierć. In: *Ja, Piotr Rivière...*, ed. M. Foucault. Gdańsk : Słowo/obraz terytoria 2002, s. 199 – 220.
- PETŘÍČEK, Miroslav: *Majestát zákona*. Praha : Herrmann & Synové 2000.
- PETŘÍČKOVÁ, Taťána: Magie zrcadla. In: NOVOTNÝ, Jaroslav (ed.): *Studie k rozmanitosti chápání prostoru*. Praha : TOGGA 2008, s. 111 – 118.
- POST, Melville Davisson: *Doomfordova záhada*, Praha : Kalich 2002.
- ROHMER, Sax: *Žlutý spár*. Praha : Nakl. Karel Voleský 1929.
- ROHMER, Sax.: *Zrádný doktor Fu-Manchu*. Praha : Ametyst 1995.
- ROHMER, Sax: *Návrat doktora Fu-Manchu*. Praha : Ametyst 1995a.
- ROUDAT, Jean: Gaston Leroux im Umriss. In: VOGT, Jochen (Hrsg.): *Der Kriminalroman, Bd. I*. München : Wilhelm Fink Verlag 1971, s. 98 – 116.
- SOUVESTRE, Pierre – ALLAIN, Marcel: *Fantomas*, Bratislava : Tatran 1970.
- SOUVESTRE, Pierre – ALLAIN, Marcel: *3 x Fantomas*. Praha : Odeon 1971.
- SOUVESTRE, Pierre – ALLAIN, Marcel: *Nočný fiaker*. Bratislava : Tatran 1973.
- STEINBRUNNER, Chris – PENZLER, Otto: *Encyclopedia of Mystery and Detection*. London and Henley : Routledge & Kegan Paul 1976.
- SYMONS, Julian: *Bloody Murder*: London : Faber and Faber 1972.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor: *Theorie prózy*. Praha : Melantrich 1948.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor: *Próza. Úvahy a rozbor*. Praha : Odeon 1978.



ŠKVORECKÝ, Josef: Ženský element v detektívke. In: CHRISTIE, Agatha: *Vražda Rogera Ackroyda* a SAYERSOVÁ, Dorothy: *Vražda potrebuje reklamu*. Bratislava : Tatran 1967.

ŠKVORECKÝ, Josef: *Nápady čtenáře detektivek*. Praha : Nezávislé tiskové centrum 1990.

ŠVÁB, Ludvík: *Úvodem*. In: LACASSIN, Francis: *Louis Feuillade*. Praha : Orbis, 1968.

THOMAS, Roy.: Introduction. In: *The Golden Age of Marvel Comics*. Marvel (bez vročenia).

VAN DINE, S. S. (ed.): *The World's Great Detective Stories*. New York : Blue Ribbon Books 1931.

VYGOTSKIJ, Lev: *Psychologie umění*. Praha : Odeon 1981.

WELLS, Carolyn: *The Technique of the Mystery Story*. Springfield : Mass Publishers 1976.

YATES, Donald A.: Locked Rooms and Puzzles: A Critical Memoir. In: BALL, John (ed.): *The Mystery Story*. New York: Penguin Books, 1978, s. 189 – 203.

ZÁBRANA, Jan: Animovaná algebra Agathy Christieové. In: CHRISTIEOVÁ, Agatha: *Muž v mlze*. Praha : Odeon 1987, s. 477 – 491.

ZÁBRANA, Jan (ed.): *15 pátračů*. Praha : Odeon 1987a.

## 7. Klasická detektívka: „Jej zlatý vek“

„Ale snad se dá výrok Oskara Wilda, že život napodobuje umění, parafrázovat a říci, že zločin napodobuje detektivku.“

Clayton Rawson: *Smrt' z cylindra*

Po vývinových transformáciách žánru, spojených s jeho konštituovaním, následnými peripetiami expanzií aj do slepých uličiek, ktoré ďalší vývin žánru „nekontrasignoval“ (hoci sú nesmierne zaujímavé), o ktorých sme hovorili v predchádzajúcich kapitolách, ako aj tými žánrovými expanziami, ktoré už anticipovali jeho ustálenú klasickú formu, detektívny žáner sa zhruba v 20. rokoch 20. storočia ustálil a petrifikoval: udialo sa tak aj vďaka takmer „klasicisticky“ poňatým sformulovaným pravidlám žánru. Tieto pravidlá sa prvý raz vygenerovali počas takzvaného zlatého veku detektívneho žánru (por. Buchloh – Becker, 1978, s. 81). Detektívka sa začala chápať ako istý druh hry – na úrovni literárnej komunikácie hry medzi (modelovým) autorom a (modelovým) čitateľom (taká je Knoxova formulácia; ibidem, s. 84), na úrovni sujetu zasa hry medzi vrahom a detektívom – a Van Dine to transformuje na hru medzi fiktívnym detektívom a reálnym čitateľom, vŕahujúc takto čitateľa priamo dovnútra textovej hry. [Antje Wulf tu upozorňuje na istú naivitu takejto Van Dinovej formulácie (ktorý bol predsa sám literárnym kritikom), keďže fiktívny detektív vlastní oproti čitateľovi doložku najvyšších výhod, keďže je výtvorom toho, ktorý skonštruoval záhadu (ibidem, s. 86 – 87).] Z tohto dôvodu, ako píše Julian Symons, tieto „pravidlá si kládli dva ciele: najprv opísať povahu hry a následne ukázať, ako ju treba hrať“ (Symons, 1972, s. 101). Charakter týchto formulovaných žánrových pravidiel detektívky bol teda jednak zakladajúci – konštitutívny, jednak normatívny (toto sme s troškou poetickej licencie nazvali, takpovediac, „klasicistickou“ dimenziou detektívky).

Vo svojom článku *Umenie detektívky* (1924) R. Austin Freeman formuluje syntagmatickú schému detektívky a v poznámkach k nej zdôrazňuje neprípustnosť dodávať nové fakty v rámci riešenia, ktoré neboli dovtedy k dispozícii: „Čtenáři je dáno na srozuměnou, že nyní má před sebou všechny důkazy vedoucí k závěru a že závěr je zcela obsažen v těchto důkazech,“ (Škvorecký, 1990, s. 54 – 55). Toto je základné pravidlo detektívnej *fair play* a v zásade sa podeň dajú subsumovať všetky ostatné. A všetky formulácie pravidiel detektívky majú ako spoločný základ princíp férovosti hry (por. Buchloh – Becker, 1978, s. 83). Podobne píše aj Van Dine vo svojom prvom pravidle:

„Čtenář musí mít stejnou příležitost vyřešit záhadu jako detektiv. Všechny stopy musí být uvedeny jasně a popsány,“ (Škvorecký, 1990, s. 56). To sa však, paradoxne, nevyučuje s tým, že stopy môžu byť zakamuflované – zaradením do nesprávneho kontextu (presunom), alebo môžu byť nositeľmi falošného významu (sugerovať ho), či zarážať svojou absurditou (zväčša zdanlivou).

Ich najznámejšiu formuláciu poskytol katolícky kňaz Ronald Knox, ktorý ich sformuloval do svojho presláveného *Desatora prikázaní*. Tu je:

1. *Zločinec musí byť niekto, o ňomž je zmienka brzy na začátku příběhu, avšak nesmí to být nikdo, jehož myšlenky je čtenáři umožněno sledovat.*
2. *Všechny nadpřirozené nebo nepřirozené faktory jsou zcela vyloučeny.*
3. *Není přípustná víc než jedna tajná místnost nebo chodba.*
4. *Nesmí být použito žádného ‚dosud neobjeveného‘ jedu ani přístrojů a metod, které vyžadují dlouhého vědeckého vysvětlování na konci příběhu.*
5. *V příběhu nesmí vystupovat žádný Číňan.* (Išlo totiž o ošúchaný topos zločinných Číňanov šestákových brakových detektívok – pozn. T. H.)
6. *K řešení nesmí detektivovi dopomoci náhoda ani nesmí být veden nevysvětlitelnou intuíci, která, jak se později ukáže, byla správná.*
7. *Pachatelem nesmí být sám detektiv.*
8. *Detektiv nesmí odkrýt žádnou stopu, aniž ji hned neodhalí také čtenáři.*
9. *Duchem chudý přítel detektivův, jeho watson, nesmí zatajit žádné myšlenky, které se mu honí v hlavě; musí mít inteligenci mírně, ale jen velmi mírně podprůměrnou.*
10. *Nesmí se vyskytovat dvojčata nebo dvojníci, pokud na jejich výskyt nebyl čtenář řádně připraven,“* (ibidem, s. 59 – 60).

Knoxove pravidlá sa obracali aj proti takej „klasike“ žánru, ako bol napríklad Conan Doyle (por. Buchloh – Becker, 1978, s. 83), pričom precizovali podmienky, za akých je možné odteraz napísať „pocitivú“ detektívku, ktorá by neznižovala literárnym vývinom už raz dosiahnutú úroveň literárnej hry (ibidem, s. 81). Oleg Sus aj presne charakterizuje funkciu týchto pravidiel: „*Pravidla ovšem knihu nedělají, jsou to jenom gambity, klasické rozehrávky šachové hry, užijeme-li výrazu Šklovského, která se v našem případě stává hrou mezi bílým, detektivem, a černými figurami,*“ (Sus, 1959, s. 371) a táto „*partie má tyto předpisy tahů*“ (ibidem).

Tieto pravidlá však umožnili aj iné, nečakanejšie expanzie žánru – ako napríklad v zbierke poviedok **Josefa Škvoreckého** *Hříchy pro pátera Knoxe* (1973), kde sa v každej z desiatich poviedok dopúšťa prehrešku (avšak vždy z nečakanej strany) proti jednému z Knoxových pravidiel. Čitateľ je teda v elleryqueenovských výzvach, ktoré sú mu adresované, vyzývaný nielen na to, rozlúštiť detektívny rébus, ale aj zistiť, proti ktorému prikázaniu poviedka zhrešila.

Knox zdôraznil ako kulminačný bod detektívky dedukciu, riešenie detektívneho problému oproti akcii (por. Buchloh – Becker, 1978, s. 84). Pozrime sa bližšie na niektoré pravidlá:

Pravidlo 2 vymedzuje *fikčný svet* žánru, jeho typ. Pravidlo 1 je jednak preskriptívne, a takto sa podieľa na ekonómii *fair play*, jednak aj žánrovo konštitutívne: ak je totiž napríklad vrah odhalený v dovtedy nevystupujúcej osobe, text nie je detektívka, ale istý typ kriminálneho žánru.

Aj 4. pravidlo je žánrovo konštitutívne a „odrezáva“ detektívny žáner napríklad od príbehov žánru sci-fi (neznámy – čiže v empirickom svete nejstávajúci – jed, neznáma smrtonosná zbraň, napríklad Seamarkov *Smrtící paprsek*) – ako k takémuto (neintendovanému) žánrovému prestupu došlo trebárs v Doylovom *Dobrodružstve človeka, ktorý sa plazil* (píšem o tom podrobnejšie v príslušnej kapitole o Conanovi Doylovi). Toto pravidlo podobne ako 2. pravidlo na jednej strane *zakladá*, funduje fikčný svet žánru (totožný s naším empirickým svetom – s fyzikálnymi pravidlami, ktoré v ňom platia, a kde sa teda nemôžu vyskytnúť fantastické vybájené jedy a zbrane), na strane druhej tiež patrí pod jurisdikciu *fair play*: použiť neznámu/nemožnú zbraň by od autora nebolo voči čitateľovi fér, keďže čitateľ takouto informáciou nedisponuje vo svojej encyklopédii a nebol by teda autorovým rovnocenným protivníkom. Zároveň sa autori detektívok budú snažiť využiť čo najnečakanejšie „empiricky možné“ zbrane, ako napríklad Dorothy Sayersová v *Neprírodzenej smrti* (*Unnatural Death*; slovenský preklad Smena, Bratislava 1982) prázdnu injekčnú striekačku naplnenú vzduchom, pričom vzduchová bublina vpustená do krvného obehu zapríčiní zastavenie srdca, po ktorom však neostávajú stopy ako po vražde; v poviedke Melvilla Davidsona *Posta Doomfordova záhada* zabíja slnečný lúč, ktorý zapáli knôt pušky; k fantastickjším už patrí Futrellova fľaška obsahujúca vákuum, ktorá pripevnená k ústam obeti z nej „vysaje“ vzduch. Pokračovateľ tradície klasickej detektívky **Douglas Clark** v detektívke *Menu* (1977; slovensky In: Clark, 1985) uvádza na scénu ako vražednú zbraň menu pokrmov, podávaných konkrétnej osobe s jej stravovacími idiosynkráziami: problémom ani tak nie je totožnosť vraha, ako skôr to, akým spôsobom takúto dokonalú vraždu dokázať. A zasa ako príklad „dosiaľ neobjavenej“ vražednej zbrane uvediem peknú antikvariátnu kuriozitu, detektívku *Rudá orchidea* od **Freda M. Whita** (nakladateľstvá JUDr. Edvard Jan Baštýř a spol., Praha, bez vročenia – kniha pôsobí na také 20. roky 20. storočia). Tu tiež nastupuje klasické detektívkarске „odčarovanie“, keď „veškerá, domněle nadpřirozená síla purpurové orchidee jest pouhým mechanickým dějem“ (s. 159). Táto obrovská rastlina, keď je poliata vodou či naparená, napučne ako morská huba a tým jej úponky uskrčia človeka, ktorý na ňu lezie. Samozrejme, že ju nepoznáme, keď bola uchovávaná v istom chráme v Kurdistane, kde sa u pospolitého ľudu honosila nadprirodzenou mocou. „Vražedná“ rastlina teda potrebuje na svoj vražedný výkon katalyzátor (vodu), inak je neškodná – podobne ako potrebuje Mozartovu uspávanku mäsožravá Adéla z českej detektívnej komédie *Adéla ještě nevěčeřela*: môžeme vidieť, že vražedný „grif“ tejto filmovej komédie bol naozaj vytvorený na spôsob zaprášených detektívok, ktoré vychádzali v Česku za čias prvej republiky. K ďalším kurióznym zbraniar, už na hranici uveriteľnosti (a teda – zo žánrového hľadiska – na hranici sci-fi detektívky) sú napríklad umelé húsenice s bodákom, naplne-

ným hadím jedom z okuliarnika v detektívke **J. M. Walsha** *Zrádné housenky* (Praha – Nakladatelství V. Orel; bez vročenia).

Aj 6. pravidlo vymedzuje mantinely férovej hry, ako aj organizujúci, vedúci princíp žánru, ktorým je racionalita. *Náhoda* môže len sťažiť vyšetovanie, keď pomôže zločincovi (ako napríklad v *Meste malérov/Calamity Town* Elleryho Queena – o tomto románe ešte bude reč), nesmie však pomáhať detektívovi pri riešení záhady. Konštrukčný postup náhody teda v rámci detektívkarských pravidiel môže autor využiť pri konštrukcii zápletky, nie však pri jej rozpletaní v rámci rozuzlenia. Rovnako 8. pravidlo je pravidlom *fair play*.

Vplyv tohto Knoxovho „Desatora“ bol na autorov detektívok aj ich čitateľské publikum taký ďalekosiahly, že viedol v roku 1928 k založeniu cechu detektívnych autorov Detection Club so svojim ironicky poňatým prijímacím rituálom do tejto lóže podľa slobodomurárskeho vzoru (por. Škvorecký, 1990, s. 61). Hoci Knoxove pravidlá mali aj svoju preskriptívnu zložku, vychádzali predovšetkým zo súvekeho stavu vývinu detektívneho žánru (ktorým bol vtedy klasický detektívny román) – ich preskriptívna zložka vlastne tiež vychádzala z „empírie“ – z obohraných šestákových detektívok ako ich *negácia*, kým Van Dine vo svojich 20 pravidlách chcel byť už preskriptívny (por. Buchloh – Becker, 1978, s. 90) – napríklad svojím predpisom vylúčenia motívu lásky, vylúčenia atmosféry a pod. Van Dine v 5. pravidle nastoľujúc racionalistický princíp detektívky, píše, že „*pachatel musí být nalezen logickými dedukcemi – nikoli náhodou, shodou okolností nebo nemotivovaným přiznáním*“ (cit. podľa Škvorecký, 1990, s. 56). Aj tu si však vedia šikovní variační autori poradiť: v románe *Doznání rozhlasem* od **Waltera S. Mastermana** (Nákladem České grafické unie, v Praze 1930) sa vrah prizná v priamom rozhlasovom prenose – toto priznanie však nie je nemotivované (ako to zákonodarca Van Dine zakazuje), ale pripravené detektívom: ten, podozrievajúc dotyčného, naňho v rozhlase nastraží pascu, kde vrah akoby počuje hlas zavraždenej. Detektív neskôr prostredníctvom „logických dedukcií“ vysvetlí, ako dospel k záveru, že dotyčný je vrahom. Jeho „dedukcie“ však boli také chabé a nedokázateľné, že by dotyčného na ich základe nemohli odsúdiť, a preto si od neho detektív ľst'ou vynútil takého priznanie.

Van Dinovo 12. pravidlo predpisuje jediného hlavného páchatel'a, nech je už spáchaných vrážd hocikoľko (i keď páchatel môže mať bočného spolupáchatel'a pomocníka), pretože „*celá vina musí spočívat na jedněch bedrech*“ (ibidem, s. 57), čo má potom príslušný katarzný následok: spomeňme si, ako dôvtipne toto pravidlo obišla Agatha Christie vo *Vražde v Orient exprese* (tam sa, naopak, hľadá jediný nevinný). Eduard Fiker v detektívke *Noc na Arnwaysu* (II. vydanie Nakladatelství Václav Naňka, Praha 1945) zasa konštruuje *prekřížení* dvoch zločinov a dvoch páchatel'ov (hoci dostojac svojej povesti „českého Edgara Wallaca“ čitateľovi nehanebne zatajuje fakty).

„*Přípustný jest pouze jeden detektiv – to jest pouze jeden protagonista detekce (...)*  
*Svěřit řešení problému třem, čtyřem nebo někdy celé tlupě detektivů znamená nejen*

rozptýlit pozornosti a zpretrhat príomou nit logiky, ale osobovať si také neoprávnené výhody pred čtenárom. Je-li v knize víc než jeden detektiv, čtenář neví, kdo je vlastně jeho soupeř v dedukci,“ (ibidem, s. 57), je 9. Van Dinovo pravidlo. Opäť ukazuje, že Van Dine nevidí, že čitateľovým súperom je modelový autor, ale pokladá zaň fikčnú postavu – detektíva. V novších transformáciách žánru sa niektorí autori usilujú v súlade s „realistickým“ ťahom k zobrazeniu policajného vyšetrovania ukázať – ako napr. **Ed McBain** – policajný kolektív (Bainov 87. revír), kde „autor systematicky odmieta ‚hrdinu‘ jako takového, (...) [v jeho knihách] zločin vždy zápolí s celým kolektivem. (...) Žádný detektiv není nepostradatelný, skoro každý může nahradit každého,“ (Zábrana, 1993, s. 451). To však má dosah aj na charakter mcbainovskej zápletky, ktorá prestáva byť detektívkarskou hrou: „A tak vedle opuštění Velkého detektiva je druhým hlavním znakem McBainových detektivek návrat (ovšem na jiné úrovni) k tomu, čemu se říkávalo policejní román (roman policier) a z čeho detektivka ve svých raných počátcích v minulém století vyšla,“ (ibidem, s. 457). V klasickej detektívke bývala situácia iná: v Berkeleyho *Záhade otrávenej bonboniéry* rieši vražednú záhadu celý detektívny klub – a vraha zrazu odhalí nečakaný nenápadný člen tohto klubu: a to vo svojom konkurenčnom detektívovi. Zväčša to v klasickej detektívke býva tak, ak je v nej viac detektívov, že jednotliví detektívi podajú nesprávne riešenia, a správne je až to záverečné – onou *finálnou pravdou* sa takto potom jeden z detektívov habilituje na hlavného hrdinu takéhoto románu. Tak je to v detektívke **Lea Bruca** *Případ pro tři detektivy* (Přátelé hodnotné detektivky, Praha, bez vročenia). Tri následné riešenia záhady zamknutej miestnosti od troch detektívov tu vlastne simulujú tri rozličné *typy* riešení: prvé je technickým grifom – „člověk může po provaze nejen šplhat, ale (...) se může na něm také houpat“ (s. 165). Rozkývaním lana sa vrah mohol dostať z jedného okna do druhého: toto riešenie je priam chestertonovské. Druhé riešenie je typom poptenej súslednosti časovej. Tretie zasa riešením v rámci psychologickkej motivácie (so štandardne detektívkarcky pokrivenou patologickou psychológiou). Správne riešenie je však riešenie štvrté od seržanta Beefa. To je skôr strategické a iluzionistické, len, žiaľ, operuje s faktom, ktorým čitateľ nedisponoval (nielen krv, ale aj červený atrament na vankúši, s. 193). Jeho originálny grif je taký, že sama obeť sa podieľa na ekonomickej vražde – totižto predstiera, že je zavraždená v čase, keď ešte žije. Vražda je potom spáchaná dodatočne – po vniknutí osôb do zamknutej miestnosti (čo už až taký originálny postup zasa nie je – použitý je už napr. v Leblancovej *Dráme na zámku*). Sutherland Scott si povšimol, že traja (neúspešní) Brucovi vyšetrovatelia amatéri sú vlastne verziami detektívov lorda Petra Wimseyho, Hercula Poirota a otca Browna (Scott, 1953, s. 66).

Za najdôležitejšie Van Dinovo pravidlo však treba pokladať jeho prvé pravidlo fair play, ktoré sformuloval oveľa pregnantnejšie než Knox, nad ktorého desatorom sa toto pravidlo len vo veľmi implicitnej podobe, takpovediac, vznáša ako duch svätý nad vodami: „1. Čtenář musí mít stejnou příležitost vyřešit záhadu jako detektiv. Všechny stopy musí být uvedeny jasně a popsány,“ (cit. podľa Škvorecký, 1990, s. 56). Nastoluje totiž *uzavretie* fikčného sveta konkrétnej detektívky – a umožňuje potom za ne-



pocívne označiť napríklad riešenie detektívky **Rufusa Kinga** *Záhada lodi Eastern Bay* (Brno, Román odpoledních Lidových Novin 1932), kde sa na vraha nepríde cestou „dedukcie“, ale vďaka tomu, že detektív našiel u jednej z postáv odhaľujúcu fotografiu. Takýto typ „nepocívnych“ riešení nerešpektuje nevyhnutné uzavretie fikčného sveta textu v syntagmatickej fáze ešte *pred* segmentom riešenia a, naopak, práve v rámci segmentu riešenia dodáva nové fikčné entity (či už fotografiu, alebo hocijaké informácie, ktoré čitateľ nemal k dispozícii). Toto sa usilovali programovo vylúčiť legendárne elleryqueenovské „výzvy k čitateľovi“, ktoré signalizovali práve uzavretie fikčného univerza v danej naratívnej fáze – faktov, informácií, postáv.

Spomínal som tu Van Dinove pravidlá detektívky. Tvorbou S. S. Van Dina – ako paradigmatickou – sa zasa zaoberám v prvej, teoretickej časti tejto práce: na ňu odkazujem čitateľa s poznámkou, že literárnohistoricky Van Dine patrí do tejto kapitoly, kapitoly zlatého veku klasickej deduktívnej detektívky. Rovnako sem patrí aj – a predovšetkým – Agatha Christie, ktorej však venujem samostatnú kapitolu. Podobne, tvorbe Freemana Willsa Croftsa sa venujem zasa v kapitole *Detektívka a rébus*.

Najväčším odborníkom na *záhady zamknutej miestnosti* (a aj ich najplodnejším autorom – po mnohé roky vydával dve i viac kníh ročne) bol celkom určite **John Dickson Carr** (1905 – 1977), Američan, ktorý sa odsťahoval do Anglicka a stal sa autorom typických anglických logických detektívok (išiel teda celkom opačným smerom než „drsnoskoloví“ Angličania Chase a Cheyney).

Poklad žánru – román *Tri rakvy* (*The Three Coffins*, 1935) od Johna Dicksona Carra – do seba zároveň inkorporuje aj teoretickú reflexiu nad žánrom detektívky v kapitole *Přednáška o zamčeném pokoji*. Veď Carr bol nielen významným detektívnym autorom, ale aj teoretikom žánru – publikoval okolo 90 recenzií v *Ellery Queen's Mystery Magazine* (por. Joshi, 1990, s. 98) a je autorom *Života sira Arthura Conana Doylea* (1949). V texte sa vyskytne aj nebývalá – priam postmoderná – autoreflexivita: na rozdiel od tých háld detektívok, v ktorých detektív opovržlivo konštatuje, že také dačo sa deje len v detektívkach, zatiaľ čo toto tu je skutočný zločin – detektív Dr. Gideon Fell (modelovaný podľa vzoru G. K. Chestertona) hovorí: „Protože (...) jsme v detektivním románu a čtenáře neošálíme předstíráním, že nejsme,“ (Carr, 1979, s. 643). Carr (slovami Gideona Fella) uvádza štrukturálnu typológiu záhad hermeticky zamknutej miestnosti (a ukazuje, že záhada zamknutej miestnosti sama spadá pod invariant nemožného zločinu):

1. Nejde o vraždu, ale o reťaz náhodných zhôd, ktoré vyústia do nešťastia, čo vyzerá ako vražda.
2. Obeť je donútená zabíť sa sama.
3. Vražda je realizovaná mechanickým zariadením nainštalovaným v miestnosti.
4. Ide o samovraždu, kamuflovanú tak, aby vyzerala ako vražda. [To je prípad románu Alana Greena *They Died Laughing* (1952), kde sa obeť zastrelí sama a ďalší človek miestnosť neskôr zamkne a opustí ju inou cestou, takže utvorí zdanie nemožného zločinu (Adey, 1991, s. 328).]

5. Záměna osob: „Oběť, o které se předpokládá, že je dosud naživu, ve skutečnosti leží zavražděna v místnosti, jejíž dveře zvenčí někdo pozoruje. Vrah, buď přestrojený za oběť, nebo za ni mylně považovaný, vejde dovnitř hlídanými dveřmi,“ (Carr, 1979, s. 649), a potom vyjde ve svojej pravej podobe – celá vec pôsobí tak, akoby obeť počas jeho odchodu ešte bola nažive.
6. „Zločin na diaľku“: „Jde o vraždu, spáchanou sice někým, kdo v pokoji nebyl, která však vypadá, jako by ji provedl někdo, kdo musil být uvnitř,“ (s. 649) – ako napríklad freemanovská *Alumíniová dýka* vstrelená do miestnosti oknom (s. 647 – 652).
7. Vražda založená na inverznej ilúzii voči klamu 5: obeť po vniknutí svedkov do zamknutej miestnosti ešte žije a vrah ju dodatočne zavraždí práve počas tohto vstupu (tento grif vynašiel Israel Zangwill).

Potom Fell vypočítava manipulácie, keď sa zdá, že dvere boli zamknuté zvnútra, hoci boli zavreté zvonka (s. 654 – 655). Veľmi dômyselnú technickú manipuláciu, ako dosiahnuť efekt zamknutých dverí, vynašiel (dvojčediný) autor Ellery Queen v *Záhade čínskeho pomaranča* (*The Chinese Orange Mystery*, 1934) pomocou spleti povrazov.

Carrove *Tri rakvy* vo svojej zápletke križovo prepájajú dva nemožné zločiny: vraždu s „neviditeľným strelcom“ – na snehom zapadanej večernej ulici je pred svedkami výstrelom zblízka (ako svedčia stopy) zastrelený Frey – strelca však niet a „snehová pláň“ ulice je („čapkovsky“) neporušená žiadnou stopou okrem stôp zavraždeného. Príslušná kapitola nesie príznačne názov „Záhada Cagliostro Street“ – únik vraha pôsobí v takýchto prípadoch ako kúzelnický trik, houdiniiovský únik. „Grif“ riešenia je geniálne jednoduchý a carrovsky pôvodný, akurát že sa na ňom – podobne ako v Lerouxovej *Záhade žltej izby* – musel podieľať samotný zavraždený: výstrel, ktorý počuli svedkovia, vystrelil sám zavraždený (po svojom vrahovi, ktorého tušil v temnej bráne) – zavraždený, ktorý bol postrelený na inom mieste, v byte, ale ešte dokázal vyjsť na ulicu a až tam skonol. Sama trajektória pohybu zavraždeného sa teda podieľa na ekonómii generovania záhady. Záhadu v takomto typologickom variante detektívok neprodukuje len vrahov plán (a jeho realizácia), ale práve *kolízia* vrahovho plánu s nepredpokladanými okolnosťami: záhadu tu generuje, takpovediac, „svet sám“ prostredníctvom koincidencie náhody – čiže v konečnom dôsledku vynaliezavý autor detektívky. Záhadu „nemožných stôp“ na pieskovej morskej pláži skonštruoval Carr aj v románe *Démon odlivu* (*The Witch of the Low Tide*; In: Carr, 1979) či v poviedke *Neviditeľné ruky*, o ktorej som hovoril v kapitole *Formula vraždy*. Každý z týchto textov ponúka svojský špecifický grif riešenia takéhoto typu záhady.

Prvým nemožným zločinom v sujete je typická carrovská špecialita – záhada zamknutej miestnosti ako variant nemožného zločinu. Vrah, záhadný „dutý muž“ v škra-boške (neskôr sa zistí, že to mal byť údajne onen neskôr zavraždený Frey) vstupuje do izby, v ktorej zavraždí profesora Grimauda (svojho brata) – po vyrazení dverí je však v pracovni len zastrelený Grimaud (rana sa, samozrejme, nachádza na takom mieste, že nemohol spáchať samovraždu), a vraha niet. Snehová pláň okolo domu je takisto neporušená. Ako sa vysvetlí záhada zmiznutia vraha? Aj pri grife riešenia tejto vraž-

dy musel spolupracovať zavraždený – čím sa táto vražda „zápletkovo“ analogicky prepája s Freyovou vraždou. Onen záhadný vrah v škraboške bol totiž sám zavraždený Grimaud (chcel utvoriť dojem, že k nemu prichádza vrah Frey, ktorý ho postrelí, avšak nezabije). Svedok, ktorý videl „vraha“, ako klope na dvere pracovne, a zvnútra Grimauda, ako mu otvára, stal sa obeťou optickej, *zrkadlovej ilúzie*: Grimaud od chrbta hral úlohu vraha, zatiaľ čo sa odrážal v zrkadle vnútri pracovne (už keď si zložil škrabošku) ako Grimaud – jedna osoba sa takto opticky zdvojila a odohrala úlohy dvoch osôb: obeť aj vraha (za pomoci spolupáchateľa, ktorý otvoril dvere). Údajný vstupujúci vrah je teda vlastne obeťou. (Carr nakreslil aj náčrtok uvedenej optickej ilúzie: por. Carr, 1979, s. 701). To už však bol Grimaud zranený Freyovým výstrelom a ako odpratával a ukrýval zrkadlo do kozuba, pri zdvíhaní sa mu roztrhli pľúca. A tak umožnil veľkému (aj postavou) detektívovi Gideonovi Fellovi, aby ukázal svoje analytické aj imaginatívne schopnosti. Obe riešenia záhad teda vykazujú štrukturálne analogické črty a ide aj o krížnu vraždu – Freya postrelil Grimaud, Grimauda zasa Frey – a obaja zomierajú s „oneskorením“, pričom samy obeť svojím pohybom po zranení vyprodukujú zdanie nemožného zločinu. V prípade Grimaudovho zavraždenia, keď chcel vo svojej pracovni zinscenovať postrelenie od Freya, Grimaudov plán nevyšiel – a detektív Fell vlastne musel sprvoti rekonštruovať pôvodný vražedný plán, ktorý sa nerealizoval, ako *negatív* udalostí, čo sa reálne odohrali, ako ich akéhosi fantomatického dvojníka – aby takýmto spôsobom mohol dospieť k priebehu udalostí, ktorý sa reálne odohral.

Sutherland Scott zdôraznil schopnosť J. D. Carra jazykovo opísať mechanizmus optických ilúzií v jeho románoch – tak, že ich vysvetlenie pochopí aj technicky nie zdatný čitateľ (Scott, 1953, s. 148).

Fellova prednáška o typoch riešení vrážd v zamknutej miestnosti pred riešením vlastnej záhady – okrem toho, že je vlastne literárnovednou rozpravou o tomto type detektívok – signalizuje, že Carrovo riešenie nebude také, aké tu už v literárnom vývine boli (a ktoré vo Fellovej prednáške typologizuje). Carrovo riešenie je originálnou variáciou: postup zrkadlovej ilúzie je v danom bode vývinových transformácií žánru nový – a jeho riešenie typologicky spadá pod ním vytýčený typ 1: „*Nejde vôbec o vraždu, ale o reťaz náhodných shod, ktoré vyústia v nešťestí, jež vypadá jako vražda*,“ (Carr, 1979, s. 647). Ako klasický príklad tohto typu uvádza Lerouxovo *Tajomstvo žltej izby*. V Carrovom prípade sa pokus o vraždu (postrelením) zrealizoval skôr, čo obeť (rovnako ako v Lerouxovom románe) maskovala a dodatočne sa obeť „dokončila“ sama.

Funkcie vraha a obeť sú distribuované krížne: Freya zabíja Grimaud a Grimauda zasa – *vice versa* – Frey. Ďalšia čertovská záhada, že k obom vraždám došlo súčasne (keď bol Frey postrelený Grimaudom v byte na Cagliostro Street, tak práve vyrážali dvere do Grimaudovej pracovne, kde Grimaud ležal mŕtvy) vyrieši carrovská „popletená súslednosť časová“: k vražde na Cagliostro Street došlo v skutočnosti skôr (prá-

ve tam bol Grimaud postrelený), avšak hodiny vo výklade obchodu ukazovali falošný čas. Neskôr ich však demaskovalo zvonenie Big Bena i kostola.

Carr je teda predovšetkým špecialistom – v širšom zmysle slova – na „nemožný zločin“. Onen „zázrak“, ktorý od detektívky vyžaduje, týka sa práve „nemožného“ charakteru zločinu (Joshi, 1990, s. 99). Odtiaľto potom vyplýva Carrov dôraz na to, že ťažisko zápletky organizuje otázka „howdunit“, technickej realizácie zločinu (ibidem, s. 101) – odpoveď na otázku „prečo“ len dodáva logický motív. (Ako uvidíme ďalej, neplatí to napríklad pre jeho detektívku *Otrava z vtípu*, kde je ťažisko celého riešenia v odpovedi na otázku „prečo“ – na otázku motivácie vraždy, a práve z tohto dôvodu nepatrí táto detektívka medzi tie Carrove zápletkovo najprepracovanejšie.)

Napríklad, v románe *A Graveyard to Let* (1949) je nemožným zločinom doslova rozplynutie sa človeka – plavca v bazéne, ktorý zmizne. Carr spolu so svojim spisovateľským kolegom a obdivovateľom – tiež odborníkom na nemožné zločiny – Claytonom Rawsonom sa radi navzájom doberali, čo všetko dokážu napísať. Tak Rawsonova poviedka *Zlahla sa po nich zem* (Ashley, 2008, s. 178 – 202) vznikla na Carrov popud, či by Rawson dokázal napísať príbeh, v ktorom niekto vojde do telefónnej búdky a zmizne. A Rawson to dokázal: trošku otupil a zmiatol pozornosť pozorovateľov tým, že tých búdok – tak ako škatuliek v hre škrupinky – vedľa seba postavil viac a zároveň urobil nečakaného spolupáchateľa jedného z policajných pozorovateľov – seržanta.

Zo (zdanlivej) nemožnosti zločinu vychádza aj Carrov dôraz na bizarnosti okolností vraždy (nie však celkovej záhady, ako to bolo u Doylea! – u Carra totiž *vždy* ide o vraždu). Práve bizarnosť umožňuje efektívnu prácu logiky pri riešení: Hadley vo *Vraždách Tisíc a jednej noci* (*The Arabian Night Murders*, 1936) hovorí, že pre obvyklé okolnosti existuje mnoho možných (a nesprávnych) vysvetlení, kým pre veľmi neobvyklé okolnosti býva zvyčajne len jedno jediné a správne (Joshi, 1990, s. 106): bizarnosť okolností zločinu teda istým spôsobom obmedzuje a vymedzuje pole, v ktorom sa môže situovať riešenie – a tým je jediná správna abdukcia. Totiž, „*čím čudnejšie sú okolnosti, tým užší je diapazón motívov, ktoré ich mohli spôsobiť*“ (ibidem, s. 106). Joshi píše, že Carrove „*diela prinášajú čitateľovi také uspokojenie práve preto, lebo iba jediné jedno riešenie dokáže vysvetliť všetky bizarné okolnosti prípadu*“ (ibidem, s. 105). Odkiaľ potom treba začať s riešením takejto nemožnej situácie? Carrov detektív Sir Henry Merrivale v *The White Priory Murders* (1934) hovorí: „*Prvá vec, ktorú treba určiť, je vrahov motív. Teda nie motív vraždy, ale motív, prečo vytvoril takúto nemožnú situáciu,*“ (ibidem, s. 107). Keď tento motív odhalíme, nájdeme kľúč na riešenie nemožnej záhady. Motívy, pre ktoré vrah skonštruuje nemožný scenár, môžu byť viaceré: napríklad, vražda má vyzerať ako samovražda alebo ako zásah nadprirodzených síl, efekt nemožnosti však môže byť aj výsledkom náhody. Ďalším motívom môže byť zaručenie beztretnosti páchatel'a: ak sa totiž pri vyšetrovaní nepodarí odhaliť spôsob, metódu vraždy, zločinec nemôže byť odsúdený (ibidem, s. 107), aj keby ste naňho ukázali prstom. Ako hovorí detektív Ellery Queen na šialenom mieste činu, kde vrah prevrátil všetky predmety v miestnosti vrátane oblečenia obeť: „*Tato práce byl*

*vedomý čin, ktorý niečo sledoval. Vyžadovala veľkou námahu, vynaložení drahocenného času. (...) musel mať nejaký dôvod. To jest, ať jeho manifestace vypadala jakkoli šílená, nakonec musela být vedena jasným rozumem,*“ (Queen, 1992, s. 128).

Onen konštrukčný princíp „presunu pravej obeť“ sa v detektívkach využíva ako vďačný ťah (pretože odrazu prevracia celú perspektívu pátrania: veľký detektív ukáže, že polícia doteraz vyšetřovala celkom nesprávny prípad – resp. prípad na mieste, kde ani nebol) – autor však musí dokonale prepracovať situáciu, v ktorej takýto presun obeť môže nastať, napríklad, v románe **Elleryho Queena Mesto malérov** (*Calamity Town*, slovensky ako *Záhada troch listov*), kde sa zaujímavo kombinuje s konštrukčným princípom náhody. Detektív Ellery najprv pomocou analýzy časových údajov dokáže, že Jimom predpovedaná choroba a smrť jeho ženy v jeho troch listoch sa nevzťahuje na Noru, ale na jeho predchádzajúcu manželku (čo je opäť jeden variant detektívkarkeho konštrukčného princípu homonymie). Potom vôbec nie je také isté, že Nora bola obeťou plánovanej vraždy a len náhodou vypila jed z jej pohára Rosemary. Keď Ellery, naopak, *prevráti* perspektívu prípadu (a toto prevrátenie je veľmi dobre odôvodnené uvedeným homonymickým princípom – v tomto prepojení jednotlivých dielikov skladačky riešenia tkvie majstrovstvo takých klasických autorov ako Ellery Queen a Agatha Christie), že Rosemary nebola náhodnou obeťou, ktorá zomrela *namiesto* Nory, ale, naopak, práve Rosemary bola aj zamýšľanou, aj realizovanou obeťou, položí otázku,  *kto jediný držal v ruke inkriminovaný otrávený Norin pohár*. Šokujúce riešenie: bola to práve len a len Nora! Údajná zamýšľaná obeť je teda v transfigurácii riešenia transformovaná na vraha. Elleryho dôkaz je nezvratný: „*Ak Jim nasypal arzen do koktailu, ktorý dal Nore, ako mohol vedieť, že ho vypije Rosemary?*“ (Queen, 1967, s. 299). Z toho vyplýva, že Jim nemohol nasypať do pohára jed s tým, aby ho vypila Rosemary (a dosiaľ sa predpokladalo, že Jim zavraždil Rosemary).

To, že Nora vraždila (že vôbec mala na vraždu motiváciu), bolo zasa umožnené *náhodou*: vypočula si rozhovor, v ktorom sa dozvedela o inkriminovaných listoch. Túto náhodou musí detektív *predpokladať* (tvorí súčasť nepriameho dôkazu), pretože bez nej by spáchanie tejto vraždy nebolo možné; pretože *len ona* spáchanie tejto vraždy vysvetľuje. Vidíme tu aj značne odlišný charakter náhody v klasickej detektívke (s ktorou sme sa už stretli aj v analyzovaných Carrových *Troch rakvách*) oproti neskoršiemu prepisovaniu detektívneho žánru (napr. u Dürrenmatta, Lema či Eca, ako o tom ešte budem písať v kapitole *Logika a náhoda: prepis kódu detektívneho žánru v literatúre*): v klasickej detektívke je *náhoda* integrovaná do záverečného riešenia ako jeho nevyhnutný element (v tomto prípade ako predpoklad v rámci „syntaktickej“ štruktúry nepriameho dôkazu). Nemôže byť celým riešením, takpovediac, riešením samotným (čo všetky pravidlá písania detektívok zakazujú – nemôže dôjsť k odhaleniu zločinca náhodou), ale do celkového logického riešenia musí byť integrovaná ako jeho element, čím sa jej, paradoxne, pripisuje charakter *nevyhnutnosti*. Občas hrá zločincovi náhoda do karát a komplikuje riešenie prípadu, ako napríklad v románe **Earla Derra Bigger** *sa Dom bez kľúča* (*The House Without a Key*, 1925), kde hukot prelietajúceho lietadla



zamaskuje rachot výstrelu. Marie J. Rodellová vo svojej monografii pokladá náhodu, hrajúcu vrahovi do karát, za absolútne prípustný autorský detektívsky postup: „*Sa-mozrejme, autor vždy môže do diela uviesť faktory, voči vrahovmu plánu vonkajšie, ktoré komplikujú otázku času aj mimo vrahovho zámeru; takéto náhodné faktory sú úplne dovolené a zabezpečujú úspech zločinu – úspech v zmätení detektíva (...)*“ (Rodell, 1952, s. 30 – 31).

V niektorých prípadoch môže vrah intencionálne napomôcť zoskupenie viacerých faktorov (ktoré sú samy osebe náhodné, resp. nezávisia od jeho vôle, ale dajú sa predpokladať, trebárs počasie), napríklad v poviedke *Nešťastie* od originálneho japonského detektívkaru **Seiča Macumota**. Tam obeť zahynie zdanlivo ako tragická obeť horskej túry – všetky okolnosti tejto tragédie však vo svojom súhrne predpokladal vrah: „*Tento prípad je zcela založen na pravděpodobné možnosti*“ (Macumoto, 1999, s. 271). Zoskupenie takého množstva náhodných faktorov prezrádza svoju zámernosť: „*To už není náhoda, jak jsem již předtím řekl, je to seskupení možností. Počasí je také možné předvídat, za určitých podmínek je také možné člověka záměrně unavit, je možné schválně nevzít mapu Tatejamy, splést si cestu, operovat s časem. Všechny tyto podmínky mohly být příčinou smrti. Seskupení předpokladů není již náhoda, to je záměrné*“ (ibidem, 1999, s. 275). S postupom spojenia viacerých detailov, ktoré je odhaľujúce (odhalí vraha), pracuje Macumoto priam programovo vo viacerých poviedkach. Napríklad v poviedke *Tvár* usvedčí vraha – inak filmového herca – u svedka taká náhoda, že si zájde do kina a vo filme v jednom momente uvidí detailný záber, keď sa herec díva z okna, vyfúkne cigaretový dym, ktorý ho štípe v očiach, a preto ich privrie: práve tento detail, objavenie sa vrások okolo očí, videl svedok, keď cestoval s dotýčným mužom nočným vlakom, a práve on mu nechá asociatívne zjaviť sa vrahovu tvár.

Naopak, u spomenutých troch autorov, reflektujúcich detektívny žáner, náhoda riešenie práve *deštruuje*. Ukazuje nemožnosť logického riešenia vo svete ovládanom aleatónnymi procesmi.

Náhodným môže byť aj sám akt zabitia, kde nešlo o plánovanú vraždu: s motívom presunu obete sa spája v románe Francúza **R. Avelina** *Dvaja mŕtvi* (Ostrava : Melantrich, Románová príloha Českého slova 1936). Rozprávač – policajt nájde svojho priateľa, detektívneho šéfa Belota zastreleného a odrazu uvidí ešte jedného, toho istého Belota postreleného. Aj ten však v nemocnici podľahne svojim zraneniam. Najprv sa nevie, ktorý z tých dvoch bol pravý Belot. Vyzerá to, že jeden z dvojníkov vystrelil na druhého a ten sa bránil. Nevie sa však, kto zavraždil koho (či dvojník vystrelil prvý na Belota, ako sa všeobecne predpokladá, alebo – zvrát vyšetovania – či je, naopak, vrahom detektív Belot). Počas vyšetovania vysvitne, že Belot si zohnal svojho dvojníka pre väčšiu operatívnosť. Keď však expertíza prekvapivo dokáže, že oba výstrely pochádzajú z jedinej zbrane (čiže dvojníci sa nemohli zastreliť navzájom, ale zastrelil ich niekto tretí), detektív obviní lekára, ktorý sa prizná. Nasleduje však priznanie jeho sestry pani Deguisovej (ktorú chcel lekár kryť) : bola to ona, Belotova milienka, ktorá – zmietaná žiarlivosťou – Belota sledovala do jeho príbytku, kde časť bytu obýval jeho



dvojník. Deguisová zvierá v ruke revolver (na údajnú Belotovu milenkú) a keď otvorí dvere, ocitne sa tvárou v tvár Belotovi, ktorý ju akoby nespoznáva a mieri na ňu revolverom (je to, samozrejme, Belotov dvojník, ktorý Deguisovú naozaj nepozná a stojí zoči-voči osobe, ktorá mu vnikla do bytu). Deguisová inštinktívne, v stave rozrušenej mysle, vystrelí, a keď sa „Belot“ zosunie na zem, zbadá na chodbe fantóma – znovu Belota (tentoraz je to pravý Belot), na ktorého už naozaj v pominutí zmyslov vystrelí a omdlie. Iniciálna záhada, nad ktorou zostáva rozum stáť (dvaja mŕtvi „Belotovia“, nevie sa, ktorý je pravý; nevie sa, kto je vrahom a kto zavraždeným), teda nie je vyriešená logickou cestou, ale priznaním sa páchatel'a: román postupuje skôr rozfázovaným odhaľovaním tajomstva a prevracaním perspektívy. Umné je v tomto románe už to, že takúto iniciálnu záhadu dokáže vôbec vysvetliť – i keď pomocou série náhod.

Kde teda konštrukčný princíp *náhody* priamo umožňuje jednak spáchanie zločinu, ale aj riešenie, dospieva detektívny žáner k svojim limitom – k hybridným žánrovým formám trilerov, ako ich písali *suspense writers* (por. Štukovský, 1967, s. 264), a kde „záujem sa nesústreďuje na studený lúč celebrálneho svetla, na logické rozuzlenie prípadu majstrom detektívom (...), ale na otázku, ako si do prípadu zapletený jednotlivec môže poradiť so situáciou, ktorá je preňho hmlistá a hrozivá, ako sa v nej správa a ako by sa mohol ‚z toho celého dostať‘“ (ibidem, s. 265), ako napríklad v románe Patricka Quentina *Môj syn vrah?* (*My Son, The Murderer*, 1954; slovenský preklad: Bratislava : Smena 1967).

Funkciu konštrukčného princípu náhody v detektívke, nezriedka oproti detektívne-mu žánru deštruktívnou, avšak v šťastnejších prípadoch, ako je autor **William Irish**/Cornell Woolrich, aj obrodzujúcou, zaoberal sa detailne Róbert Štukovský v štúdiu *William Irish, alebo náhody, nehody, zhody a vraždy*: „Ved' práve samotná základná idea každej detektívky spočíva v ne-náhodnom a dômyselnom konaní zúčastnených osôb, v úmyselnom spáchaní zločinu a jeho ukrývaní a v dômyselnom pátraní a odhaľovaní. (...) plne sa uznáva príčinná reťaz udalostí reálneho sveta. Práve preto pociťujeme každý podstatnejší zásah ‚náhody‘ ako priestupok autora proti tradičnému kánonu detektívky,“ (Štukovský, 1969, s. 241). Avšak v románe Williama Irisha *Záhadná neznáma* (*Phantom Lady*, 1942; slovenský preklad: Bratislava : Smena 1969) hrá súčinnosť náhod, zhoda okolností kľúčovú úlohu v konštrukcii zápletky. Úlohou detektívovho záverečného výkladu „je v značnej miere práve ‚delimitovanie‘ týchto rôznych zložiek a určovanie podielu náhody“ (ibidem, s. 242). Irish podriaďuje svoj dej predovšetkým „zmyslu pre dramatickosť“ (ibidem, s. 247), a práve preto „nedbá na ustálené pravidlá hry, privoľáva si na pomoc nepravdepodobné náhody a zhody“ (ibidem). V tomto prípade „dobré premyslené obchádzanie alebo porušenie tradičných princípov kánonu detektívky sa teda ukázalo vysoko účinnou spisovateľskou technikou“ (ibidem, s. 246).

V rámci transformácií detektívneho žánru obieha aktant vraha, pripisovaný rozličným *typom* postáv, čo sám žáner reflektuje, napríklad v románe **Christianny Brandovej** *Nebezpečí v zeleném* (*Green for Danger*, 1944; Plzákovo nakladatelství v Praze,

1947): „V detektivním románu (...) je zločincem vždycky starý benevolentní gentleman, protože si nikdo nepomyslí, že by to mohl být on.

– Dnes už jsou důvtipnější; ví, že čtenářova bystrost žádá víc, než trik se starším benevolentním gentlemanem. –

– Možná, že to obíhá v kruhu a vrátí se to zpět,“ (s. 150 – 151). Obeh transformácií aktantu vraha sa pohybuje po dialektickej špirále: otrepané riešenie – za predpokladu, že sa vinou svojej žánrovej ošúchanosti stane nepravdepodobným – sa môže v istej fáze transformácií vývinu žánru stať znovu nečakaným a prínosným. Do tejto detektívky, vydanej v roku 1944, dokonca vpadá vojnová realita: motiváciou vraždy je pomsta na veliteľovi protiletectkej obrany, ktorý odmietol vyhrabať matku páchatelky zo sutín. (Od Christianny Brandovej vyšla v povojnovom vydaní v odeonskej sérii 12 detektívok ešte detektívka *Nebýt jezevčíka*.)

Konstruktívny princíp nemožného zločinu či v užšom zmysle slova záhady zamknutej miestnosti možno modelovať aj ako samostatnú zápletku v rámci písania o vývine detektívneho žánru (por. monografické literárnohistorické štúdie Ashley, 2008; Adey, 1991 a Yates 1978). Robert Adey vo svojej bibliografii nemožných zločinov a záhad zamknutej miestnosti uvádza 2 019 položiek (v roku 1991) vrátane textov Josefa Škvoreckého. Možno teda ťahať vývinovú líniu od gotického románu cez príslušné texty Sheridanu Le Fanu (ktorý podľa Adeyho tento motív vynašiel v r. 1838 v anonymne vydanom dielku *A Passage in the Secret History of an Irish Countess* a neskôr ho ešte využil v poviedke *Zavraždená sesternica* a v románe *Strýc Silas*; por. Adey, 1991, s. xii), Poea, Zangwilla, Doylea, Futrella, Lerouxa, Davissona Posta, Carra, Rawsona a i. (o väčšine z nich som hovoril na príslušných „historických“ miestach, keďže som túto možnú zápletku nevydelil, ale rozptýlil medzi ostatné žánrové transformácie – vždy však s upozornením, že ide o variácie tohto toposu). Napríklad, v Nemecku sa v roku 1858 objavila kuriózna kniha s titulom *Nena Sahib* od Hermanna O. F. Goedscheho s pseudonymom Sir **John Retcliffe** s vyriešením záhady zamknutej miestnosti, ktorým sa neskôr inšpiroval aj skutočný vrah (Adey, 1991, s. xiii). V roku 1894 vydal **Frank Barrett** román *The Justification of Andrew Lebrun*, kde nastolil záhadu zmiznutia tela dievčaťa zo stráženej laboratória (išlo o prvý prípad zmiznutia tela zo stráženej miestnosti) (por. Adey, 1991, s. xv, a riešenie na s. 284).

O tom, že tento topos nestratil svoju variačnú potencialitu ani v súčasnej detektívke, svedčí antológia Mikea Ashleyho (Ashley, 2008). Ako príklad za všetky uvedme zo spomenutej antológie poviedku **Lois H. Greshovej** a **Robertu Weinberga** *Smrt' číha vo výťahu*, kde je dekapitované telo nájdené v inak prázdnom výťahu – a prístupová cesta zhora z odnímateľného stropu (čo by bolo len úbohým variantom motívu tajnej chodby) je vopred vylúčená. Triesky na podlahe indikujú riešenie – hlavu obete odrezal kovový drôt, zovretý do slučky, ktorá sa stiahla okolo hrdla obete vďaka pohybu výťahu. Čiže toto riešenie je variáciou na carrovský typ 3 – ide o vraždiaci mechanizmus (ako bol napríklad u Van Dinea zasa vraždiaci trezor). Zaujímavý je v tejto

poviedke typ detektíva – je to variant Nera Wolfa, ktorý v pracovných záležitostiach nikdy neopúšťa svoju domácnosť: súkromná detektívka Penelopa (krásna mladá žena, ktorá vyzerá ako modelka) totiž trpí geneticou formou extrémnej agorafóbie a zo svojho luxusného zatemneného bytu s jediným druhom svetla – elektrickým – nevychádza vôbec. Tiež teda musí mať pobočníka, ktorý je zároveň rozprávačom (tak ako Wolfov Archie Goodwin). Svoju profesiu vykonáva pre jediné – pre peniaze.

K súčasným detektívnym autorom, špecialistom na topos nemožného zločinu, patril predovšetkým **Edward D. Hoch** (1930 – 2008).

Topos nemožného zločinu však môže vo vývinových transformáciách detektívneho žánru nadobúdať aj miernejšie podoby – v románe **Margery Allinghamovej** (1904 – 1966) *Případ nebožtíka Hrocha* (*The Case of the Late Pig*, 1937; český preklad: Praha : Lidové nakladatelství 1972), kde všetci podozriví majú na čas vraždy (nesympatickému pánovi Hrochovi, navyše – ako neskôr vysvitne – omámenému jedom, padne z okna na hlavu váza, ktorá ho zabije) alibi, ktoré si navzájom dosvedčujú. Po zamietnutí možnosti (už v skorších variáciách žánru realizovanej Carrom a neskôr Fikermom, ako o chvíľu spomeniem), že by mohlo ísť o sprisahanie, je problém tejto nemožnej vraždy vyriešený svojskou transformáciou toposu vraždiaceho mechanizmu: vrah vratko postavenú vázu podloží kockami ľadu, ktorý sa roztopí a váza padne na hlavu obeť. Vrah už v tom čase spokojne sedí pri stole so spoločnosťou.

Zaujímavú transformáciu záhady zamknutej miestnosti prináša český autor **Eduard Fiker** vo svojej detektívke z anglického prostredia *Paní z Šedivého domu* (1940; In: Fiker, 1967). Fiker sa v predfebruárovej časti svojej tvorby usiloval vytvárať detektívky podľa schémy klasickej anglickej detektívky – po troch komerčne neúspešných detektívkach z českého prostredia – i keď sa zväčša svojou nefér hrou približoval skôr k Edgarovi Wallaceovi („český Edgar Wallace“ znela aj jeho prezývka). Román, o ktorom hovorím, je však výnimkou – Fiker sa tu vzdáva senzačnosti svojich predchádzajúcich kníh a posilňuje logickú („deduktívnu“) zložku príbehu (por. Vachule, 1967, s. 502). Je tu legitímne vyriešená záhada zamknutej miestnosti, o ktorej sa však ukáže, že je falošným riešením (s. 131 – 133). Záhadou je únik vraha z veľkej siene. Záhada je vyriešená celkom jednoducho: otvorením dverí vznikne úkryt medzi dvermi a knižnicou. Z časovej nezrovnalosti zasa detektív „christieovsky“ dedukuje zámenu osôb (por. s. 101). Druhé riešenie je pomerne originálne: ide o sprisahanie *všetkých* zúčastnených – uzavretá miestnosť, resp. záhada zamknutej miestnosti je len jazykovým výtvorom konfigurácie falošných výpovedí, ktoré sa vzájomne dosvedčujú. Ide teda o istú variáciu na *Vraždu v Orient exprese*. V klasickej línii detektívky Fiker pokračoval aj v detektívke z českého prostredia *Zinková cesta*. V období po roku 1948 už Fiker píše len „české“ detektívky s dejom zasadeným do súvekých reálií a s väčším dôrazom na „dynamizáciu rozprávačského sprostredkovania“ na úkor príbehu, čo je „rys moderného literárneho naratívu“ (Janáček, 2009, s. 450). Pavel Janáček vo svojej štúdií o Eduardovi Fikerovi síce rieši literárnohistoricky aj otázku prvotnosti Fikerových detektívok (z anglického prostredia *kontra* z domáceho českého prostredia), na

základe rekonštrukcie súvekej recepčnej situácie detektívneho žánru však ukazuje ešte jedno riešenie – šalamúnskejšie a zrejme najpravdepodobnejšie – v polovici 30. rokov 20. storočia totiž „vedle sebe v prostoru české kultury existovaly dvě rovnoprávné představy české detektivky (...) Jedna přiléhala k ideálu národní literatury jako jedinečného výrazu národního ducha, kultury, země a dějin. Druhá nevyžadovala látkovou původnost (...), postačující legitimací pro vstup do české literatury bylo pro ni češství autora, jako kritérium hodnoty vnímala funkčnost syžetové výstavby a v případě detektivky i logickou koherenci fabule, tj. naplnění hlavních principů žánru“ (ibidem, s. 449 – 450). Za takýchto východiskových podmienok mohli „anglické“ detektívky a písanie „českých“ detektívok stáť vedľa seba ako „dve paralelné možnosti, zodpovedajúce dvom prítomným modelom literárnej kultúry“ (ibidem, s. 450).

Kvalitnejšie pôvodné české detektívky v strihu klasickej školy, zasadené do domáceho prostredia, s originálnym vyšetrovateľom, inšpektorom Klubíčkom, písal pred druhou svetovou vojnou **Emil Vachek** (*Zlá minuta, Muž a stín, Tajemství obrazárny*). Vachek svoje fikčné zločiny nesituuje do hermeticky uzavretých rodinných sídiel či do zamknutých miestností: Klubíčko, naopak, pátra v teréne, v ktorom sa začne črtať čoraz viac sa uzatvárajúci okruh podozrivých. Výrazne prekreslené figúrky a postavičky pražského polosveta a drobných ľudí s mestským koloritom robia z Vachka Simenonovho spolupútника. Nemusí ich však hľadať len Klubíčko so svojim priateľom, redaktorom Maurinom – vražda totiž vytvára akési „radičné centrum“, vyžarujúce lúče, ktorými k sebe priťahuje zainteresované postavy a dodáva nové a nové skutočnosti. Vachkovské pátranie je vždy prichádzaním na nové a nové fakty (a nové vzťahy v okolí obete a podozrivých), vďaka čomu vie detektív priebežne produkovať nové a nové hypotézy (*Muž a stín*). Blok pátrania je u Vachka ťažiskovým segmentom naratívnej štruktúry – zločin nie je statickým, zdanlivo nemožným problémom, na ktorom si vylamujú zuby neúspešné hypotézy (ako v transformáciách toposu nemožného zločinu, o ktorých som už hovoril), ale postupne sa odhaľuje v priebehu pátrania, počas ktorého vychádzajú najavo nové a nové fakty.

Azda malo na takúto kompozičnú štruktúru Vachkovej detektívnej prózy vplyv aj to, že autor Klubíčka modeloval podľa vzoru svojho priateľa, prvorepublikového kriminálneho inšpektora Zdenka Bubníka. Do Vachkovej prózy sa premietla nielen fyziognómia maličkého pohyblivého Bubníka, ale aj charakter kriminálnych prípadov, ktoré vyšetroval – a takéto reálne kriminálne pátranie má väčšinou charakter honby za stopami a neriadi sa podľa detektívkarských hermetických pravidiel fair play.

S charakterom prípadov Zdenka Bubníka sa čitateľ môže oboznámiť v knihe jeho pamätí *Detektiv vzpomíná* (Praha : Naše vojsko 1969), kde nájde aj faximile pohľadnice autorovi od Emila Vachka: „*Svého Klubíčka srdečně pozdravuje Emil Vachek.*“

**Carr** má v rámci žánrových konfigurácií klasickej detektívky zastúpenie aj trošku odlišnými typmi: napríklad *Otrava z vtípu* (*Poison in Jest*) je atmosférickou klasicickou detektívkou o uzatvorenom topose vidieckeho sídla. Sýti sa aj hororovými prvkami –

Marie Rodellová situovala Cartera Dicksona/Johna Dicksona Carr ako autora „*kombinujúceho horor s detektívkou*“ (Rodell, 1952, s. 133), predovšetkým pri jeho zdanlivo nadprirodzených problémoch. Detektív Pat Rossiter, svojím excentricko-naivným správaním balansujúcim priam na hranici šílenstva, objavuje sa až na konci príbehu ako lúštitel' záhady (a anonymne ešte aj v *entré* románu). Tento pochmúrny dom sudcu Quayla, dom podivnej architektúry, ktorá je neústrojnou kombináciou: rad iónskych stĺpov na balkóne, okná z farebného skla, veža, pusté podkrovia – s ľadovým (kódovaný indikátor prítomnosti ducha v žánri *ghost story*) prievanom prúdiacim popod dvere – je odvodeninou tajomného hradu z gotického románu. Carr využíva štylistické postupy strašidelnej prózy (ktorej milovníkom vždy bol a sám napísal aj typický duchársky príbeh): kniha priam hamletovsky obsahuje „*tajomstvo príšernej vraždy spáchanej jedom*“ (Carr, 1972, s. 6). Vražda sudcu Quayla – otrávený padne na zem a narazí hlavou o mosadznú mrežu – je priam ireálna: „*Ale ten obraz bol tak desivo neskutočný* (...),“ (s. 29). Plynové lampy hádžu v dome odblesky po tvárach vydesených zúčastnených/podozrivých, a takto dopĺňajú ich mimiku, zároveň však rozmazávajú jej kontúry. Táto mimika je mimikou „*papierových masiek*“, a pod jednou z nich sa skrýva „*diabol*“. Mdlé kalné svetlo rozpíja fyzickú realitu vražd, mútna atmosféra zasa nahľadáva možnú logickú dedukciu. Tvár pani Quaylovej, pacientky trvalo pripútanej na lôžko, metaforicky sa oddeľuje od tela a podlieha chvejivému pohybu: „*Tá tvár plávala v nejasnom svetle, v takom mdlom ako ona, a nočný vietor narážal do okien. Aj ona plakala,*“ (s. 36). Atmosféra kalného svetla, predlžujúcich sa tieňov a reflexov zastiera reálne kontúry a proporcie predmetov a zároveň vytvára ireálny, iluzionistický priestor desivého klamu, kam sa situujú rovnako predmety (desivá, zdanlivo nadprirodzená biela mramorová ruka, o ktorej sa ukáže, že je ilúziou odlesku obložnej tabule), ako aj postavy zainteresovaných („*papierové masky*“). Priestor interiéru sa rozprávačovi fenomenologicky rozpína i zmršťuje – „*Mal som pocit, že sa miestnosť ohromne zväčšila, že najtichší šepot by sa v nej rozliehal ako ozvena a že tikot hodín akoby doliehal z priepasti,*“ (s. 60). Podobne „*rozpité*“ sú aj obrysy niektorých kľúčových udalostí – rodinnej hádky medzi otcom a následne vydedeným synom: „*Nikdy som sa presne nedozvedela, čo sa vlastne stalo,*“ (s. 64). Sú to práve záhadné vraždy, ich desivosť, ktoré doslova derealizujú svet: „*Cítil som, že celá táto scéna sa drobí a rozpadáva na čiastočky podobné šupinám vápna, a akási hrôza sa tajila už v samom plameni sviečky. Nič nevyzeralo ako skutočné. Nebola to pravda. Potôčik krvi vyrážal líčovite z prúdu a zdalo sa, že sa hadí k nám,*“ (s. 229).

Nočný dom rozoznieva desivý smiech vraha – vrah sa baví. Až v záverečnom rozuzlení sa ukáže, že onen smiech bol ešte desivejší: bol to totiž smiech umierajúceho – zavraždeného, ktorý počas pôsobenia zákerného smrtiaceho jedu odhalil závoj skrytej identity vraha a v záblesku posledného poznania si uvedomil, ako školácky vraho- vi naletel.

Rozprávačská perspektíva *ex post* dodáva udalostiam priam desivú fatálnu nevyhnutnosť, na čom sa podieľa aj neurčitost' kauzálnej motivácie pocitov desu: „*Z nejakej*



*príčiny, ktorú neviem presne určiť, vždy budem pokladať tú krátku cestu – hore schodmi do podkrovia po vrzgajúcich doskách pokrytých rohožou, v tajomnom šere farebného skla – za pravú predohru hrôz v tomto dome. Nič sa tam nemalo stať, vôbec nič sa nemalo stať, kým ručičky na hodinách neukážu pol piatej,*“ (s. 204).

Detektív Rossiter napokon v spektakulárnej scéne vytiahne vraha spoza Caligulovej sochy ako kúzelník králik z klobúka – mŕtveho vraha, mŕtveho králik (s. 7): je ním chromá, nehybná pani Quaylová. (Aký úžasný výkon predstierania!) Motív je rodinne psychologický, ako aj zisťný: pani Quaylová chcela, aby sudcov majetok pripadol vydedenému synovi Tomovi (motív onej nejasnej rodinnej hádky). Sudca Quayle však bol na mizine – namietne rozprávač – a nemal žiadny majetok: a tu prichádza zdrvujujúci detektívov argument: „*Správne! A pani Quaylová bola jediná v dome, čo to nevedela!*“ (s. 281), keďže už roky hrala pripútanú na lôžko. Takýto typ riešenia možno nazvať argumentom *jediného* aspoň trošku dostatočného dôvodu: fakticky síce bol čitateľovi prístupný, no má len takú váhu, ako jeden z motívov spáchania vraždy (ktorý však nie je dostatočným dôkazom). Zdanie nevyhnutnosti nadobúda až retrográdne – vďaka tomu, že detektív vraha najprv chyť a až potom dodatočne osvetľuje jeho dôvody a vražedné motívy. Po stylistickej stránke možno patrí tento román medzi najlepšie Carrove texty, medzi jeho najlepšie detektívne romány však – z hľadiska zápletky a jej riešenia – nepatrí celkom určite. Carrovský monografista S. T. Joshi upozorňuje, že z hľadiska jazykového štýlu textu Carr literárne vyrastal na generácii, ktorá nasledovala po fin de siècleových symbolistoch a dekadentoch – čitateľsky absorboval napríklad práce Barbeyho d' Aurevilla, ako aj takých klasikov strašidelnej prózy ako Machen, Lord Dunsany či M. P. Shiel (por. Joshi, 1990, s. 126). Tieto literárne reminiscencie na úrovni štýlu zužitkoval predovšetkým v opisoch krajiny (ibidem), ale aj interiérov, ako som už ukázal.

Ponurú, priam panoptikálnu atmosféru (motív múzea voskových figurín, „*galérie hrôz*“) Carr vypúšťal (ako vizuálne efekty) predovšetkým v ranej fáze svojej tvorby, kde sa stal jeho detektívnym hrdinom parížsky vyšetrujúci sudca Bencolin, napríklad v románe *Klub masiek* (v orig. ako *Mŕtvola vo voskovom múzeu*, *The Corpse in Waxworks*; Bratislava, Smena 1974). Ladovo bezcitný Bencolin, cynický mizantrop, vo finále zohrá krutú hru s vrahom po telefóne, ktorý sníma kartu, či môže dôstojne spáchať samovraždu, alebo či počká na políciu (realizuje sa tá druhá alternatíva), a rodinný škandál sa prevalí (šľachtický otec totiž zavraždil svoju „nehanebnú“ dcéru so zámerom zachrániť „rodinnú česť“).

Ďalšieho detektíva, trošku „obhrubľejšiu“ verziu doktora Fella – sira Henryho Merivala – vytvoril Carr pod priehľadným pseudonymom Carter Dickson. V románe *Výstraha čitateľovi* (*The Reader is Warned*, 1939) sa ukazuje, že Carr alias Carter Dickson nemusí vždy topos nemožného zločinu umiestniť do silového poľa „zamknutej miestnosti“ či „nemožných stôp“. Sériou udalostí, ktorá vnáša záchvev fantastiky do nášho kultúrneho sveta, podliehajúceho empirickým zákonitostiam, sú predpovede jasnovidca Pennika, ktorý predpovedá vraždy. Nemožná vražda v zamknutej miestnosti, kto-



rá sa trápne vyrieši takým spôsobom, že do vane zavraždeného bol hodený elektrický spotrebič (v roku 1939 to azda ešte bolo prípustné), pričom vražedný grif je dosiahnutý spolu s kombináciou tradičnej „christieovskej“ konštrukčnej schémy zámeny osôb, je len periférna. Dôležitejšie je pri riešení vzájomné prepojenie konaní osôb, z jednej strany neintencionálne (zo strany arogantného „jasnovidca“ Pennika), z druhej strany intencionálne (zo strany vraha, samozrejme). Vraždy páchal vrah a Pennik sám postupne uveril, že je obdarený neobyčajnými jasnovideckými schopnosťami, ba že je schopný telepaticky vraždiť. Záchytný bod na riešenie poskytne sirovi Merrivalovi odpoveď na motiváciu jednej následnej vraždy – dotyčná osoba by totiž mohla Pennika demaskovať ako falošného jasnovidca, čo by vrahovi bolo celkom iste nepohodlné.

Tematikou nemožného zločinu je Carrovi blízky jeho osobný priateľ – americký kúzelník a autor detektívok **Clayton Rawson** (1906 – 1971). Hlavného hrdinu svojich detektívok urobil z kúzelníka, ktorý je zároveň amatérskym detektívom – z Veľkého Merliniho. Toto spojenie kúzelníckej mágie s detektívnym žánrom, samozrejme, nie je náhodné – a to predovšetkým pri variante žánru nemožného zločinu a všetkých tých „houdiniových“ únikov z hermeticky zamknutej miestnosti. Veď detektívka variantu nemožného zločinu, obsahujúca vo svojom srdci nápaditý grif jeho riešenia, na ktorý by čitateľ z definície nemal prísť, je práve takýmto kúzlom vystavaným zo slov. Podobne, ak čítame knihy o kúzelnických trikoch [čiže ak ide o *opis* kúzelnických predstavení a *rozprávanie* o nich, čiže opäť o kúzla transformované do média jazyka (por. napr. A. A. Vadimov – M. A. Trivas: *Mágovia, fakíri a kúzelníci*, Bratislava : Obzor 1968; M. Švadlenka: *Kouzla nejsou žádné čary*, Praha : Mladá fronta 1968)], naratívna štruktúra ich jednotlivých epizód (kúziel) je príbuzná naratívnej štruktúre detektívky: opis kúzla – grif jeho realizácie čiže vysvetlenie ilúzie (podobne v detektívke nemožného zločinu: nastolenie nemožnej záhady – jej riešenie). Veľký Merlini sám kladie do analógie kúzelníckej „klamanie“ v odvedení pozornosti iným smerom (por. s. 192), v jej narušení, takže je buď neúplná, alebo nesprávna – to je základný princíp (Rawson, 1972, s. 85), s „efektom nemožnosti“ pri zločine: „*Ani vycvičený pozorovateľ nemôže postrehnúť viac než časť vecí v zornom poli, ani se nemôže dívať viac než jedným smerom (...) Konečný výsledok je vlastne zcela normální, ale tak zkreslený, že má vzhled nemožnosti, magie, kouzelnictví, kejklí, čarů, zaklínání...*“ (s. 84). Kľúčový je *psychologický* klam mysle. A teraz aplikované na detektívku – konkrétne na výpoveď svedka: „*Zlobíte se, protože z Janssenova vyprávění vyplývá nemožnost. To pouze znamená, že některé jeho tvrzení je nesprávné, nebo že někde během té doby byl chytře oklamán, aby si myslel, že viděl něco, co se nestalo,*“ (s. 84). Čiže ide o nastolenie falošnej stopy do štruktúry záhady – a Merlini uvádza aj príklad falošnej stopy v matematickom rébuse (por. s. 192).

Programovou Rawsonovou detektívkou je jeho debut *Smrt' z cylindra* (*Death from a Top Hat*, 1938) s množstvom teoretických úvah o detektívkach a intertextových odkazov na Carra, Van Dina, Doylea, Oppenheima a i. Jeho rozprávač na začiatku píše o variantoch riešení v detektívkach a po vyčerpaní všetkých možností dospieva k zá-

veru, že jedinými ešte nevyužitými možnosťami je urobiť vraha z nakladateľa alebo čitateľa (por. Rawson, 1972, s. 9) – tento nápad mal teda Rawson oveľa skôr než literárna skupina OULIPO. Rawsonove postavy aj diskutujú o Carrovej schéme variácií zločinu v zamknutej miestnosti. Merlini ku Carrovmu výpočtu dodáva ešte jeden variant, skupinu C, ktorá „zahrnuje vraždy spáchané v hermeticky uzavrené miestnosti, ktorá skutočne hermeticky uzavrená je, a z níž vrah neunikne, ne pretože tam není, ale pretože tam zůstane ukryt (...) až do té doby, kdy lidé vniknou do místnosti, a opustí ji dřív, než ji prohlédají!“ (s. 119). V poviedke *Z iného sveta* (*From Another World*; český preklad In: *Manhattan*, Praha : Gabi 1993, s. 221 – 247) nastoľuje Rawson originálny houdiniiovský únik zo zamknutej miestnosti zapečatenej lepiacou páskou, ktorá pri otvorení dverí praskne: ilúzia bola v tomto prípade *sluchová*. Páska na dverách sa totiž neroztrhla v okamihu otvorenia dverí, ale bola natrhnutá už predtým – a zvukový efekt prasknutia pásky vykonal pri otvorení dverí páchatel'. Čiže riešením tejto záhady zamknutej miestnosti je to, že bola – nezamknutá!

V *Smrti z cylindra* sa jedna záhada vyrieši pomocou zámény osôb a nález zaškrtenej obete v zamknutej miestnosti technicky – že závora bola uzavretá dodatočne zvonka po zatvorení dverí. Treba s ľútosťou skonštatovať, že Rawsonove teoretické úvahy sľubovali trochu viac... Veľmi dôvtipná je však vrahova stratégia – výsledok, ktorý dosahuje vďaka onomu otrepanému toposu preoblečenia a zámény osôb: „Spáchat dvě vraždy, přesvědčit i nejtupejšího policajtského troubu, že byly – že musely být – spáchány stejnou osobou, a pak si opatřit nezvratné alibi pro jednu z nich,“ (Rawson, 1972, s. 243). Jedno stisnutie vypínača (zabezpečujúce alibi) dosahuje vrah kúzelník takým spôsobom, že jednu osobu zhyponotizuje a tá stisne vypínač v potrebnom okamihu.

Nápaditejšie riešenie prináša až druhá Rawsonova detektívka *Stopy podrážok na plafóne* (1939; *The Footprints on the Ceiling*), kde stopy na plafóne urobil akrobat a do miestnosti vhodil zbraň, ktorá vystrelila po dopade na dlážku (por. Adey, 1991, s. 373).

K absolútnym vrcholom zlatého veku detektívky, na roveň Agathe Christie a Johnovi Dicksonovi Carrovi, celkom iste patrí autorská značka **Ellery Queen**, pod ktorou písali dvaja bratrancei Frederic Dannay (1905 – 1982) a Manfred B. Lee (1905 – 1971). Viaceré ich práce som už v priebehu tejto monografie pri rôznych príležitostiach analyzoval ako ukázkové, preto sa ich tvorbou na tomto mieste budem zaoberať len veľmi výberovo – a skôr načrtnem jej typologické rozvrstvenie, ktoré už literárna veda spoľahlivo identifikovala.

Americká detektívka sa v tých časoch, v 20. a 30. rokoch 20. storočia, v tvorbe Van Dina a trošku neskôr Elleryho Queena rozvíjala ako klasická logická detektívka [takzvané puzzles – rébusy, intelektuálne šarády (Mašková, 1980, s. 726)] paralelne s detektívkou anglickou (ibidem, s. 725). Prvý román Elleryho Queena sa volal *Zločin v Rímskom divadle* (*The Roman Hat Mystery*, 1929; česky In: Queen, 1980) a autori s ním zvíťazili v časopiseckej súťaži o najlepší detektívny príbeh. Dlho však svoju

identitu tajili a v účasti na večierkoch sa striedali – daný účastník mal vždy na hlave čiernu masku. Aby mohli tieto spoločenské podujatia absolvovať spolu, vytvorili ďalší pseudonym – spisovateľa Barnabyho Rossa s jeho hluchým detektívom Drury Lanom. Barnaby Ross a Ellery Queen potom spolu na verejnosti, zahalení v čiernych maskách, vášnivo polemizovali (por. Grym, 1988, s. 150).

Avšak ich hlavný detektív, veľmi premúdreň mladý muž, absolvent prestížnej univerzity Ellery Queen (jeho príbehy sú podávané v 3. osobe a spočiatku je pod nimi v predslovoch podpísaný akýsi záhadný J. J. McC.), bol najprv modelovaný podľa Phila Vanca (na rozdiel od Vanca nie je blazeovaným „oneginovským“ svetákom, ale horlivým študentikom). Tento nesmierne vzdelaný mladý muž (snobsky a nie vždy príhodne citujúci klasikov) s cvikom na nose pomáha ako amatér svojmu otcovi – trošku šikovnejšiemu watsonovi, policajnému praktikovi – inšpektorovi newyorskej polície Richardovi Queenovi, vo vyšetrowaní tých najkomplikovanejších záhad. Do domácnosti – pohodlného queenovského spoločného bytu na Západnej osemdesiatej siedmej ulici – patrí aj sluha, cigánsky chlapec Djuna, a k policajným štatistom zasa štandardne hrmotný seržant Velie. Sám Ellery je aj autorom detektívok (literárna hra na druhú), ich tituly (napríklad *Vražda marionet*) však nenájdete na poličkách knižkupectiev. Greta Mašková v súvislosti s hrou vlastného mena Ellery Queen (aj autorské meno, aj hlavná postava, o ktorej však narácia rozpráva v 3. osobe) upozorňuje, že „*nápad použiť jako pseudonymu jména svého literárního hrdiny, který o sobě vypráví ve třetí osobě a dodává tak příběhům zdání autentičnosti, převzali autoři od Huberta Coryela*“ (Mašková, 1980, s. 725), tvorcu Nicka Cartera.

V tvorbe značky Ellery Queen možno rozlíšiť prinajmenšom dve obdobia: v prvom období (*Zločin v obchodnom dome*, *Zločin v Holandskej nemocnici*, *Záhada Gréckovej rakvy*, *Záhada mandarínky*, *Príbeh siamských dvojčiat*, *Záhada americkej pištole*, *Záhada egyptského križa* až zhruba po *Prestupnú stanicu*) detektív Ellery Queen silno podlieha svojmu vzoru Philovi Vanceovi, detektívky sú úplne klasické s náčrtkami miesta činu a s výzvou čitateľovi na riešenie. V druhej fáze sa detektív Ellery „zmodernizoval“: odložil cviker a zanechal citátomániu (jednak príbehy wrightwillského cyklu ako napr. *Mesto malérov* či *Vrahom je Fox*, a potom tematicky rôznorodé *Kráľ je mŕtvy*, *Zázrak trvá deväť dní*, *Štvrtá strana trojuholníka*, *Dračie zuby* a i.) a vo svojich dedukciách už nie je taký neomylný. To viedlo Juliana Symonsa v knihe *Slávni detektívi* (por. Symons, 1986) k „pôvodnému pátraniu“ v štýle holmesologickej hry, kde nastolil hypotézu, že Ellery v tejto druhej fáze nie je ten istý Ellery, ale mladší brat Elleryho Queena. A ako „autor“ zasa nie je Ellery Queen taký striktný v dodržiavaní zásad fair play. Konkrétne napríklad v *Štvrtej strane trojuholníka* (*The Fourth Side of the Triangle*, 1965; český preklad: Praha : Československý spisovateľ 1983) je vrahom postava, ktorej vnútorné pochody narácia podáva (samozrejme, okrem tých, ktoré by prezradili, že daná osoba je páchatelom – čo už zaváňa detektívkarským podvodom). V texte *Sklená dedina* (*The Glass Village*, 1954) je žáner „politického románu“ produkován takým spôsobom, že riešenie je *umelo pozdržané*, pretože je implikované už

v *začiatocnej* chybe vyšetrovateľov: v nepreverení telefonického hovoru (por. Queen, 1967a, s. 222), na ktorý si vyšetrovateľ na konci spomenie. Do intervalu medzi zabudnutou stopou a jej pripomenutím je vsunutá sugestívna „hra charakterov“. Nebola tiež akcentovaná motivácia vraždy – že páchatel' je prasynovcom zavraždenej. V románe *Kráľ je mŕtvy* (*The King is Dead*, 1952; česky In: Queen, 2000) je sľubne rozvinutá záhada nemožného zločinu („magický“ výstrel nenabitým revolverom cez stenu zabije obeť) v riešení transformovaná na záhadu zamknutej miestnosti, čo by vôbec nebolo zlé – avšak zmiznutie zbrane sa udialo nie až tak celkom férovo: bola vynesená v špeciálne upravenej fľaši (čo si však Ellery Queen, ktovie prečo, všimol až o dvesto strán ďalej). V detektívke *Stalo sa vo tme* (*Whats In The Dark?*; český preklad Praha : Ivo Železný 1995), inšpirovanej výpadkom elektrického prúdu v New Yorku v noci z 9. na 10. novembra 1965, rozbije alibi páchatel'a nepredpokladateľná okolnosť, že elektrické hodiny napájané zo siete pre výpadok prúdu zastanú – a teda časová nezrovnalosť. Vyšetrovateľom tu nie je Ellery, ale kapitán newyorskej kriminálnej polície Tim Corrigan.

Zato sa však v „jeho“ (či ich) textoch v tejto druhej fáze začínajú uplatňovať aj modernejšie literárne postupy, ako napríklad častá technika vnútorného monológu vo forme nevlastnej priamej reči. Do kriminálnych prípadov zasahuje aj psychoanalýza (*Mačka s mnohými chvostmi*) – veď sám Ellery je schopný popri detektívnej práci odvádzať aj kvalitnú prácu psychoanalytika v románe *Vrahom je Fox*: „*Strach z toho, že ste ako váš otec, špecificky vo vzťahu k pojmu ‚manželka‘ bol kdesi hlboko vo vašom podvedomí a pod stimulom vašich vojnových zážitkov sa dostal na povrch. Ja sa iba domnievam, no psychiater by asi povedal, že vaša fixácia na otca a vaša nenávisť voči matke zapríčinili, že ste túto nenávisť preniesli na Lindu... totiž, že Linda nie je skutočným predmetom vašej vražednej predstavy, ale vaša matka, ktorú reprezentuje Linda,*“ (Queen, 1968, s. 372). V tomto texte sa Ellery Queen zaujímavo pohráva(jú) s kódmi čitateľských očakávaní, ktoré detektívka implikuje: tak predovšetkým názov (*The Murderer is a Fox*) akoby dopredu prezrádza totožnosť vraha. Čitateľ, samozrejme, tuší, že všetko bude inak – že Fox je určite iba neprávom obvinený. Sujet v krivke svojho priebehu urobí dialektickú špirálu – aby v závere dospel k rozuzleniu, že zabil skutočne Fox (junior), nie je však vrahom: ako dieťa náhodou zamenil fľaštičky s liekom. Z údajnej vraždy sa teda vykl'uje nešťastná náhoda – rozpakujem sa však tento román nazvať antidetektívku, pretože má všetko, čo správna detektívka potrebuje: odhaľovanie záhady úmrtia, ako aj „vraha“, i keď nezámerného. A ktorý je za vraha označený hneď na obálke knihy...

Napokon je tu z typologického hľadiska tretí okruh „elleryqueenoviek“ – a to práce, vydané pod touto autorskou značkou, v ktorých nevystupuje detektív Ellery (ako napríklad *Stalo sa v tme*, *Záhada kovového domu*, *Smrť krúti platňu*). Autorská firma Ellery Queen sa – po svojich prvých klasických detektívkach – dokázala veľmi pružne prispôsobovať rozmanitým žánrom (pod ich hlavičkou vyšlo vyše 100 publikácií; por. Grym, 1988, s. 284), ako to vystihol Pavel Grym: „*Píšú, čo si práve zamanou a čo se*

právě nosí: logickou detektivku i hrůzostrašný horor, společenské psychologické drama i quasi-western ze zapadlé osady. Byla objevena Tutanchamónova hrobka? Napíší archeologickou detektivku. Je v módě psychiatrie? Vyjde Mnohoocasá kočka. Zhasl New York? Zareagují na to románem Stalo se ve tmě“ (ibidem, s. 152). V *Dračích zuboch* nachádzame okrem iného aj analýzu psychiky veterána z Vietnamu... Pod firemnou značkou Ellery Queen jr. písali tiež dobrodružné detektívky pre deti, ako napríklad *Tajemství zlatého orla* (*The Golden Eagle Mystery*, 1942; český preklad: Praha : Orbis 1948), kde ako hlavný hrdina pri hľadaní pokladu exceluje cigánsky chlapec Djuna z queenovskej domácnosti.

Nezanedbateľná a záslužná je editorská činnosť oboch bratrancov: roky vydávali časopis – mesačník *Ellery Queen's Mystery Magazine*, kde dávali priestor novým detektívnym talentom na publikovanie poviedok (na ktoré sa časopis špecializoval) – a ich meno bolo predovšetkým zárukou kvality – uverejnená poviedka musela prejsť vkusovou a remeselnou „cenzúrou“ Elleryho Queena (por. Škvorecký, 1968, s. 242). Rovnako pri svojej bádateľskej činnosti objavili celý rad zabudnutých a kvalitných detektívnych diel, a to aj od „serióznych“ autorov (por. Škvorecký, 1990, s. 162) – Frederic Dannay bol tiež známy azda najväčšou zbierkou detektívnych poviedok (por. Škvorecký, 1968, s. 241).

Ellery Queen, keď je v najlepšej forme (rovnako spisovateľskej, aj ako detektív), vyznačuje sa predovšetkým prenikavými a nečakanými dedukciami, sklbenými skoro ako matematický dôkaz. (Ukážky podávam aj v iných kapitolách práce.) Úžasné je hoci analýza hry dámy (podľa rozostavenia figúrok na šachovnici a figúrky, ktorá sa našla v ruke zavraždeného), ktorá rekonštruuje fyzické dianie osôb okolo šachovnice v *Záhade Egyptského kríža* – napríklad, pri ktorom ťahu bola hra prerušená (por. Queen, 1997, s. 328 – 331). Aj vrahovia v elleryqueenovkách sú nesmierne rafinovaní: zväčša vopred modelujú úvahový postup detektíva a usilujú sa ho pomocou falošných stôp zaviesť do pasce. Ellery sa pri svojom riešení vždy situuje o poschodie nad nimi, ich stratégiu dešifruje práve ako stratégiu zavádzania a prečíta zmysel, aký chcela daná stratégia zakryť, sfaľšovať.

V kapitole *Detektívka a rébus* na príklade románu Elleryho Queena *Zločin v Holandskej nemocnici* ukazujem, ako empirický, a preto hypotetický charakter detektívových abdukcií ponecháva v detektívovej argumentácii miesto na „rozbušky“, kde jeho argumentácia nie je logicky nevyhnutná (či, takpovediac, analytická, čisto syntaktická), ale rétorická (pravdepodobnostná), vychádzajúca z encyklopédie. O tom však veľmi dobre vie aj sám autor/detektív Ellery Queen, keď práve s týmto charakterom detektívnych abdukcií strategicky „počíta“ v románe zo svojho klasického raného obdobia *Záhada Gréckovej rakvy* (*The Greek Coffin Mystery*, 1932), ktorý prináša až tri riešenia jednej záhady, z ktorých to posledné je správne. Prvé, logicky prepracované Elleryho riešenie vyvracia fakt, ktorý vyjde najavo až dodatočne (a nebyť toho, Elleryho riešenie by bolo logicky konzistentné, a teda vo fikčnom univerze detektívky pravdivé). Tento nový fakt je detailom, nepasujúcim do celkovej logiky riešenia rébu-



su s farebnými kravatami, ktoré mal oblečené slepec Chalkis – Ellery sebakriticky priznáva, že neuvážil „*málo pravdepodobnú možnosť, že Demmy (slabomyseľný, ktorý pripravuje slepcevi kravaty podľa zoznamu, pozn. T. H.) je farboslepý*“ (Queen, 1968, s. 154): potom sa následne vyvodzuje *iná* motivácia skutočnosti, že slepý Grék vedel, akú má na sebe kravatu (než tá nesprávna, že odrazu začal vidieť – jeho diagnóza to totiž dovoľovala – avšak že toto svoje videnie zatajoval). Falošnosť riešenia tu produkuje *rétorický posun významu*, okazionálne rozšírenie významu: „*Pre Demmyho zelený znamená aj červený (...) Chalkis vedel o tejto Demmyho zrakovej chybe, a preto v tom zmysle upravil zoznam šiat (...) Keď chcel červenú viazanku, vedel, že môže povedať Demmymu, aby mu podal zelenú,*“ (s. 154). Druhé riešenie, pri ktorom Ellery označí za vraha nesprávnu osobu, Ellery strategicky vypracuje preto, aby chytil pravého vraha do pasce. Vraha – či už toho fingovaného, ako aj toho pravého – vyvodí takým spôsobom, že vypracuje zoznam podmienok, aké vrah musí spĺňať (čiže zoznam jeho nevyhnutných vlastností). Presun od falošného vraha k pravému produkuje opäť rovnaký rétorický postup: významový presun, *rozšírenie významu*, podobne ako pri rétorických operáciách v jazyku poézie, alebo aj v historickom vývine jazyka: veď, ako písal už v roku 1921 jazykovedec Joseph Vendryes, v historickom vývine jazyka „*rozšírenie i zúženie významu býva najčastejšie dôsledkom presunu a tento presun významu nadobúda rozličné formy, ktorým dávajú gramatici špeciálne názvy [metafora, synekdocha, metonymia, katachréza atď.]*“ (Vendryes, 1956, s. 191). V tomto prípade sa Ellery v argumentácii riešenia „opravuje“: „*Lebo ja som dal výrazu ‚v Knoxovom dome‘ význam ‚člen Knoxovej domácnosti‘, zatiaľ čo ‚v Knoxovom dome‘ má oveľa širší význam. Lebo ‚v Knoxovom dome‘ znamená – hocikto, či z Knoxovej domácnosti, alebo zvonku. Inými slovami, pisateľ druhého listu nemusel byť nevyhnutne niekto z pravidelných obyvateľov domu, mohol to byť hocikto zvonku, kto sa dostal do Knoxovho domu,*“ (Queen, 1968, s. 298).

**Michael Innes** (nar. 1906) má ako reprezentant klasickej anglickej detektívky bližšie k jej umierenej vlne (v ktorej napríklad neskôr pokračuje Colin Dexter), čo súvisí aj s tým, že jeho hlavným hrdinom – detektívom – nie je excentrický „súkromník“, ale inšpektor Scotland Yardu John Appleby. Môžeme teda podmiennečne vytriediť aj tieto dva prístupy klasickej detektívky – excentrický a umiernený, „realistickopoliciajný“ (sem by patril aj Austin Freeman či Freeman Wills Crofts). V Innesovej druhej detektívke *Hamlet, pomsta!* (*Hamlet, Revenge!*, 1937) ponúka jedno sofistikované riešenie založené na zámene osôb, autor detektívok Gott, inšpektor Appleby ho však uzemňuje. Je to odkaz na grif, akým nezriedka riešili svoje prípady veľkí detektívi Agathy Christie. Právne vysvetlenie Applebyho je založené na spolupáchateľstve. Jedna z postáv, ktorá tiež patrí do tejto excentrizujúcej línie, hovorí: „... *každá vražda je určitým spôsobom nějaké prohlásení, abych tak řekl manifestem o sobě samém, určitým projevem exhibicionismu,*“ (Innes, 1976, s. 147 – 148). Jedna zo základných otázok pátrania vraždy za – ako inak – „klasicky“ bizarných okolností znie, či tieto okolnosti boli



len dekoratívne (aby zmiatli vyšetrovanie), alebo boli na spáchanie vraždy nevyhnutné: „*Okolnosti vraždy nebyly pouze dekorativní, ale přímo strukturální (...)* Stalo se to tak a tak, protože se to takto stát muselo,“ (ibidem, s. 176).

Innes, ako aj jeho inšpektor Appleby debutovali v roku 1936 v románe *Smrt v rektorovej rezidencii* (*Death at the President's Lodging*), čo je, ako už napovedá názov, klasická univerzitná detektívka, odohrávajúca sa v izolovanom svete univerzitetnej „koleje“, samozrejme, aj s jej plánikom. Román Innes napísal na lodi počas dlhej plavby do Austrálie, kam anglista John Innes Mackintosh Stewart (ako znie občianske meno tohto detektívka odchádzal na univerzitný post. Začína sa s blazeovanou iróniou: „*Akademický život, jak zjistil dr. Johnson, člověka málokdy uvádí v mimořádné nebezpečí života,*“ (Innes, 1973, s. 9). Zaujímavá je zápleтка – zo štruktúralného hľadiska – v tom zmysle, že jej riešenie komplikuje, takpovediac, „reťazová reakcia“ zúčastnených: každý z troch akademických funkcionárov je presvedčený o inom akademickom funkcionárovi, že ten je vrahom, a každý na toho „svojho“ nastraží falošné stopy. Appleby teda musí rozlišovať prepletenú sieť viacnásobných falošných stôp (ich sérií, pochádzajúcich od rozličných osôb), navodených viacerými zainteresovanými (aj nevinnými, a nielen páchatelom), od pravých stôp. A riešenie má aj svoj pekný grif: „*Vypadá to jako paradox, ale právě představa, že někdo falšuje důkazy proti Havelandovi, teď odstranila hlavní překážku, abychom v Havelandovi hledali viníka. Falšovat důkazy proti Havelandovi totiž znamenalo Havelanda chránit proti podezření – i proti oprávněnému podezření. Podvržené důkazy totiž byly nepřesvědčivé,*“ (ibidem, s. 240). Takéto prepletenie činností, keď si každý myslí o tom druhom, že je vrahom, a v týchto intenciách aj koná a podstrkuje falošné stopy, doviedol priam k dokonalosti už spomenutý Colin Dexter v detektívke *Tichý svet Nicholasa Quinna* (*The Silent World of Nicholas Quinn*, 1977; český preklad Praha : BB Art 1994), ktorý rovnako patrí do „podžánru“ univerzitetnej detektívky. V tomto tematickom i štruktúralnom zmysle (čo sa týka grifu riešenia) by sa o tomto románe dalo hovoriť ako o variácii na Innesov prototext.

Takže ako vidieť, topos nemožného zločinu je širší pojem, ktorý pod seba subsumuje ako svoj (hlavný) variant záhadu zamknutej miestnosti. Ako jedna bočná nemožná záhada sa v detektívke **Edmunda Crispina** *Zatúlané hračkárstvo* (*The Moving Toyshop*, 1945) napríklad objaví hračkárstvo, ktoré neskôr zmizne – postava ho už na druhý deň nedokáže nájsť. Premiestniť z istých dôvodov sortiment obchodu s hračkami a potom ho vrátiť naspäť je pomerne banálna „nemožná záhada“ – Crispin (ktorý nenapísal veľa detektívok, pretože sa neskôr plne oddal žánru sci-fi) však ako hlavnú záhadu v texte situuje iný nemožný zločin (i keď nejde o zamknutú miestnosť, ale o miestnosť prázdnu), ktorý možno zhrnúť slovami: všetci majú alibi. V miestnosti povrazom zaškrtia obeť v čase, keď sa všetci podozriví nachádzajú spolu vo vedľajšej miestnosti. Riešenie tejto nemožnej záhady je založené na kombinácii dvoch postupov: jednak postupu homonymie – zaškrtenie je totiž v niektorých svojich sémantických príznakoch homonymné so zadusením (pri určení príčin smrti pri pitve), vďaka čomu môže

vrah fingovať falošný spôsob zavraždenia (je ním práve ono údajné zaškrtenie), avšak zadusenie sa odlišuje od zaškrtenia v jednom podstatnom bode, čo vrah práve využil: „*Jestliže škrtíte osobu, musíte být přítomni při její smrti, ale vaší přítomnosti není zapotřebí, jestliže ji hodláte zadusit,*“ (Crispin, 1971, s. 210). Vrah svoju obeť *vopred* omráčil a potom jej zapchal nosné dierky (technické podrobnosti sa už neuvádzajú) a do úst napchal vreckovku, čo spôsobilo zadusenie práve v čase, keď mal alibi na „vraždu zaškrtením“ spolu s ostatnou spoločnosťou. Do miestnosti potom vstúpil ako prvý, vreckovku z úst vybral a posmrtné zatiahol na krku obeť šnúru. Tento postup „popletenej súslednosti časovej“, ktorý Carr osobitne vydeľuje vo svojich typoch riešení záhad zamknutých miestností, má svoje predobrazy – napríklad v Zangwillovej *Big Bow Mystery* ako prvej či neskôr v Leblancovej *Dráme na zámku*. Variačné (čiže umiernené inovatívne) v rámci žánru je však zapojenie tohto postupu (intertextového scenára) do režimu homonymie zaškrtenie/udusenie, ako aj s tým ďalším naratívnym momentom, že nejde o zamknutú miestnosť. Detektív, univerzitný prednášateľ Dr. Fen potom určí, ktorý jediný z podozrivých mal v danej chvíli, keď muselo nastať uškrtenie, nekontrolovateľnú možnosť pohybu – a práve ten je vrahom. A ešte predtým je jeho myšlienkový postup takýto: keďže v okamihu údajného zaškrtenia obeť sa všetci podozriví nachádzali spolu (čo vyprodukovalo dojem „nemožného zločinu“), modus operandi *nemohol* byť zaškrtenie. A práve v tejto fáze argumentácie prichádza na rad inkriminovaný kľúčový homonymický presun: „*Jestliže tedy bylo nemožné, aby (obeť – pozn. T. H.) byla uškrcena, musela být zadušená,*“ (s. 209).

V rámci variantu záhadu zamknutej miestnosti môže byť touto záhadou zmiznutie vraha i obeť – ako v detektívke **Carolyn Wellsovej** *Muž, jenž propadl zemi* (Nakladatelství Obelisk, Praha 1925) – autorky jednej z prvých teoretických prác o detektívke *Technika příběhu s tajomstvom* (1913), ktorú v tejto práci často citujem ako autoritu. Dochádza tu k zaujímavej transfigurácii v rámci etickej ekonomie detektívky: v rozlúštení sa ukáže, že vrah je vlastne hrdina a zavraždený je vinný: „*Vrahem ale nejsi (...) povinnost ti poručila stříletí na pana Gatelyho a nebyla to tvoje vina, že přišel o život při svém pokusu o útěk,*“ (s. 173). Záhada zmiznutia páchatel'a sa vysvetlí použitím výťahu a páchatel'ovým následným pádom do kanálu počas snehovej fujavice. Žiaľ, pri rozuzlení si Wellsová pomáha malým „nefé“ trikom – tým, že to, čo text explicitne vylúčil, a takto to vlastne zahrnul do axióm svojej zápletky (a síce stotožnenie postáv Manninga a Rivera), je v záverečnom riešení nastolené ako pravda (por. s. 168). Vidieť, že diapazón trikov – nezriedka veľmi diskutabilných, ako napokon ukázala aj aféra s *Vraždou Rogera Ackroyda* – sa nevtesná do mustry Knoxových či Van Dinových pravidiel a čitateľ detektívok ich musí posudzovať od prípadu k prípadu.



Mimoriadne zaujímavou hrou v rámci kódu klasického detektívneho žánru sú rôzne typy spoluautorstva – takýmito metódami v 30. rokoch 20. storočia napísali tí najslávnejší klasickí detektívskari niekoľko detektívok. Azda najzaujímavejším je *Dvojnásob-*

*ná smrť* (*Double Death*, 1939; slovenský preklad In: *Za španielskou stenou*, 1988), keď šesť autorov, členov Klubu detektívkarov (Sayersová, Crofts, Williams, Jesseová, Armstrong, David Hume, redigoval John Chancellor), písalo šesť následných kapitol bez predchádzajúceho dohovoru – každý pracoval s materiálom predchádzajúcich autorov a rozvíjal ho podľa svojho. Fascinujúci pohľad do tvorivej dielne detektívnych autorov poskytujú poznámky každého autora pre svojho nasledovníka. Majú rozmanitú podobu: Sayersová ako prvá autorka vystavala (ešte neucelenú, neuzavretú) záhadu a opísala možné smery rozvíjania zápletky. Crofts navrhol totožnosť vraha spomedzi zúčastnených – čo je však zaujímavé, neopisuje spôsob riešenia/odhalenia vraha, ale spôsob realizácie vraždy: akým spôsobom vrah spáchal čin. Indície na odhalenie zrejme ponecháva na svojich nasledovateľov. Jesseová zasa postuluje, že sa postavy v detektívke nesmú dostať do rozporu s ľudskou povahou, nesmú konať proti svojej vlastnej prirodzenosti, jednoducho, spisovateľovi neslobodno ísť za medze psychologickéj pravdepodobnosti (por. s. 256, 257 a 259). V tomto zmysle spochybňuje niektoré motívy svojich predchodcov, čím vykonáva ozajstnú kvalitnú prácu fikčného detektíva: „*Zato Freeman Wills Crofts (...) mi predkladá zo dve veci, ktoré naozaj nemôžem stráviť – napríklad to, že ošetrovatelka, ktorá má skúsenosti s prípadom vraždy, by prijala odporný studený nápoj v odpornom studenom lese od celkom neznámeho človeka,*“ (s. 255). Anthony Armstrong zasa upozorňuje – zo stanoviska naratívnej fokalizácie – na to, že neslobodno urobiť vraha z postavy, do ktorej nevinných myšlienok mal čitateľ možnosť nahliadnuť (s. 261) – ide tu o dodržanie jedného z Knoxových kódovaných pravidiel fair play. Navrhuje tiež pascu na čitateľa, aby páchatelmi dvoch vražd nebola jediná osoba.

Brilantnú detektívnu šarádu *Za španielskou stenou* (*Behind the Screen*, 1931) napísali šiesti autori tak, že traja spoločne skonštruovali záhadu nemožného zločinu (Hugh Walpole, Christieová a Sayersová), pričom následne každý napísal po jednej kapitole, a ďalší traja autori túto záhadu vyriešili (Berkeley, Bentley a Knox): za španielskou stenou v izbe, v ktorej si pokojne hoví rodinka, sa nájde mŕtvola. Núka sa viacero možností riešenia – jednou je súhra falošných presvedčení zainteresovaných osôb, inou je zasa ich dohoda.

V USA zasa v klasickom období vyšla napríklad pod „autorskou“ hlavičkou prezidenta Roosevelta kriminálka *Muž, ktorý zmizol ze sveta* (*President's Mystery Story*), kde v spoluautorstve rozvíjali príbeh viacerí autori (medzi nimi napr. aj slávny Van Dine a John Erskine), ktorý bol odpoveďou na prezidentovu (naratívnu) otázku: „*Jak môže človek zmizet s päti miliony dolarů spohehlivým způsobem, aby nebyl vypátrán?*“ (Roosevelt, s. 5). Vo Van Dineovej časti napríklad vystupuje aj štátny zástupca Markham, známy z jeho románov o Philovi Vancovi.

Medzi významných autorov klasického obdobia patrí **Dorothy Leigh Sayersová** (1893 – 1957), ktorá sa usilovala opätovne povzniesť detektívku do výšin literatúry, spraviť z nej *novel of manners*, ako sa jej to zdalo ideálne spojené v Collinsovom *Mesačnom kameni* (por. doslov In: Sayersová, 1971, s. 609). To, čo si detektívka podľa nej

žiada, bola „opätovná integrace tématu a zápletky“ (ibidem, s. 609). Žiaľ, v poslednom období tvorby sa jej to nepodarilo – romány tohto obdobia sú skôr spoločenskými románmi, „kde detektivní zápletkka tok realistického vyprávění vlastně narušuje“ (ibidem, s. 614). Naopak, v prvom období tvorby sa Sayersová ešte pokúšala o striktné logicky komponované klasické detektívky – invenčnosť zápletek takej Christie či Carra však nedosiahla. Jej hrdinom je lord Peter Wimsey, vzdelaný zberateľ vzácnych prvotlačí – ani nie tak veľmi vzdialený príbuzný snobského Phila Vanca či Elleryho Queena.

Osobne preferujem „zápletkové“ čistokrvné detektívky Sayersovej z jej prvého obdobia, no predovšetkým v jej poviedkach ide naozaj len o skonštruovanie invenčnej záhady a riešenia. Tak v poviedke *Nerozriešená záhada s mužom bez tváre* (Christieová – Allinghamová – Sayersová, 1967) ponúka dve alternatívne rozlúštenia: prozaické a „hlboké“, s rafinovanou psychológiou. Ide o čisto „krížovkársky“ rébus, carrovsky pristríhnutú záhadu: nález tela zavraždeného s dorezanou tvárou na brehu mora, bez stôp vraha. Záhada je riešená (dvakrát) čisto logicko-psychologickým analytickým postupom, vysvetľuje sa, prečo sa v okolí tela nenašli vrahove odtlačky šľapají a pod. Sayersová dokáže tiež brilantne skonštruovať nemožný zločin vraždy v knižnici – a vyriešiť ho pomocou christieovského maskovania postavy podobne ako Christie v románe *Smrť vo vzduchu* (ide o poviedku *Vražda v koleji Pentecost*, In: Sayersová, 1979). Tieto čisto logické rébusy však netvorí, ako už bolo povedané, programovú dominantu jej diela.

Sayersová však bola aj vynikajúcou literárnou vedkyňou, autorkou štúdií predovšetkým o stredovekej literatúre (rozsiahla erudovaná a invenčná štúdia *O písaní a čítaní alegorických diel* sa dostala aj do reprezentatívnej poľskej antológie o alegórii vedľa štúdií takých literárnovedných autorít ako Paul de Man či Gayatri Ch. Spivaková, por. Sayers, 2003) a prekladateľkou Danteho. Jej literárnovedná činnosť sa premietla aj do teórie detektívneho žánru: sama usporiadala antológiu detektívnej literatúry a napísala k nej predslov a v roku 1935 pred váženým auditoriom Oxfordskej univerzity (ktorú sama vyštudovala) predniesla prednášku, provokatívne nadpísanú *Aristoteles o detektívnej literatúre* (Sayers, 1971). Tam na základe Aristotelových téz v jeho *Poetike* hovorí, že ideálny príbeh, aký by zodpovedal Aristotelovým kritériám, je príbeh detektívny a Aristoteles je preto prorokom budúcnosti. V zásade analyzuje podľa aristotelovskej poetiky detektívny príbeh a ukazuje, ako napríklad analýze detektívneho príbehu vyhovujú Aristotelove paralogizmy (chybné úsudky, ktoré v detektívke zvädzajú čitateľa z pravej stopy).

Inšpirovaný knihami Francisa Ilesa (čiže *kriminálnymi* príbehmi autora Anthonyho Berkeleyho, ktoré napísal pod uvedeným pseudonymom) napísal **Raymond Postgate** (1896 – 1971) klasický titul *Výrok poroty* (*Verdict of Twelve*, 1940; český preklad: Praha : Odeon 1974). Julian Symons tento román pokladá za najlepší z tých, ktoré inšpiroval Iles, pretože jeho vplyv „nebol príliš priamy“ (Symons, 1972, s. 134) a príbeh zasa veľmi originálny, nepodliehajúci ustálenej schéme. Kompozícia románu je totiž

prienikom kriminálneho a detektívneho žánru (teda na rozdiel od Ilesa nejde o čisto kriminálny príbeh). V 1. časti *Porota* predstavuje členov poroty v súdnom procese, ktorého charakter ešte čitateľ nepozná. Jednej z členiek poroty sa v minulosti podarilo spáchať dokonalý zločin: zadusila vankúšom svoju tetu, po ktorej dedila. Budík natihla len sčasti, a takto ho nastavila na krátke zvonenie, aby pôsobilo tak, že ho sama zastavila. Ešte predtým niekoľko dní vstávala vždy v inom čase, aby sa ubezpečila, že pani Mulhollandová bude dávať pozor, kedy jej zazvoní budík. Vtedy už, samozrejme, nebola vo svojej izbe, ale vraždila – a potom si prišla urobiť ranné alibi do domácnosti svojej sestry. Buchot vo svojej izbe (počas svojej neprítomnosti) vyrobila technickým spôsobom: priviazala nahnutú stoličku na povraz, pod ktorý postavila horiacu sviečku – keď povraz prehorel, stolička sa s buchotom zvalila na zem.

Po predstavení porotcov sa zoznamujú s prípadom – smrť chlapca na otravu brečtanovým jedom, pričom obvinenou je jeho teta. Počas súdneho pojednávania vyvstávajú dve alternatívy (obžaloby a obhajoby): buď teta otráвила svojho synovca, alebo sa synovec pokúšal otráviť svoju tetu (aj ona údajne požila jedlo s brečtanovým jedom a potom ho vyvrátila), čo naznačovalo meno králik Sredni Vaštar, odkazujúce na rovnomenú hororovú poviedku Munroa Sakiho (nášmu čitateľovi je dostupná v antológii Jana Zábranu *Lupiči mrtvol*. Praha : Orbis 1970), v ktorej ide o nenávisť chlapca k svojej tete, ktorú nakoniec zabije jeho zvieria – bôžik menom Sredni Vaštar. V Postgatovom románe, naopak, teta zabije obľúbeného chlapcovho králik. V procese napokon padne oslobodzujúci rozsudok – a milá teta sa po úspešnom procese prizná svojim obhajcom, ako to v skutočnosti bolo: sama, samozrejme, nechcela zavraždiť svojho synovca – naopak, to on nasypal obom do jedla brečtanový pel', o ktorom sa dočítal v novinovom článku, ktorý teta tiež poznala. Teta postupuje pedagogicky: „*Napadlo mē, že troška té jeho vlastní medicíny mu neuškodí, a tak jsem tam ten pel zamíchala ještě důkladněji (...) Samozřejmě, když se to tak vezme, zabil se Philip sám. Nijak jinak se to vysvětlit nedá. Ale někteří lidé jsou tak malicherní a určitě by řekli, že když jsem ho to nechala sníst, že to bylo zrovna tak zlé, jako kdybych ho zabila sama. Dám na to krk, že by to řekli,*“ (Postgate, 1974, s. 270 – 271).



Prvým románom s legendárnym komisárom Maigretom (ktorý počas celej dlhoročnej spisovateľskej kariéry **Georgesa Simenona** (1903 – 1989) stále zostáva v rovnakom veku – medzi štyridsaťpäť až päťdesiat – ba vlastne celý zostáva rovnaký) bol *Žltý pes* (*Le chien jaune*, 1931). Grif zmätenia čitateľa tu Simenon dosahuje takým spôsobom, že bol omylom postrelený nesprávny človek – a rovnako aj tým, že následný záhadný pokus o otravu celej spoločnosti – ako sa v riešení prekvapivo ukáže – zinscenoval ako pascu sám Maigret. Zápletku komplikuje akoby nakopenie viacerých vzájomne nesúvisiacich zločinov. Simenon nezriedka nedodržuje pravidlá fair play klasickej detektívky – riešením je tu dodaný „montecristovský“ príbeh z minulosti, ktorý sme ako čitatelia nemali k dispozícii. Aj do zápletky kontaminuje zdanlivo nad-



prirodené (čo inak značne realisticky „zemitý“ Simenon neskôr už nezvykne) – jedna z postáv (na ktorú bol spáchaný pokus o vraždu) hovorí o desivom proroctve, že skončí strašnou smrťou a aby sa vystríhala žltého psa (ktorý sa k dejisku vraždy naozaj zahadne priplietol, ba viackrát sa nachádzal v okolí miesta činu). Tento motív zdanlivo nadprirodzeného Maigret invenčne vysvetlí – údajná obeť pokusu o vraždu je v skutočnosti sama vrahom a príbeh desivého proroctva si, samozrejme, vymyslela.

Maigret vždy nasáva atmosféru dejiska zločinu, usiluje sa dostať pod kožu psychológie zainteresovaných – ich desom, pokriveným túžbam či láskam. To neznamená, že by prípady nemohol riešiť aj logickou cestou (popri zachovaní všetkých už spomenutých psychologických atribútov) – v *Prípade Cecilie* vyrieši zločin pomocou časopriestorovej špecializácie, rozmiestnenia zainteresovaných čiže veľmi klasicky „detektívsky“. No dá sa povedať, že čo Simenon získava na minucióznom prekreslení povahopisov postáv a parížskej atmosféry (bulváry, kaviarničky, zapadnuté uličky mestskej periferie, legendárne Zlatnícke nábrevie – sídlo parížskej kriminálky), stráca práve na elegancii riešení, kde sa nemôže ani zd'aleka rovnať takým „fachmanom“ ako napr. Agatha Christie (ktorá je zasa priam programovo zameraná práve na prepracovanie a nečakaný charakter riešení). John Raymond sa vyslovil, že „každý prípad je menej problémom, ktorý treba vyriešiť, ako skôr drámou, ktorej treba porozumieť“ (cit. podľa Symons, 1972, s. 145).

Celkom pekný však býva jeho intuitívny prístup k riešeniu – vďaka znalosti pováh, ako aj tomu, že sa mu „čosi“ na okolnostiach prípadu nezdá: keď príde na to, čo to je, vtedy sa mu obvykle zjaví riešenie (tak ako neskoršiemu komisárovi Adamsbergovi). Maigret dlho-dlho nasáva atmosféru prípadu – a v literárnej Simenonovej technike to má taký dosah, že charakter a prostredie sú vždy „filtrované“ cez Maigretovu perspektívu (ibidem, s. 145). Pavel Grym upozorňuje na Maigretovu takmer božskú trpezlivosť až váhavosť pri riešení prípadov (por. Grym, 1988, s. 209 – 211), na jeho priam až ťažkopádnosť, patriacu k jeho letore, pričom podčiarkuje jeho najvýznačnejšiu vlastnosť, ktorou sa líši od geniálnych detektívov klasickej anglickej detektívky (ktorých súčasníkom predsa Maigret je): „*Je lidský*“ (ibidem, s. 211). Simenon nastupuje cestu k scivilneniu detektívky – podobne ako napríklad neskorší Ed McBain urobí z hrdinu svojich príbehov celé kriminálne oddelenie aj Simenon občas (napríklad, v príbehu *Sedem krížikov*) urobí hlavného vyšetrojúceho z inšpektora Janviera. Maigret nie je geniálnym detektívom, ale poctivým policajným zamestnancom, jeho „slabosti“ (červené víno, pivo, stojan s množstvom fajok, domáca strava od pani Maigretovej) nie sú ani tak excentrickosťami veľkého detektíva ako skôr normálnymi ľudskými vlastnosťami. Je takmer nadľudsky trpezlivý, ale občas vie aj zúriť. Keď dostane od podozrivého úder päťou do brady, ako vskutku silný chlap ho vydrží a ignoruje. Keď však chyť zákerného vraha, udrie ho bez svedkov vo svojej kancelárii päťou do tváre a potom mu už bez hnevu prikáže, aby si umyl krv z nosa: pre Maigreta nedostačuje len abstraktná súdna spravodlivosť v podobe času „odňatého“ zo života, zo slobody – Maigretova spravodlivosť musí byť fyzická, hmatateľná, *doslova* v podobe bolesti – telesného trestu.



Simenon je literárny fenomén – najmä vo vzťahu k veľmi slušnej literárnej úrovni jeho písania zaujme obrovský počet jeho „oficiálnych“ románov – len „maigretoviek“ je okolo sedemdesiat a triezve odhady hovoria zhruba o dvoch stovkách románov (ibidem, s. 212). A ešte predtým, než sa literatúre začal venovať serióznejšie, vydal do veku dvadsiatich deviatich rokov okolo dvesto komerčných románov pod šestnástimi pseudonymami (por. Škvorecký, 1990, s. 165). Aj preto – ale aj pre jeho literárne kvality a schopnosť zobrazovania ľudských figúrok – ho jeho velebitelia niekedy priróvnávali k Balzacovi.

Keďže Simenona – rovnako ako Maigreta – zaujímajú predovšetkým príčiny, ktoré dovedli páchatel'a k vražde, tkvejúce v interakcii páchatel'ovho psychického usporiadania s tým najužším i širším spoločenským prostredím, je Simenon aj autorom viacerých psychologických a psychologicko-kriminálnych románov. Príbehom vraha, unikajúceho spravodlivosti, je román *Muž, ktorý pozoroval nočné vlaky* (*L'homme qui regardait les trains*, 1938; český preklad: Praha : Svoboda 1973). Zástupca majiteľa firmy Kees Poppinga zabije spočiatku náhodne – avšak po svojom radikálnom rozhodnutí, nasledujúcim po krachu firmy, keď zistí, že majiteľ bol podvodníkom: po rozhodnutí skončiť so svojím dovtedajším usporiadaným životom, ktorý bežal ďalej vo vyjazdených koľajach spoločensky akceptovaného kódexu len „zo zvyku“, keď hral „zo zvyku“ rolu zástupcu šéfa, manžela i otca (s. 125), a začať žiť ako „nadčlovek“ – „*Jenom jsem se ve čtyřiceti letech rozhodl žít, jak se mi líbí, bez ohledu na běžné zvyky a zákony,*“ (s. 127). Okrem iného mu ide o erotické potešenie, ktoré si berie, ako sa mu zapáči. Poľahky uniká polícii – má záchvaty veľikášstva, keď polícii aj redakciám posielala listy na uverejnenie, v ktorých dokazuje svoju prevahu. Napokon padá do rúk spravodlivosti nato, ako ho náhodne v bare okradne vreckový zlodej, a takto stratí prostriedky na ďalší život v anonymite: keď chce spáchať samovraždu pod kolesami vlaku, ľudia mu v tom zabránia a dostane sa do rúk polície.



Klasické detektívky v období „zlatého veku“ písali, samozrejme, aj iní než anglosaskí autori – a v 20 – 40. rokoch 20. storočia aj vychádzali v českých a slovenských súkromných vydavateľstvách popri aj dnes renomovaných klasických autoroch, ako Christie, Ellery Queen, Van Dine či drsnoškoloví Hammett alebo epigón Cheyney. Dnes môžete na niektoré naďabiť v antikvariátoch, ak tam chodíte systematicky a máte aj trochu toho šťastia. Popri klasických detektívkach sa generovali aj texty, ktoré s nimi mali isté výrazné žánrové konexie, avšak pridávali do textu aj iné žánrové ingrediencie (dobrodružného, špionážneho či kriminálneho románu). Ako modelovať vývin schematickeho žánru s obrovským množstvom reprezentantov – textov? V nasledujúcom texte opísané transformácie detektívneho žánru budú teda skôr pomyselným kabinetom kuriozít nadšeného zberateľa, pravidelného návštevníka antikvariátov – vyberám však také tituly a momenty v nich, ktoré sú istým spôsobom zaujímavé z vývinového

hľadiska žánru. Majú ukázať jeho variačnosť vo viacerých smeroch – a v tomto zmysle sú akýmsi synekdochickým zostručením časti priebehu dejín žánru.

Nie bezvýznamným pre vývin žánru je napríklad nórsky autor **Sven Elvestad** (1884 – 1934), ktorého pátrač Asbjörn Krag slávil svoje úspechy hlavne po prvej svetovej vojne – o niektorých textoch tohto autora sa zmieňujem na iných miestach. Nemecému autorovi **Bertovi Georgovi** vyšla detektívka *Smrt na jevišti* (*Was ist mit Bratt?*, 1941; český preklad Praha : Melantrich 1944), kde zavraždia herca uprostred predstavenia na javisku. Detektív (rozprávač v 1. osobe, iba raz text nezmyselne – zrejme len zo šlendriánstva – prejde do 3. osoby) odhalí vraha v – šepkárke. Keď herec leží vedľa jej búdky, bodne ho zľahka špičkou otráveného šípu, ktorý pochádza z tropickej zbierky jej zosnulého manžela. Detektív prednesie aj dokonalú motiváciu šepkárky. Všetko sedí, len... len v šepkárskej búdke onoho inkriminovaného večera nesedela obvinená šepkárka, ale jej náhradníčka...

V detektívke **Joea Pata** *Tygrí srdce* (Vimperk : Vimperská knihovna detektívnych románů 1947) sú záhadné vraždy spáchané pomocou vražedného mechanizmu – keď sa pomaly zdvíha podporný stĺp v hale, detektívovým užasnutým očiam sa objaví akási prišera vnútri stĺpa, ktorá sa podobá umelému kovovému človeku so strelnou zbraňou v ruke, mieriac na sedadlo pred stĺpom. Zodpovednosť za vraždy však nie je presunutá na bezduchý mechanizmus – zabíja asi desaťročný chlapec, ktorý sa zbavuje nepohodlných strýkov a tiet s typicky detskou motiváciou (lebo teta ho núti hrať na klavíri). Pat tu teda porušuje detektívkarске tabu detí podobne ako Christie v *Hadom brlohu*.

Francúzsky autor **Pierre Véry** vo svojej detektívke *Závět Basila Crookese* (Praha : Nákladem české grafické unie 1931), ktorá získala veľkú cenu dobrodružných románov v Paríži v roku 1930, spája do zápletky dvoch vrahov vraždiacich nezávisle od seba, ich vraždy teda spolu nesúvisia: inkorporuje do zápletky náhodu: „*Podivné dobrodružství (...), v němž nalézáme nikoli zločin na počátku, a za ním pak rozmanité komplikace, jak bývá obyčejně. Ale drobná fakta, choulostivé shody okolností (...) tento sled zavilých okolností; kdyby nejmenší z nich se nebyla přihodila, celý postup věci byl by býval zaražen,*“ (s. 255). Tento spôsob riešenia je aj istým víťazstvom „životného“ detektívneho princípu detektíva Graylopa nad „klasickým logickým“ detektívnym princípom jeho spolubesedníka Tranquilla, ktorý ho takto formuluje: „*Bytosti živé tváří v tvář nemohou uniknouti zákonům logiky právě tak, jako sestavovaná čísla nemohou se zbavit zákonů matematických. Často se člověk domnívá, že odporoval logice. A právě tato kontradikce byla neodvratná, mohla být předvídána,*“ (s. 135). Žiaľ, tiež v súlade so „životným“ a v rozpore s „klasickým logickým“ detektívkar-ským princípom Véry nehrá fair play a zatajuje stopy – napríklad, utají meno osoby cyklistu (s. 183), ktoré umožní nasledujúce neskoršie „dobrodružnorománové“ rozpoznanie, anagnorisis.

To detektív Freyberger v *Tajomnom zločine* **H. De Vera Stacpoola** (Praha : Nakladatel Josef Salivar 1929) za zdanlivou náhodnosťou chaotických udalostí odhaľuje lo-

gické usporiadanie: „*Snad to byla náhoda, která spletla všechny tyto kromobyčejné události dohromady. (...) Ale vezmeme-li je jako celek, vidíme, že taková kombinace je nemožná, nahlížíme-li na ni jako na kombinaci způsobenou náhodou,*“ (s. 83). Vrah rovnako ako potom spätne detektív (a, samozrejme, aj samotný autor detektívky) používa metódu prevrátenia, transfigurácie: „*Onu metodu, kterou (...) zavraždil oba muže a utvrdil svět v přesvědčení, že oni zavraždili jeho,*“ (s. 129). Vrah používa doslova fantomasovskú metódu preberania identity obete – zhotoví si jej bustu a podľa nej škraubošku tváre obete, a potom „*natáhl si škraubošku, nasadil si klobouk, přijal způsob, chůzi i hlas zavražděného*“ (s. 251) – pri ľahkom pousmíatí sa však nezabúdajme, že zámena identít, hoci s menej senzačnými maskérskymi ingredienciami, patrí k najobľúbenejším fintám ešte aj takej Agathy Christie. Psychologické vysvetlenie ďalších vražd potom dosahuje hlbiny priam dostojevskovské: „*Zavraždění Lefarge probudilo v něm chuť k zabíjení, která ležela jako mátoha v temnotě jeho duše. Jak jsme viděli, zabil tři osoby, aby nasytil své šílenství. Pak měl klid,*“ (s. 251).

Pomerne známym v klasickom období bol nemecký detektívkar **F. R. Wendelmuth** (por. Cigánek, 1962, s. 115) a jeho detektív, psychológ a barón Wenzloff. Je – dobovo príznačne – autorom „monumentálneho mnohozväzkového diela“ *Psychológia rás*, „*ktelé vzbudilo ve vědeckém světě mimořádnou pozornost*“ (F. R. Wendelmuth: *Stříbrné iniciály*, Praha : Nakladatelství V. Pavlíka 1942, s. 14) – nečudo, ak si pozrieme uvedený rok vydania. Jeho – či už fiktívny, alebo skutočný – archív vyriešených prípadov svojimi názvami v ničom nezaostáva za archívom Sherlocka Holmesa: „*Tento muž rozluštil tajemství červené gardenie a tajemství černého skokana,*“ (s. 14). Zločiny majú aj istý „klasickodetektívkový“ nádych bizarnosti: mŕtvolý vylovené z rieky mali na prsiach pripevnené iniciálky krstného mena. Autor monumentálnej *Psychologie rás* odhaľuje, samozrejme, vraha „dedične zaťaženého“ (s. 151), s maskou na tvári: „*Tedy za přívětivým pohledem mladíka skrýval se šakal – nejspodlejší šelma!*“ (s. 149). V jeho detektívke *Výstřel mezi dveřmi* (Praha : Nakladatelství V. Pavlíka 1942) riešenie využíva kombináciu známych detektívkarských grifov, už, takpovediac, kánonizovaných intertextuálnych scenárov: zámenu osôb a – nie najférovejší voči čitateľovi – odkaz na encyklopédiu v samotnom riešení: „*Mně tvrdila, že když chtěla koňak píti, že ucítla jed. To byla chyba. (...) Slabý, osobitý zápach cyankali se v aroma alkoholických nápojů úplně ztrácí,*“ (s. 139) – môžem z vlastnej skúsenosti potvrdiť: je to naozaj tak.

Klasický topos dedične zaťaženého vraha využíva aj bizarnôstka **Aageho Weimara** *Vražda v laboratoři* (Praha : Plzákovo nakladatelství 1945). V úvode sa nastoľuje – typicky detektívkarsky – evokácia nadprirodzeného, ktoré je však anticipované ako faľošné, vysvetliteľné racionálne-empiricky (por. s. 21 a „technický“ opis zariadenia na s. 123). Detektívka je tu sebarefektovaná – rozprávač cituje Van Dina a Elleryho Queena. Samozrejme, na rozdiel od fenomenálneho Carra s tým, že detektívky sú výmysly a toto – čiže prípad vraždy v laboratóriu – je skutočnosť.

Podobným spôsobom vedie svoju „rozpravu o detektívkach“ v detektívke aj **Edmund Finke** v knihe *Vyhlazení firmy Chapman a Cole* (Praha : Nakladatel Jan Kotík 1941): v detektívkach, napríklad Van Dinea či Elleryho Queena, „*Vědecké metody kriminalogie jsou sdružovány v nejromantičtější přemety*“ (s. 207). To, že v jeho detektívke sa vraždí vandinovským vraždiacim mechanizmom (síce nie sejfom, ale šuplíkom), Finkemu zrejme neprekáža.

Sebarefektovanie žánru sa stalo v tomto „klasicom“ zlatom období doslova toposom – ako aj v detektívke Nóra **Bernharda Borgeho** *Mrtvi vystupují z mora* (*Dode menn gar i land*, 1967; český preklad Praha : Odeon 1975) s množstvom alúzií na „sivé mozgové bunky“ (s. 90), izba sa, prirodzene, volá Žltá izba. Protagonista je konfrontovaný so zdanlivo nadprirodzenými úkazmi, akoby sa na statku mala realizovať prastará pomsta piráta – keď jedna postava povie, že sa takto pravdepodobne niekto pokúša vypudieť Arna z jeho statku, rozprávač odvetí: „*Ale panebože, to je přece hrozně banální vysvětlení (...)* Vždyť takhle vysvětlují svoje ‚strašidelné příběhy‘ všichni spisovatelé kriminálních románů – ovšem až na Jaerna, který operuje s opravdovými strašidly,“ (s. 91). Kuriozitou tohto románu, sebarefektujúceho žáner, je, že je takmer až do konca bez vraždy – potom sa, samozrejme, objaví na konci konečne aj vražda a záhada zamknutej miestnosti, nadprirodzené je transformované do prirodzeného rádu a v transfigurácii sa ukáže, že zavraždený bol v skutočnosti vrahom svojimi úmyslami. Na samom závere sa rozprávač pohráva s nápadom napísať detektívku nien ponechanú bez riešenia, ale aj nevyriešiteľnú – román, „*v němž by se rozvinulo takové množství nitek, až by postupně vytvořili úplně nerozmatatelnou spleť*“ (s. 243).

Toto sebareflexívne gesto detektívneho žánru je mimoriadne frekventované v jeho paródiách – v prípade románového debutu francúzskeho esejistu, kritika a spisovateľa **Andrého Wurmsera** *Vrah zomrel prvý* (*L'assassin est mort le ler*, 1932; český preklad: Praha : Svoboda 1969) však možno hovoriť skôr o parodickej detektívke než o paródii na detektívku, pretože sa autor (inscenovaný autor aj čitateľ v texte) nevyhýba poctivej detektívkarskej práci stavania opodstatnených hypotéz: tých je tu až nadmieru. Wurmser ukazuje, ako detektívne indície generujú množstvo možných svetov – príbehov (hypotéz), z ktorých ani jedna nemá absolútnu platnosť: každú z formulovaných hypotéz vzápätí vyvráti nasledujúca vražda, pri ktorej zahynie ten, čo bol predtým označený za vraha. A tú záplavu hypotéz neformulujú len vyšetrovatelia a svedkovia, ale aj samotný predpokladaný (modelový) čitateľ (inscenovaný ako hypotetická literárna postava): „*Kdybych byl čtenář a ne autor tohto detektivního románu, zaráželo by mně především Antonínovo chování v osmé kapitole. Váhal bych mu přičíst vraždu Julienovu v plné tíži právě proto, že se zdá být vinen a že první zásadou detektivky je, aby čtenář podezřívá nejprve nevinné nebo zcela okrajové osoby.*

*Jistě bych si povšiml, že pan Bardon vyšel z domova tak časně, až to udivilo četnického strážmistra Ricarta, ale Antonína probudil až po desáté. (...) Neboť, říkal bych si konečně, je-li Antonín vinen, pročpak ho autor naschvál dělá podezřelého? (...)*

*A skutočne z tých všetkých svrchu predestrených domnенок mě nejvíc mate fakt, že sám autor; tváře se jako čtenář, uvedl tyto domnенок na začátku deváté kapitoly (...),*“ (Wurmser, 1969, s. 38 – 39). V závere prípad vyrieši veľký detektív – nie však ďalší v zástupe týchto veľkých duchov, ale veľký detektív ako princíp, ktorý sa inkarnuje do všetkých veľkých detektívov, vznášajúci sa ako duch nad temnými nejasnými zápletkami tohto textu: vyrieši prípad o to ľahšie, že sa sám náhodne nachádzal v blízkosti vraha a sám skomplikoval políciu vyšetrowanie náhodne zničenou stopou, čím spravil pre políciu z tohto prípadu nemožnú záhadu. Sám sa však preto ocitne v ohrození, že by z tohto zločinu mohol byť obvinený. A ako to, že sa ocitol, takpovediac, vedľa vraha, vedľa všetkých zainteresovaných počas ich zatajených konaní? Jednak *náhodou* – napriek proklamáciám žánrových pravidiel detektívovi totiž náhoda nezriedka páchatel'a prihrá, hovorí Wurmser. A v prvom rade, jednoducho, preto, že tento nehmotný duch veľkého detektíva je autorom tohto mikrosveta – vie teda všetko, čo a ako sa stalo. To autorovi detektívky dosť uľahčuje prácu vyriešiť záhadu – niekedy aj bez dostatočnej argumentácie, len prostredníctvom vyrozprávania, „ako to bolo“.

A potom je tu, samozrejme, záplava celkom klasických detektívok podľa šablóny: uzavretá spoločnosť vo vidieckom sídle a vražda (ako príklad – z tých stoviek kníh – **John Mason**: *Co se stalo v Edwards Hallu*, Vimperská knihovna detektívnych románů 1946). Pátrajúca stará dievka je obľúbenou postavou nielen skoršej M. R. Rinehartovej, ale aj M. G. Eberhartovej a **Anity Blackmonovej**. Tá v románe *Vzrušujúce dni v hoteli Richelieu (Adelaida nepovolí)* (Bratislava, Sväz slovenských knihkupcov a nakladateľov 1946) odhalí v rámci uzavretej spoločnosti malého hotelíka ako vraha tú najnepredpokladanejšiu osobu – dobráckeho vrátnika hotela, ktorý má prístup všade a čas na všetko. Netreba dodávať, že ku všetkým informáciám v týchto prípadoch väčšinou čitateľ nemá prístup.

Takto neslávne známou sa stala autorka **Mary Roberts Rinehartová** (1876 – 1958), v ktorej detektívkach rozprávačka zväčša na čosi zabudne, vinou čoho zomrú štyri osoby. Toto však – podľa sekundárnej literatúry – platí pre jej rané obdobie. V jej detektívke *Zločin v spacím voze* (Praha : Sfinx 1931) sa stretávame s „christieovským“ nálezom obete vraždy vo vlaku – obete neznámej totožnosti, nájdenej na lôžku rozprávača (došlo k zamene miest). Dej sa však už v ďalšej fáze neodohráva v tomto uzavretom chronotope, ale pátranie sa rozbieha „do sveta“. Zhruba v strede deja sa teória, že vrahom je neznámy páchatel' – muž, transformuje na teóriu, že páchatel'om môže byť žena, ktorá už v deji vystupovala. Ani táto detektívka však nie je – ako sa v závere ukáže – detektívkou, ale kriminálkou: prípad vysvetľuje chytený muž, ktorý prezradí totožnosť vraha, ktorý v románe (ak som sa na dajakom textovom mieste nedopustil čitateľského mikrosprávku) hádam ani nevystupoval.

Medzi autormi, ktorí občas využívajú štruktúru klasickej detektívky, i keď sa vôbec netrápia s dodržiavaním nejakých pravidiel, je kráľom veľkovýrobca **Edgar Wallace** (1875 – 1932). Aby sa dostal z dlhov, napísal svoj debutový román *Štyria spravodliví* (*The Four Just Men*, 1905), ktorý mal obrovský úspech. Nastolil v ňom záhadu za-



mknutej miestnosti, ktorá sa vyrieši tak, že obeť zabil telefón, ktorý bol pod vysokým elektrickým napätím (por. Adey, 1991, s. 393). Ako doslova literárny podnikateľ dokázal nadiktovať sekretárke román za dva a pol dňa (por. Škvorecký, 1990, s. 168). Niektoré jeho romány – *Byt č. 2* alebo *Zločiny v žabom lesíku* (v orig. *House Solitude*; Praha : Rio Press 1993) – si svojou priam klasicky rozohranou detektívnou zápletkou doslova pýtajú logické rozlúštenie. Žiaľ, napríklad v druhom prípade namiesto logickej úvahy všetko rozlúšti nájdený dokument. K najznámejším „wallaceovkám“ patria „takmer detektívne“ romány *Čierny opát* (*The Black Abbot*; český preklad: Praha : Naše vojsko 1971) a *Zelený lukostrelec* (slovenský preklad: Bratislava : Bradlo 1971, II. 1991). Životnosť jeho trilerov sa preverila a potvrdila v 60. rokoch, keď vzniklo niekoľko nemeckých zmodernizovaných filmových adaptácií.

Wallace je však predovšetkým autorom trilerov (ibidem, s. 169). Inú než klasickú detektívkarisku štruktúru majú také Wallaceove romány, ako napr. *Žabie bratstvo* – romány, v ktorých tematickom a dejovom jadre sa nachádza motív tajnej spoločnosti. Takúto typickú „wallaceovskú“ štruktúru môžeme – v rámci kódov populárnej literatúry ani nie tak veľmi paradoxne – ukázať zástupne na príklade románu epigóna (ak je to vo Wallaceovom prípade vôbec ešte možné) **Hala Pinka** s titulom *Zlatý pavúk* (vyšiel ako zošitový román v edícii „Naše romány“, II. ročník, Pravda: Bratislava 1947). V centre deja ako prsteň, ku ktorému sa zbiehajú všetky nitky deja a ktorý generuje všetky dejové priebehy, koná záhadný maskovaný zločinec Zlatý pavúk spolu so svojou bandou (rovnako ako Wallaceovo tajomné *Žabie bratstvo* v jeho rovnomennom románe), ktorý vraždí – sú tu napr. jeho pokusy zavraždiť vyšetrujúcich detektívov. Tento Zlatý pavúk je pred záverom identifikovaný podobne ako páchatel' v detektívke – nie je ním nikto iný ako riaditeľ Scotland Yardu sir Alban. [Tento topos tajnej spoločnosti, snažiacej sa ovládnuť svet, sa často vyskytuje v populárnej literatúre aj iných žánrov, napríklad sci-fi – ako o tom svedčí aj román českého autora **Vladimíra Sacha** *Gentleman svobody* (slovenský preklad: Žilina, O. Trávníček 1928), kde táto tajná spoločnosť pri svojich pirátskych prepadoch lodí používa tajný vynález, uspávajúci posádky lodí.]

Toto odhalenie je v syntagmatickej štruktúre deja falošné riešenie – v skutočnosti je tento „sir Alban“ dvojčaťom skutočného riaditeľa Scotland Yardu, ktorého uväznil. Takto má voľnú ruku pri riadení akcií oboch „sfér“ – dobra i zla, polície i zločinnej bandy. (V populárnej literatúre sa v rámci rafinovaných riešení nezriedka ukáže, že boj dvoch protikladných skupín je riadený z jedného centra, naposledy sme to videli v Lukjanenkovom cykle *Hliadok*.) Motív axiologicky protikladných, „manichejských“ dvojčiat je zasa starým toposom v rámci populárnej literatúry (nachádzame ho napríklad v protiklade dvoch bratov v I. diele *Rocambola* Ponsona du Terrail). Čitateľ sa spolu s pátračmi prediera labyrintom tajných chodieb a skrýš. Zlatý pavúk alias falošný riaditeľ Scotland Yardu sir Alban v miestnosti, pracovni v Yarde, zastrelí hlavného radcu Jonesa a seba samého omámi chloroformom, fingujúc takto voči sebe útok, čím sa dokonale zbavuje podozrenia.



„Wallaceovský“ príbeh dokonale rozvinul aj český autor medzivojnového obdobia Zdeněk Peukert (1907 – 1982), ktorý publikoval aj pod pseudonymom **Edgar Collins**, vo svojom románe *Sahir*. Záhadný zločinec Sahir, neviditeľná hlava všemocnej zločineckej organizácie v Londýne, odstraňuje nepohodlných, pričom jeho existencia sa zdá skoro až nadprirodzenou rovnako ako u Fantomasa alebo Fantóma opery: noviny tvrdia, že „*Sahir je všemocný, tvor, pohybujúci sa úžasnou rýchlosťou z miesta na miesto. Je neviditeľný a kde se ohlásí, tam se vždy něco stane*“ (Collins, 1992, s. 41), pričom sa ohlasuje desivým, takmer neľudským kvílením, ktoré sa nesie nad „postihnutým“ miestom. Inšpektor Garrison si kladie otázku: „*Byl to člověk?*“ (ibidem, s. 155). Raz sa v súvislosti so zločinom objaví na ulici záhadné znetvorené dieťa s hydrocefalickou hlavou – to nachádzajú detektívi aj v podzemí pri svojej honbe za Sahirom. Myslia si, že ide o Sahirovu obeť – prezradíme, čo čitateľ azda už tuší: to práve ono údajné dieťa, trpaslík, je oným zločineckým Sahirom, ktorý má už dvadsaťdeväť rokov.

Na hrane detektívneho žánru a žánru dobrodružného trileru sa pohybuje aj americký autor **Frank L. Packard** (1877 – 1942) napríklad svojím románom *Čtyři zaběhlíci* (Praha : Českomoravské podniky tiskařské a vydavatelské 1928). V priebehu sujetu sa spolu preplietajú dve rozlíšené dejové línie, ktoré v zásade fungujú v dvoch žánrových režimoch: 1. Dejová línia boja negatívneho hrdinu Newcomba s jeho protivníkmi – Newcombe chce ukradnúť Marlinove peniaze a tomu chce zabrániť Locke. 2. S touto líniou tematicky striktné súvisí druhá dejová línia, ktorá sa ňou preplieťa: tajomný protivník (muž v maske), prenasledujúci Newcomba. Táto dejová línia funguje v režime románu s tajomstvom. A mysterióznych motívov je tu nemálo: ostrovom sa nesie dlhé, pochmúrne volanie. Kapitána Newcomba sleduje záhadný neznámy, ktorý po ňom strieľal na lodi. Dôjde aj na mŕtvoly, avšak táto „detektívna“ zápleтка sa objaví až kdesi v druhej polovici textu. A zabíja tu, podobne ako v Doylovej poviedke *Dobrodružstvo s levou hrivou*, morský živočích – v tomto prípade obrovská chobotnica, ktorá – vinou svojich krvilačných chutíok – skôr než z mora vystúpila z Hugovho románu. Jej opis pripomína netvorov, ktoré vystupujú v prózach Lovecrafta a Roberta E. Howarda.

Do nášho kabinetu kuriozít môže patriť aj japonský pátrač Mr. Moto od **Johna Philipa Marquanda** (1893 – 1960). Na rozdiel od Biggersovho Číňana Charlieho Chana však nevystupuje v kvalitných klasických detektívkach (Biggersove vraždy sa väčšinou stanú, keď sú postavy sústredené v izolovanom chronotope), ale skôr v šesťakových dobrodružných trileroch. Tie boli v oných časoch – v 30. rokoch 20. storočia – aj úspešne sfilmované: „*Nás bude zvlášť zajímat, že představitelem chytrého japonského detektiva je známý hollywoodský herec Peter Lorre, jenž se narodil v Ružomberku na Slovensku. Záhy však odešel do Německa a pak do Ameriky, která založila jeho filmovou slávu,*“ (*Národní politika*, 14. října 1937, s. 8). Aspoň jednu vlastnosť však má Mr. Moto s čínskym detektívom – je podobne neodolateľne zdvorilý: „*A teď, řekl mu (pán Moto – pozn. T. H.) ,se vás zeptám na několik věcí. Právě proto jsem sem přišel, prosím. Bude mi líto, ale neodpovíte-li, budu nucen působiti vám bolest,*“

(J. P. Marquand: *Dobrodružství v Číně*, Národní Politika 1937, s. 208). Podobne Charlie Chan, rozkošne komoliaci angličtinu: „*Opustíte palnou zbraň, pane Jennisone (...), jinak budu nucen učinit osudnou vložku do životně důležitého orgánu těla ve vašem majetku,*“ (cit. podľa Grym, 1988, s. 231).

K ďalším klasickým autorkám, ktorých riešenia sa však nemôžu rovnať tým najlepším „kumštýřským“ klasickým kusom, patria napríklad **Georgette Heyerová**, **Ngaio Marshová** (s inšpektorom Alleynom), Margery Allinghamová, neskôr **P. D. Jamesová** (a jej hlavný inšpektor Adam Dalgliesh) či ešte v zlatom veku **Jana Cadoniusová** (*Začátek mé detektivní dráhy; Min Kriminelle Debut*, Praha : Nakladatelství Jana Papíka 1946). Napríklad, romány P. D. Jamesovej (1920) majú atmosféru i epickú šírku pri produkovani nezriedka idylického prostredia anglického vidieka, kresbu charakterov a nevynikajú excesmi nemožných zločinov zlatého veku detektívky, žiaľ, ani riešenia nebývajú najprepracovanejšie a autorka si nezriedka pomôže i kadejakým trilerovým podfukom (nájdienie usvedčujúcej stopy v hodine dvanástej čiže na konci knihy).

V súčasnosti, keď prekvitá predovšetkým triler a pod hlavičkou detektívky sa predávajú aj knihy, ktoré nemajú nič spoločné s detektívkarskou fair play, „zneuznané dedičstvo“ Agathy Christie poctivo rozvíja napríklad Austráľčanka **Jennifer Roweová** (nar. 1948). Kládie dôraz – ešte väčšmi než jej slávna predchodkyňa – na psychologické prekreslenie charakterov a vzťahy postáv a aj jej riešenie znesie parametre klasickej detektívky (v románe *Chmurná sklizeň/Grim Pickings*, 1992; Praha : Mladá fronta 2002).



Literárne školy detektívky sa niekedy prelínajú a fúzujú – a to dokonca aj v prípade takých konkurenčných, ba až znepriatelených smerov ako klasická detektívka a americká drsná škola. Pri tejto fúzii treba spomenúť predovšetkým dvoch spisovateľov – Rexa Stouta a E. S. Gardnera.

Američan **Erle Stanley Gardner** (1889 – 1970) dokonca v roku 1921 debutoval v časopise *Black Mask*, neskoršej tribúne americkej drsnej školy. Dvadsaťpäť rokov pracoval ako právnik a v roku 1933 napísal prvý román zo série o advokátovi Perrym Masonovi.

Romány o Perrym Masonovi sú v tretej osobe a mikrokompozične založené predovšetkým na dialógoch. Mason ako advokát sa vždy ujíma prípadu obvineného z vraždy a na to, aby zbavil svojho klienta (nezriedka peknú klientku) obžaloby, musí odhaliť pravého vraha (a urobiť túto prácu namiesto polície). Pravého vraha odhalí počas klimaxu – na verejnom pojednávaní priamo v súdnej sieni. To má vplyv aj na štruktúru jeho detektívnych príbehov, ktorých „svojský model“ (Földvári, 2009, s. 114) vytvoril – ako píše Kornel Földvári, z hľadiska Gardnerovho miesta vo vývine žánru „*jeho prínos by sa dal nazvať konštrukčným*“ (ibidem, s. 114), keď peripetie vyšetrovania

„skoncentroval do jediného bodu. Posunul tým stavbu tradičnej detektívky, pretože ťažisko svojich príbehov preniesol na moment, ktorý je už zvyčajne mimo sféry jej záujmu: na súdny proces“ (ibidem, s. 114), pričom „v príbehoch Perryho Masona sa v súdnej sieni páchatelia neodsudzujú, ale objavujú a usvedčujú; súdna sieň sa mení na dejisko turnajov logiky“ (ibidem, s. 114 – 115). Vladimír Procházka nazýva Gardnerovu odrodu detektívky „právnickou“ (Procházka, 1964, s. 554). Pojednávanie v súdnej sieni je predovšetkým čitateľskou drámou, viacnásobným konfliktom, ktorého rozvrstvenie Procházka exaktne analyzuje: proces je „dramatem, v jehož průběhu na sebe narážejí protiklady, a to hned v několika rovinách: je tu konflikt mezi právní normou a jejím porušením, konflikt mezi státní mocí a obžalovaným (...), a konečně konflikt reprezentovaný státním zástupcem a obhájcem, přičemž často jde současně o osobní antagonismus mezi těmito dvěma hlavními osobami procesu“ (ibidem, s. 554).

Perry Mason akoby vždy akosi vopred intuitívne vedel, že jeho klient je nevinný, a to aj napriek tomu, že mu niekedy zatajuje kľúčové údaje (ako napríklad klientka v *Prípade ľadových rúk*, že sa po vražde ocitla na mieste činu). Výsluchy v súdnej sieni, predovšetkým v réžii Perryho Masona, predstavujú hru logiky priam klasickodektívkarskeho razenia. Zato takmer filmový štýl rozprávania v pasážach vyšetrovania (ktoré bývajú prípravou na súdny proces) vytvára typickú gardnerovskú *action story*. Tím okolo pána Dokonalého, fešného advokáta v tom najlepšom veku s tým najbritkejším rozumom, tvoria jeho sekretárka, slečna Dokonalá – Della Streetová – a súkromný detektív Paul Drake (keď Perry Mason potrebuje odvieť nejakú detektívnu robotu). Dej sa v románoch o Perrym Masonovi *viackrát opakuje* v priamej reči postáv počas výsluchov a súdnych pojednávaní. Perry Mason až do dna využíva všetky právnické figle – nezriedka protestuje u „vašej ctihodnosti“ (sudcu), keď je otázka obžaloby navádzacia a keď ide o výpoveď z počutia (nie o niečo, čo svedok sám videl, ale o čom len počul od inej osoby). Tuhľa máme takéto dve námietky skondenzované: „Mám námietku proti tejto otázke, lebo je navádzacia a núti svedka k výpovedi z počutia,“ (Gardner, 1983, s. 137). To však neznamená, že by práve v uvedenom prípade (*Prípad zalúbenej tety/The Case of the Amorous Aunt*) nehrala pri riešení svoju kľúčovú úlohu vizuálna ilúzia (ibidem, s. 166). Mason často potrebuje napríklad dokázať zaujatosť svedka (ibidem, s. 146). Na rozdiel od inej autorovej hrdinky Berty Coolovej nezriedka Mason zastupuje klienta aj z čírej šľachetnosti: v takom prípade mu postačí symbolický dolár, aby bol touto symbolickou výmenou – z právneho hľadiska – nadviazaný právny vzťah.

Gardner využíval svoje drsnoškolové zázemie predovšetkým vo filmovom spôsobe narácie, avšak jeho romány, ktoré vydával pod pseudonymom A. A. Fair, sa priamo situujú v intenciách drsnej školy. V románe, ktorý v českom preklade vyšiel pod názvom *Vrah má mít doktorát* (Praha : Odeon 1972; *The Bigger They Come*, 1939), vládne hovorové ja-rozprávanie drsného detektíva, ktorý sa dá najat' do súkromnej detektívnej kancelárie Berty Coolovej, ktorej ide nezakryte (až priam žartovne) len o peniaze a svojimi rozmermi, aroganciou a ostrovtipom pripomína ženskú verziu Nera

Wolfa. Prípad je umne vyriešený „christieovskou“ zámenou osôb pomocou preoblečenia. Ďalším Gardnerovým detektívnym hrdinom je okresný prokurátor Doug Selby.

Ako praktizujúci právnik sa Gardner nepohyboval len na teréne literatúry, založil súkromnú inštitúciu, tzv. Súd posledného odvolania (Court of Last Resort), ktorá sa zaoberala odhaľovaním a napravovaním justičných krívd: do literatúry (faktu) zasa táto jeho záslužná činnosť prenikla v rovnomennej knihe (český preklad, II. vydanie: Praha : Riopress 1999).

Fúzia drsnej školy a klasickej deduktívnej detektívky sa však najvýraznejšie prejavuje v tvorbe amerického autora **Rexa** (Todhuntera) **Stouta** (1886 – 1975) v jeho príbehoch o súkromnom detektívovi Nerovi Wolfovi a jeho pobočníkovi Archiem Goodwinovi, ktorý je zároveň rozprávačom príbehov. Práve jeho rozprávačský element je „drsnoškolový“, hovorový a ironický, jeho štylizácia je založená na „*intelektuálnom understatemente – zbavená všetkého pátosu a citovosti, čo zdedil po autoroch drsnej školy*“ (Škvorecký, 1967, s. 380). Typickým jeho produktom je napríklad Archieho nevzrušený opis nálezu mŕtveho tela obete: „*Išiel som prvý, čisto zo zdvorilosti, a niežeby som bol ho chcel rozmaznávať, otvoril som mu dvere na jeho strane. Tým sa rozsvietilo svetlo na strope, a to isté svetlo nám posvietilo na novinku. Na zadnom sedadle. Vlastne, čiastočne na sedadle. Hruď mal na sedadle, ale hlava mu visela dolu a zväčša aj nohy,*“ (Stout, 1972a, s. 515). Typickým drsnoškolovým postupom je tu implicitnosť opisu mŕtveho tela, ktoré je „vyslovené“ len ako vyplývajúce z kontextu, a nie priamo pomenované.

Do Wolfovho príležitostného detektívneho tímu ďalej ešte patria pátrači Saul Panzer (nenápadný pomenší chlapík, macher na sledovanie), Fred Durkin, Bill Gore a Orrie Cather. Fyzicky zdatný Archie, ak treba, vie použiť aj päste – a robí Wolfovi bodyguarda, ak by sa niekto dopustil takej netaktnosti, a chcel mu podať ruku (čo Wolfe vyslovene neznáša). Navonok sa Wolfe voči Archiemu správa ako zamestnávateľ k zamestnancovi, akékoľvek citové prejavy si títo dvaja „podnikatelia v detektívnom fachu“ navonok odpúšťajú. Archie je však svojmu zamestnávateľovi telom i dušou oddaný, čo úspešne zakrýva ironickým spôsobom rozprávania a tým, že občas Wolfa naťahuje. Vždy na to, samozrejme, doplatí Archie: s Wolfovou nadrozmernou inteligenciou si nikto nebude zahrávať beztrestne. Veď Wolfovi akoby na vrahoch najväčšmi prekážalo to, že sú hlupáci a amatéri – ich morálny profil nekomentuje: „*Tady jste se (...) dopustil mnoha chyb, ale žádná nebyla tak idiotská jako vaše naprosté spoléhání na to (...),*“ (Stout, 1987, s. 402). „*Další neodpustitelné lajdáctví bylo (...) Choval jste se hůř než začátečník, choval jste se jako osel. Jedno vám povím, pane, odhalit vás není ke cti nikomu, a mně už teprve ne. Fuj!*“ (ibidem, s. 402). Takéto intelektuálne víťazstvo nad vrahom, takéto jeho poníženie však – napriek všetkému zdaniu – je Wolfovým aktom spravodlivosti a istým zadosťučinením: veď vrah sa svojím aktom, že vezme pre svoj prospech (zväčša finančný) život inej ľudskej bytosti, povýši nad všetkých ostatných ľudí a s vierou v to, že nebude odhalený, usiluje sa povýšiť aj po stránke intelektuálnej. Pri Wolfových argumentáciách však jeho pýcha vyústi v pád.

K štandardnému rozostaveniu figúr v prípade patria aj predstavitelia polície, správu júci sa ako nepriateľskí grobiani: inšpektor Cramer a seržant Purley Stebbins, ktorého Archie miluje rovnako ako Cramera. Keď je však Archie raz zatknutý, ironicky poznamenáva, že je takmer dojatý, keď mu Cramer prinesie do cely pohár mlieka (ktoré športovec Archie zvykne popíjať, na rozdiel od Wolfa, ktorý pri riešení prípadu otvára jednu pivovú fľašu za druhou a uzávery si systematicky urovnáva pred sebou na stole). Cramer do Wolfovho domu nezriedka vtrhne a kričí, pretože Wolfe si bráni svoje záujmy a neposkytuje polícii dôkazy. Napriek vonkajškovo nepriateľskému správaniu však Cramer vie, že komplikovaný prípad dokáže vyriešiť jedine Wolfe, a skláňa sa pred jeho géniom. Predtým však obyčajne zopár ráz zatkne Archieho.

Fyziognomicky aj svojimi zvyklosťami (dalo by sa skôr povedať: idiosynkráziami) patrí Nero Wolfe medzi najprazvláštnejších a najbizarnejších veľkých detektívov (práve v jeho postave a v logickom postupe jeho riešení je ingerencia klasickej detektívky v Stoutových textoch najzrejmějšía). Wolfe váži odhadom asi sedminu tony (pretože sa nikdy nepostavil na váhu) a žije stereotypne vo svojom veľkom pieskovcovom dome v New Yorku na Západnej 35. ulici. V pracovných záležitostiach nikdy neopúšťa svoj dom (ale ak musí, vie byť značne nepríjemný) a denný režim má presne rozvrhnutý: v istom čase predpoludním aj popoludní je vo svojom skleníku, kde šľachtí orchidey (a tu, ak ho Archie vyrušuje s nejakým detektívnym prípadom, je veľmi podráždený), v presne vymedzenom čase mu – ako gurmánovi servíruje jedlo švajčiarsky kuchár tých najväčších kvalít Fritz Brenner (a pri jedle ho s prípadom otravovať už naozaj nemožno). Desí sa, keď má použiť akýkoľvek dopravný prostriedok. Keď sa vo vymedzenom čase nachádza v detektívnej kancelárii na prízemí domu, je rád, ak nemá nijaký prípad a môže si za pracovným stolom čítať knihy (je encyklopedicky vzdelaný). Keď dochádzajú peniaze na účte, Archie ho musí prehovárať, aby vzal prípad. Jednoducho, Wolfe sa správa ako typický neurotik, ktorý sa svojimi rituálmi vo svojom pieskovcovom dome ohradil od nepriateľského vonkajšieho sveta, ktorý naň dolieha svojimi zločinmi, keď si Wolfe musí zarobiť na svoj bezpečný život medzi štyrmi múrmi domova. Nepriateľský svet naňho dolieha ešte aj inak: Wolfe nie je Američanom, ale prisťahovalec z Čiernej Hory.

Za svoje detektívne služby si teda dá zaplatiť pekne mastný honorár a dokáže o ňom s patričnou obchodníckou zdatnosťou s potenciálnym klientom vyjednávať. Nezriedka sa musí snažiť dodržať podmienky zmluvy, aby vôbec honorár dostal: napríklad v románe *Smrt děvky* (*Death of a Doxy*, 1966; český preklad: Praha : BB Art 2001) sa len s neochotou a z lojalítou, ktorú, žiaľ, svojmu zamestnancovi nemôže odprieť, ujíma prípadu, v ktorom figuruje ako obvinený jeden z jeho nestáleho detektívneho tímu Orrie Cather. Počas celého vyšetřovania tohto prípadu sa potom usiluje priškrpnúť tých, čo sú v ňom namočení, aby si ho najali ako vyšetřovateľa, aby nepátral zadarmo a neplatil náklady na vyšetřovanie zo svojho vrecka. Keď má v zmluve podmienku, že honorár dostane len za predpokladu, že vynechá z prípadu meno istej osoby, ak nie je vrahom (na tejto dodatočnej podmienke Wolfe vždy trvá), oznámenie totožnosti vraha



a podanie dôkazov polícii jednoducho pozdrží. Pozíciu problému v takých prípadoch už od istej kompozičnej fázy textu nepredstavuje totožnosť vraha, ale akým spôsobom „uspokojivo“ (ako by povedal Wolfe) predostrieť prípad polícii a verejnosti – a to tak, aby sa dodržali zmluvné podmienky. Stout teda niekedy do istej miery rozširuje diapaazón problémov v detektívnom žánri.

V známom wolfovskom románe *Liga vydesených* (*The League of Frightened Men*, 1935) robí Wolfe divadielko: nechá spoločnosť klientov hlasovať, či splnil zmluvné podmienky a či mu teda prislúcha honorár, na ktorý sa majú poskladať. Je prehlasované jediným hlasom, že Wolfe honorár nedostane. Wolfe nato vyzve jedného z prítomných – áno, práve vraha – aby svoje hlasovanie zmenil na „áno“. Keď ten tak nespraví, Wolfe sa s povzdychom rozlúči s tou sumou honoráru, ktorú by mu mal zaplatiť vrah, a odhalí ho: potom už musí dostať honorár od zostávajúcich klientov. Vysvetľuje im, prečo vraha neodhalil hneď na začiatku: jednoducho, stratil by časť honoráru, splatnú vrahom, a na to, aby odhalil vraha, si ho predsa nenajali – najali si ho len na to, aby im zaistil bezpečnosť (por. Stout, 1987, s. 398). Wolfe ďalej hovorí: „*Dopadnu kohokoliv, když mi dost zaplatíte. Avšak za odhalení vraha doktora Burtona mi nikdo honorář nenabídl. Když vraha odhalím a předám spravedlnosti, ztrácím dvanáct set dolarů, ale zajistím si za to výplatu obnosu většího,*“ (ibidem, s. 398). V novele *Smrt přichádza oknom* (*A Window for Death*, 1958) Wolfe pri podávaní riešenia definuje svoje zmluvné povinnosti: „*Mým úkolem nebylo najít důkazy pro odsouzení pachatele, ale pouze rozhodnout, zda by měl být případ předán policii. Z uvedených důvodů se domnívám, že ano,*“ (ibidem, s. 56). (To však Wolfe v memorande pre inšpektora Cramera vraha označí a opíše aj jeho modus operandi – akurát sa tentoraz nemusí zdržovať hľadaním dôkazov: táto práca už pripadne polícii.)

Myslí to Wolfe vážne, naozaj by nechal vraha uniknúť spravodlivosti, ak by mu zaplatil honorár? Hypotetickú odpoveď nám azda môže dať román *Zlatí pavúci* (*The Golden Spiders*, 1953; In: Stout, 1987), kde sa Wolfe dá najat' od jedenásťročného chlapca za päť dolárov (aby sa pomstil Archiemu, keď ho vytáča, a nechá Archieho spisovať zápisnicu) – keď chlapca nájdu zabitého, Wolfe vyhlási, že bol na tento prípad najatý a že mu zavraždili klienta, a preto prípad vyšetrí. Vo svojich vyhláseniach síce nikdy nie je patetický, ale zachová sa statočne.

Na rozdiel napríklad od svojich spolupútnikov – autorov Elleryho Queena – Stout sa pri konštrukcii zločinov a ich riešení drží pri zemi – nešpecializuje sa na nemožné zločiny, ako napríklad Carr. Vražda zväčša nie je zahalená do hávu mysterióznosti či bizarnosti a neodohráva sa v uzavretom, izolovanom prostredí. Veru, Archie sa musí niečo nachodiť a nacesťovať, aby mohol všetkých zainteresovaných v záverečnej scéne privítať vo Wolfovej pracovni, rozsadiť ich podľa presného Wolfovho zasadacieho poriadku (Wolfovo nadrozmerné kreslo, žltá pohovka, legendárna červená klubovka pre klientov etc.) a zatelefonovať inšpektorovi Cramerovi, aby si prišiel vypočuť riešenie prípadu a zatknúť vraha. To však neznamená, že by Stoutove literárne zločiny boli „všedné“: v *Lige vydesených* sú vydesenými bývalí spolužiaci spisovateľa, ktoré-



ho za školských čias prinútili k namáhavému fyzickému výkonu, vinou ktorého zostal doživotným mrzákom. Keď jeden z nich zahynie, spisovateľ im zlovestne rozpošle svoje knihy. Wolfe príde na to, že spisovateľ bude svojich spolužiakov vraždiť aj naďalej – avšak len vo svojich knihách, zatiaľ čo pravého vraha Wolfe odhalí. V *Nemom rečníkovi* (*The Silent Speaker*, 1946; slovensky ako *Hlas zo záhrobia*, In: Stout, 1972) prehovorí na záver aj zavraždený – z nahrávky na platni. V príbehu *Smrť prichádza oknom* vrah vyvolá u svojej obete smrteľný zápal pľúc takým spôsobom, že ju obloží suchým ľadom, ktorý odizoluje od tela obete termoformi – takto sa dokonca aj skreslí čas smrti pri následnej obhliadke.

Nie všetky wolfovské príbehy sú detektívkami: keď už Stout mnohokrát použil detektívnu mustru a vytvoril si zázemie silných postáv (Wolfe a Archie), mohol ich zasadiť napríklad aj do žánru kriminálno-dobrodružného, ako v príbehu *Čierna Hora* (*The Black Mountain*, 1954; český preklad: Praha : BB Art 1994), kde sa Wolfe s Archiem vydávajú až do Čiernej Hory stíhať vraha najlepšieho Wolfovho priateľa Marka Vukčiča. V neskorom Stoutovom románe *U dverí zaznel zvonek* (*The Doorbell Rang*, 1965; český preklad: Praha : Československý spisovatel 1969) zasa pozíciu problému obsadzuje, ako Wolfe dokáže „prečúrať“ samotné FBI. Román je rozprávaním o tejto strategickej hre.

Nie všetky Stoutove príbehy sú o Nerovi Wolfovi a Archiem Goodwinovi (hoci tých napísal vyše pol stovky). Stout debutoval psychologickým románom *Ako bohu podobný* (*How Like a God*), ktorý vzbudil kladné ohlasy kritikov a vlažné u čitateľov. V detektívnom príbehu *Červená niť* (*Red Threads*, český preklad: Praha : BB Art) pátra po vrahovi inšpektor Cramer, aby ho nakoniec našla módna návrhárka Jean Farrisová. V románe *Horké pochoutky* (*Bad for Business*, 1940; český preklad: Praha : Mladá fronta 1980) vystupuje detektív Tecumseh Fox.



Ako ešte ukážem v ďalších kapitolách, aj za socializmu vo východnom bloku mohol zhruba od 60. rokov 20. storočia domáci autor napísať detektívku podľa pravidiel – zo slovenských autorov vyberiem aspoň zástupne tú najvyššiu kvalitu, detektívku **Petra Horana** *Kvíz pre vraha* (Bratislava : Smena 1970). Peter Horan, občianskym menom Kamil Matiašovský (1931–1991), bol zamestnaním chemik, docent a doktor vied (vo svojej monografii mu Kornel Földvári venoval kapitolu; por. Földvári, 2009, s. 163 – 169). Už v debutovom románe *Prípád inžiniera Kolára* (1966, vyšlo v populárnej zošitovej edícii Dobrodružné romány) z prostredia výskumného chemického ústavu a s vraždou v zamknutej miestnosti dokázal, že abecedu žánru zvláda dokonale a že sa s ňou vie aj zasvätené pohrávať – v prekvapujúcom riešení sa ukáže, že páchatelom je vlastne „obet“ – údajne zavraždený, ktorý spáchal samovraždu a nainscenoval jej okolnosti tak, aby uvrhol podozrenie na nevinného, a takto sa mu pomstil: na fabulačnej úrovni ide vlastne o variáciu na klasický holmesovský *Problém Thorského mosta*.

Motivácie sa točia okolo chemických vynálezov a ich možných pokútnych predajov na Západ, ako aj okolo kariérnych postupov v zamestnaní.

V *Kvíze pre vraha* po falošnom riešení, ktoré sa nám ukáže, takpovediac, *ad oculos*, keď údajného vraha nájdú nad telom svojej obete, ktorá má rozdrvenú tvár a on sám drží v ruke zakrvavený svietnik, prichádza riešenie správne a veľmi originálne, spĺňajúce všetky najprísnejšie parametre detektívkarskej logickej dedukcie, ako aj psychologickú analýzu páchatel'a. Podobne ako v debutovom prípade aj tu ide o úsilie našiť vraždu na nevinného a takto sa mu pomstiť. Pomstiť sa chce však vrah aj – a predovšetkým – svojej spolupáchateľke (ktorá mu predtým zaist'ovala alibi) – to ona má byť tou poslednou obeťou. Ide tu o pomstu ohrdnutého milenca svojej bývalej milenke a jej manželovi. Predchádzajúce dve „maniakálne“ vraždy mladých žien boli maskovacími vraždami, ktoré mali vklbiť do série tú poslednú, o ktorú išlo, a zároveň dostať na šibenicu falošne obvineného (čo je, samozrejme, christieovský postup z *Vrážd podľa abecedy*). Popri množstve logicky sklbených inferencií nachádzame aj túto peknú variáciu na tú notoricky známu doylovskú: „Okrem toho tu bolo ešte čosi: pes. Keby Petrášovi škrtil Markus, pes by určite neskočil na svojho bývalého pána“ [t. j. Markusa, pozn. T. H. (Horan, 1970, s. 322)].

Čo je z hľadiska transformácií detektívneho žánru zaujímavé, prípad prekvapujúco nevyrieši hlavný hrdina – detektív (resp. policajt), ale periférna postava – nenápadný nadporučík Vozár, ktorý sa práve vrátil z dovolenky. Rozprávač – policajný nadporučík Lipták – sa marlowovsky brodí mitanovskými „psími dňami“ (Mitanova zbierka poviedok *Psie dni* vznikala práve v tomto čase) a spleťou problematických medziľudských vzťahov, sám emocionálne zainteresovaný „sa stáva obeťou starostlivo pripravenej citovej pasce“ (Földvári, 2009, s. 168).

## Literatúra

ADEY, Robert: *Locked Room Murders and Other Impossible Crimes*. Minneapolis and San Francisco : Crossover Press 1991.

ASHLEY, Mike: Neprovediteľné zločiny – stručná historie. In: *Záhada zamčeného pokoje*. (ed.)

ASHLEY, Mike: Ostrava : Domino 2008, s. 514 – 524.

BUCHLOH, PAUL G. – BECKER, Jens, P.: *Der Detektivroman*. Neuwied und Berlin : Luchterhand 1978.

CARR, John Dickson: *Otrava z vtípu*. Bratislava : Obzor 1972.

CARR, John Dickson: *Záhady starého Londýna*. Praha : Odeon 1979.

CIGÁNEK, Jan: *Umění detektivky*. Praha : Státní nakladatelství dětské knihy, 1962.

CLARK, Douglas: *Menu. Kto bol prvý? Libertíni*. Bratislava : Slovenský spisovateľ 1982.

COLLINS, Edgar: *Sahir*. Olomouc : Nakladatelství a vydavatelství FIN 1992.

CRISPIN, Edmund: *Zatoulané hračkárství*. Praha : Odeon 1971.

- DICKSON, Carter: *Ostrzegam czytelnika...* Warszawa : Czytelnik 1972.
- FIKER, Eduard: *Tři detektivní příběhy*. Praha : Odeon 1967.
- FÖLDEVÁRI, Kornel: *O detektívke*. Levice : Koloman Kertész Bagala 2009.
- GARDNER, Erle Stanley: *Prípad zaľúbenej tety. Ryba či návnada*. Bratislava : Tatran 1983.
- GRYM, Pavel: *Sherlock Holmes & ti druzí*. Praha : Vyšehrad 1988.
- CHRISTIEOVÁ, Agatha – ALLINGHAMOVÁ, Margery – SAYERSOVÁ, Dorothy: *Záhada španělské truhly*. Praha : Naše vojsko 1967.
- INNES, Michael: *Smrt v rektorově rezidenci*. Praha : Odeon 1973.
- INNES, Michael: *Hamlete, pomsta!* Praha : Orbis 1976.
- JANÁČEK, Pavel: Detektivka, národní literatura a Eduard Fiker. In: *Slovenská literatúra*, LVI, 2009, 5 – 6, s. 438 – 451.
- JOSHI, S. T.: *John Dickson Carr: A Critical Study*. University of Wisconsin Press: Popular Press 1990.
- MACUMOTO, Seičó: *Mimo podezření a jiné příběhy o zločinu*. Praha : Ivo Železný 1999.
- MAŠKOVÁ, Greta: Queenové na stopě zločinu. In: QUEEN, Ellery: *Tříkrát Queen otec a syn*. Praha : Odeon 1980.
- PROCHÁZKA, Vladimír: Doslov. In: GARDNER, Erle Stanley: *3 x Perry Mason*. Praha : Odeon 1964.
- QUEEN, Ellery: *Záhada troch listov*. Bratislava : Smena 1967.
- QUEEN, Ellery: *Sklená dedina*. Bratislava : Mladé letá 1967.
- QUEEN, Ellery: *Záhada Grékovej rakvy. Vrahom je Fox*. Bratislava : Slovenský spisovateľ 1968.
- QUEEN, Ellery: *Záhada čínskeho pomeranče*. Praha : Ametyst 1992.
- QUEEN, Ellery: *Tři případy a Ellery Queen*. Český Těšín : Oddych 1997.
- QUEEN, Ellery: *Král je mrtev. A osmého dne*. Praha : BETA – Dobrovský 2000.
- RAWSON, Clayton: *Smrt z cylindru*. Praha : Odeon 1972.
- RODELL, Marie J.: *Mystery Fiction. Theory and Technique*. New York : Hermitage House 1952.
- ROOSEVELT, Franklin D.: *Muž, který zmizel ze světa*. Romány dobré zábavy, Ahoj (bez vrocenia).
- SAYERS, Dorothy: Aristoteles über Detektivliteratur. In: VOGT, Jochen (Hrsg.): *Der Kriminalroman*, zv. I, s. 123 – 138.
- SAYERS, Dorothy L.: O písaniu i czytaniu utworów alegorycznych. In: *Alegoria*. Gdańsk : słowo/obraz terytoria 2003, s. 19 – 51.
- SAYERSOVÁ, Dorothy: *3 x Lord Petr*. Praha : Odeon 1971.
- SAYERSOVÁ, Dorothy: *Dobrodružný život milovníka starých tisků*. Praha : Odeon 1979.
- SCOTT, Sutherland: *Blood in Their Ink*. London : Stanley Paul and Co. Ltd. 1953.
- STOUT, REX (a QUEEN, Ellery; PRATHER, Richard S., CHANDLER, Raymond): *Smrt přichází oknem*. Praha : Naše vojsko 1966.
- STOUT, Rex: *Vražedná kniha. Hlas zo záhrobia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ 1972.

- STOUT, Rex: *Priveľa žien. V najlepších rodinách. Smrť letného host'a*. Bratislava : Slovenský spisovateľ 1972a.
- STOUT, Rex: *Tříkrát Nero Wolfe*. Praha : Odeon 1987.
- SUS, Oleg: Slovo o detektivkách. In: *Host do domu*, srpen 1959, s. 370 – 374.
- SYMONS, Julian: *Bloody Murder*. London : Faber and Faber 1972.
- SYMONS, Julian: *Slavní detektivové*. Praha : Odeon 1986.
- ŠKVORECKÝ, Josef: Detektivka v Amerike. In: HAMMETT, Dashiell: *Krvavá žatva*. STOUT, Rex: *Kto pochoval Cézara*. Bratislava : Tatran 1967, s. 368 – 382.
- ŠKVORECKÝ, Josef: Vražda jako jedna ze společenských her. In: QUEEN, Ellery: *Přestupní stanice*. Praha : Mladá fronta 1968.
- ŠKVORECKÝ, Josef: *Nápady čtenáře detektivek*. Praha : Asociace dobrodružní a detektivní literatury 1990.
- ŠTUKOVSKÝ, Róbert: Patrick Quentin, alebo hlavolamy s napätím. In: QUENTIN, Patrick: *Môj syn vrah?* Bratislava : Smena 1967, s. 263 – 273.
- ŠTUKOVSKÝ, Róbert: William Irish, alebo náhody, nehody, zhody a vraždy. In: IRISH, William: *Záhadná neznáma*. Bratislava : Smena 1969, s. 241 – 248.
- VACHULE, Miroslav: Několik slov o Eduardu Fikerovi. In: FIKER, Eduard: *Tři detektivní příběhy*. Praha : Odeon 1967, s. 501 – 502.
- VENDRYES, Joseph: *Język*. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1956.
- YATES, Donald A.: Locked Rooms and Puzzles: A Critical Memoir. In: *The Mystery Fiction*. Ed. by BALL, John. New York : Penguin Books 1978, s. 189 – 203.
- ZÁBRANA, Jan: Velký detektiv odchází. In: *Od Poea k postmodernismu*. Eds. HILSKÝ, Martin – ZELENKA, Jan. Praha : Odeon 1993, s. 445–459.
- ZA ŠPANIELSKOU STENOOU (kol.). Bratislava : Smena 1988.

## 8. Na hrane kódov: Agatha Christie a iné rozvetvenia

„Inštinkt je zázračná vec,“ uvažoval Poirot. „Nemožno ho ani vysvetliť, ani ignorovať.“

Agatha Christie: *Záhadná udalosť v Styleskom sídle*

Je známy biografický príbeh dobrovoľnej ošetrovateľky v nemocnici Agathy Milleovej, ktorá – dodržiac jednu stávkku z detstva so sestrou (por. Christie, 1986, s. 220) – po nociach napísala svoj detektívny debut *Záhadná udalosť v Styleskom sídle* (1921). Šesť vydavateľstiev rukopis odmietlo. Keď kniha napokon vyšla, autorská zmluva bola taká, že autorka nemala ani dostať zálohu na honorár, kým sa nepredá 2 500 výťažkov. Predalo sa ich 2000...

Už v tejto prvej detektívke sa Agatha Christie diskkrétne pohrávala s kodifikovanými žánrovými postupmi (interpretáciu jej debutu som podal v časti *Model detektívneho žánru*). Poirot tu formuluje, že hrá so svojim Watsonom Hastingsom *fair play*: „Nenechávam si fakty pre seba. Každý fakt, ktorý poznám, máte k dispozícii. Môžete z nich vyvodiť svoje vlastné dedukcie. V tejto chvíli je to už otázka myšlienok,“ (Christie, 1975, s. 120). I keď (ak som nebol nepozorný, čo je však možné), zopár maličkostí (o cukre v šáľkach, encyklopedické znalosti o zlučovaní látok v jede) sme k dispozícii nemali...

Štruktúrálnu schému *Styleského sídla* na vyššej úrovni – úrovni strategického vytvárania falošného očakávania u modelového čitateľa – Christie neskôr zopakovala aj vo svojej dráme *Svedok obžaloby* (*Witness for the Prosecution*, 1953; česky ako *Korunní svědek*, In: Christie, 1969). Porovnanie týchto dvoch textov nám umožní uvidieť, aký bol charakter tejto variačnosti, ktorá generovala zápletky Agathy Christie. Na tej najnižšej úrovni konkrétnej zápletky (spôsobu spáchania vraždy, konkrétnych indícií a detektívových inferencií) nemajú zdanlivo tieto dva texty nič spoločné, ide o dve úplne rôzne záhady. Zbližujú sa až na vyššej úrovni strategického pohybu kompozície, v kombinácii kompozičných členov, naratívnych funkcií. Kompozícia oboch je na tejto vyššej úrovni invariantná, a to takáto:

Obvinenie X-a – objavenie sa kľúčovej prít'azujúcej okolnosti – beznádejná situácia X-a – vyvrátenie pravdivosti prít'azujúcej okolnosti – zbavenie obvinenia X-a – v rozuzlení sa ukáže, že X je naozaj vinný.

Prít'azujúca okolnosť (v *Styleskom sídle* objavenie sa zamaskovaného obvineného v lekárni; v *Svedkovi obžaloby* zasa prít'azujúca, alibi neposkytujúca výpoveď manželky) bola strategicky vyprodukovaná dvoma sprisahanými páchatel'mi práve nato, aby bola ďalším vyšetrovaním vyvrátená, a tým aby zbavila skutočne vinného obvinenia.

Agatha Christie zvykla viackrát využiť identické postupy či grify na vyššej úrovni zápletky (mimoriadne častý je postup spolupáchateľ'stva dvoch osôb; viackrát sa objaví postup „vrah ako rozprávač“; zámena osôb; ak sa nejaké mladé dievča zosype a prizná sa k vražde, vedzte, že to iste bude len preto, lebo ihlicou prepichovalo voskovú figurku, ktorá predstavovala zavraždenú; popletená súslednosť časová: vyprodukovanie dojmu, že obeť ešte žila v čase, keď už bola v skutočnosti mŕtva, atď.), na konkrétnej úrovni zápletky (konkrétne indicie a inferencie) ich však naplňala odlišným „materiálom“. Variovanie sa teda týkalo až vyššej úrovne zápletky. Tak hneď vo svojom debute používa svoj obľúbený ťah – „dvojitý bluf“, ako ho nazýva John Curran: „*V tomto prípade se nejpřirozenější řešení, navzdory počátečním náznakům jeho naprosté nepravděpodobnosti, ukáže být nakonec tím správným,*“ (Curran, 2010, s. 42).



„Drahý pán Poirot, ' povedal som hlasom, ktorý znel mojím ušiam cudzo a násilne.“

Agatha Christie: *Vražda Rogera Ackroyda*

Svetová sláva Agathy Christie sa začala až jej – ak sa nemýlim – štvrtým románom (po debute vydala ešte *Vraždu na golfovom ihrisku* a *Tajomstvo Chimneys*) *Vražda Rogera Ackroyda* (*The Murder of Roger Ackroyd*, 1926). Príbeh je ja-rozprávanie Dr. Shepparda, ktorý odchádza z večere u Rogera Ackroyda a o hodinu nato ho zavolajú k Ackroydovej ubodanej mŕtvole. Ešte polhodinu po Sheppardovom odchode bolo spoza dverí počuť, ako sa Ackroyd s niekým rozpráva. Sheppard už môže len konštatovať smrť a čaká na privolanú políciu. Vraždu začne vyšetrovať i jeho sused, belgický detektív na dôchodku Hercule Poirot. Objavujú sa viacerí podozriví, rôzne smery vyšetrovania (napr. stopy topánok Alpha Patona pod oblokom). Obaja muži sa počas spoločného vyšetrovania zblížujú – Poirot povie, že mu Dr. Sheppard nahradil jeho priateľa kapitána Hastingsa. Aké šokujúce riešenie však prichádza, keď v závere Poirot odhalí ako vraha Dr. Shepparda! Christie tu simultánne nabúrava až dva detektív-karske kódy: Dr. Sheppard je nielen rozprávačom, ale zároveň aj watsonom Hercula Poirota. Ako rozprávač svoju vraždu s anglickým taktom zamlčal. Jeho denník nie falšujúci, ale vlastne len *zamľčivajúci* niektoré udalosti a pravdu, bol, ako rétorická stratégia, súčasťou jeho alibi – rovnako ako falošné stopy po topánkach Alpha Patona,



ktoré urobil pod oknom. To druhé – Ackroydov hlas po Sheppardovom odchode – mu zaistil diktafón, ktorý odstránil, kým čakal v izbe zavraždeného na políciu. Poctivo však uviedol časové údaje: „*Je to napísané presne podľa pravdy. Ale čo, keby som za tou prvou vetou bol urobil niekoľko bodiek! Nezačal by niekto premýšľať nad tým, čo sa vlastne dialo za tých desať minút?*“ (Christie, 1967, s. 202).

Agatha Christie však podáva všetky fakty, potrebné na odhalenie páchatel'a. Ironicky sa pohráva s čitateľom, zavádzajúc ho. Už prvá veta textu – názov 1. kapitoly – by mohla bystrému čitateľovi naznačiť naratívnu *dištanciu* od Ackroydovho denníka, keď sa do rozprávania v 1. osobe hneď *iniciálne* nenápadne vdiera ešte jeden, *cudzí hlas*. Názov kapitoly totiž uchopuje Dr. Shepparda v 3. osobe: „*1. Doktor Sheppard raňajkuje,*“ kým celý nasledujúci text je napísaný vo forme ja-rozprávania.

Riešenie bolo šokom pre čitateľov i z radov detektívnych autorov a vyvolalo medzi nimi búrlivé polemiky. Mnohí hovorili, že takéto riešenie je podvod na čitateľovi, autorita S. S. Van Dine toto riešenie kategoricky odmietol – a to až tak, že, ako píše Josef Škvorecký: „*Ani sa nepokúša dokázať, prečo je Christieovej trik sotva legitímny,*“ (Škvorecký, 1967, s. 507). Naopak, Dorothy Sayersová chytila stranu svojej kolegyne, a to prostredníctvom argumentov: dokazovala, že ackroydovský prípad je „*originálnym variantom dvoch ustálených formulí, dvoch ustálených klišé v detektívke*“ (ibidem, s. 507) – zásady o najmenej podozrivom a watsonovskej figúry (ibidem). Sayersová Van Dinovi briskne kontrovala: „*Text obsahuje všetky potrebné údaje. Čitateľ by mal byť schopný uhádnuť zločincina, ak je dost' bystrý, a od autora nik nemôže žiadať viac. Koniec koncov, je čitateľovou povinnosťou mať sa na pozore a podozrievať, práve tak ako dobrý detektív, každého,*“ (ibidem, s. 508). Agathu Christie po tomto škandále dokonca chceli vylúčiť z britského klubu autorov detektívok – vylúčeniu zabránilo len veto jeho predsedníčky Dorothy Sayersovej. Umberto Eco upozornil na *mnohoznačnosť* postavy tohto rozprávača: „*Javí sa nám ako človek, ktorý fyzicky napísal to, čo čítame (tak ako Arthur Gordon Pym), a na konci románu sa správa ako modelový autor svojho vlastného denníka – či, ak chcete, je to modelový autor, kto hovorí prostredníctvom neho, alebo lepšie povedané: cez neho sa dáva poznať modelový autor tohto rozprávania,*“ (Eco, 1996, s. 35). Rozprávač totižto vyzýva čitateľa na druhé, už poučené, ironické čítanie, aby si skontroloval, že „*modelový autor*“ nič nezatajil, len občas na „*správnom*“ mieste mlčal, „*zostával nemý, pretože text je lenivým mechanizmom, ktorý očakáva zintenzívnenú spoluprácu zo strany čitateľa*“ (ibidem). Zároveň tento text strategicky manipuloval čitateľa tým smerom, aby na isté indicie zabudol „*kvôli ich strategickej nepodstatnosti; keby však, v súlade so syndrómom podozrievavosti, ich skôr zinterpretoval, tak už vtedy by mu odhalili pravdu*“ (Eco, 2009, s. 81).

K maskovaciemu postupu narácie – a k maskovaniu vraha samotného – prispieva aj *literárny štýl* rozprávača – maskujúceho sa vraha: tento štýl je, ako si všimol Knight, „*vo všeobecnosti komponovaný z okridlených fráz a banálneho rytmu*“ (Knight, 1980, s. 121): je to štýl konvenčný, a keďže sú konvencie tým, čo všeobecne priemerné meš-

tiacke publikum akceptuje, akceptovaný je aj sám rozprávač (jeho štýl) – takto sa stáva dôveryhodným. „*Sheppardov* (naratívny – pozn. T. H.) *spôsob/hlas (voice) vyjadruje kolektívnu istotu určitej triedy v určitom historickom období*,“ (ibidem). Rovnako Dennis Porter analyzuje rozprávačský štýl kapitána Hastingsa [dobře skonštruované vety s prediktabilnými adjektívami konotujú sociálnu konformitu a rozvážnosť rozprávača (Porter, 1981, s. 135)] a hovorí, že „*predpoklad, ktorý čitateľ prijme, je, že hovorí ako Hastings znamená byť Hastingsom*“ (ibidem, s. 136): a práve vo *Vražde Rogera Ackroyda* Christie tento čitateľský predpoklad, vychádzajúci z konotácie rozprávačského štýlu, ironicky využíva na konštrukciu zápletky – Dr. Sheppard sa totižto zmocňuje Hastingsovho „dôveryhodného“ rozprávačského štýlu (ibidem, s. 136), no nie je s ním totožný. Aby sme pozmenili Porterov bonmot – v tomto prípade hovorí ako Hastings znamená byť Dr. Sheppardom: Dr. Sheppard síce hovorí ako Hastings, ale nie je ním. Takýto rozprávačský postup tiež, ako upozornil Jiří Holý, „*navozuje ve vnímateli přirozeně jistou míru sympatií s osobou vypravěče. Čtenář, který se tu stává jakoby posluchačem a intimním společníkem, má sklon identifikovat se se světem zpodobávacím, přistupovat na jeho vnímání, vysvětlování, pohnutky k činům, na představenou hodnotící perspektivu*“ (Holý, 2008, s. 173). Holý tu veľmi presne opisuje mechanizmus psychologické ilúzie tohto typu rozprávania v ja-forme, akým spôsobom pôsobí na čitateľa.

Nie je porušené ani prvé Knoxovo pravidlo, že zločinec „*nesmí (...) být nikdo, jehož myšlenky bylo čtenáři umožněno sledovat*“ (cit. podľa Škvorecký, 1990, s. 59). Naopak, je dômyselne obídené: sledovať myšlienky postavy „ako také“ totiž môže čitateľ iba cez prizmu rozprávačskej tretej osoby personálneho rozprávača, keď sa v danej fáze narácie inkriminovaná postava, ktorej myšlienky rozprávač a čitateľ sledujú, stáva reflektorom (Stanzel). Takýto naratívny modus má zakódovanú kredibilitu ohľadom postavy, ktorú zobrazuje (hoci to nevylučuje, že presvedčenia tejto postavy môžu byť falošné – avšak literárny kód vylučuje, že by mohla „klamať“ takáto narácia ohľadom postavy reflektora – práve s týmto kódom sa zasa dômyselne „pohral“ Robert Bloch v románe *Psycho*). Sheppardovo rozprávanie v 1. osobe však nie je sledovaním jeho myšlienok: naopak, celé toto rozprávanie v 1. osobe je vlastne priamou rečou (ako naznačujú už aj odcudzujúce názvy kapitol, ako som o tom hovoril vyššie), a teda *falošnou výpoveďou*, rovnocennou ostatným výpoveďiam ostatných podozrivých, ktoré možno spochybníť a ktoré musia detektív i čitateľ kriticky preverovať a skúmať.

Kritik ideológie Stephen Knight vysoko hodnotí tento postup Christie, píšuc, že „*tu spochybnila konvencie naratívnej prózy ako takej*“ (Knight, 1980, s. 112). Netreba však zachádzať až tak ďaleko (aj vzhľadom na historické antecedenty tohto postupu, na ktoré ešte ďalej upozorním) – stačí, ak skonštatujeme, že v tomto prípade išlo o porušenie istých kódovaných pravidiel naratívnej prózy v širokom zmysle (nie však pravidiel žánru detektívky) a z nich vyplývajúceho kódovaného čitateľského očakávania. Na pôde kódu filmovej narácie bolo využitie tohto postupu ešte frapantnejšie – v Hitchcockovom trileri *Spovedám sa* začína milenec rozprávať svojej milenke o tom,

ako našiel mŕtvolu. Nasleduje filmová sekvencia, ikonicky naratujúca toto nájdenie – milenec je teda nevinný. V závere sa však ukáže, že milenec je v skutočnosti vrahom: celá obrazová sekvencia nebola ničím iným, než prerozprávaním jeho lži do filmového kódu. Súveké polemiky, aké tento Hitchcockov režisérsky ťah vyvolal, niesli sa v znamení argumentácie, že filmový obraz (filmová narácia) nemôže klamať (tak ako vypovedaná reč). Ale je to vina diváka, resp. kódov filmovej reprezentácie, na aké bol v dobovom horizonte očakávania navyknutý, akými bol predprogramovaný: filmová narácia predsa naznačila, že ide o rozprávanie milenca čiže o „preklad“ tohto rozprávania do kinematického kódu. Neskoršie filmy, keď sa kinematický kód stal pružnejším a začal sa pohrávať s filmovými konvenciami, už dokážu kinematicky naratovať aj alternatívne scenáre či nerealizované možnosti (napríklad, v Tarantinovom *Pulp Fiction* krátka sekvencia príchodu zdravotnej sestričky domov, kde nájde manžela s dvoma zakrvavenými zabijakmi a mŕtvolou).

Odhalenie vraha či páchatel'a v rozprávačovi, ktorý zamlčí svoj akt spáchania vraždy, však nebolo celkom nové: nové nie je dokonca ani zasadenie tohto postupu do už strnulého kódu detektívneho žánru – v istej fáze jeho vývinových transformácií – pretože tento postup ešte pred Agathou Christie použil napríklad dánsky autor Sven Elvestad. Nová je v prípade Christie len multiplikácia vraha-rozprávača s watsonovskou figúrou. Už skôr tento postup využil Maurice Leblanc (hovorím o ňom v príslušnej kapitole). A predovšetkým je tu – chronologicky najskoršia – **Čechovova** mladícka paródia, jeho jediný román *Dráma na love* (*Drama na ochote*, vychádzala časopisecky 1884 – 85). Rozdiel od *Vraždy Rogera Ackroyda*, a to dosť podstatný, je v samotnej hre rozprávacích modov: v *Dráme na love* je ja-rozprávanie vraha, ktorý svoj čin zatají, dištancované takým spôsobom, že tvorí vložené rozprávanie, vnorené v rozprávaní rámcujúcim (ide o rozprávanie redaktora, ktorému odovzdá na prečítanie svoje zápisky súdny vyšetrovateľ).

Čechovov text – podobne ako jeho neskoršia *Švédska zápalka* – je paródiou na „kriminálne romány“ – veď sám sa pod toto označenie zaraďuje (por. Čechov, 1997, s. 149) a odvoláva sa na Gaboriaua (ibidem). Podobne ako v románe Christie, aj tu odhalí vraha v rozprávačovi jeho protihrač (v tomto prípade redaktor), avšak už v rámci rámcujúceho ja-rozprávania redaktora. Postup Christie je v tomto radikálnejší – Dr. Sheppard v ja-forme rozpráva o tom, ako ho Hercule Poirot odhalí. Ani Čechov sa však v bloku riešenia nevyhýba precíznej detektívnej práci: redaktor ako detektív veľmi presne dokáže, že rozprávač mal najväčšiu príležitosť spomedzi všetkých spáchať vraždu, ako aj ukazuje jeho motiváciu (milenecký pomer so zavraždenou) a analyzuje všetky absurdity a nedôslednosti vo vyšetrovaní súdneho vyšetrovateľa, ktoré sú motivované tým, že chce svoju vraždu zakryť. Na rozdiel od *Švédskej zápalky*, ktorá je antidetektívkou, *Dráma na love* je brilantným psychologicko-detektívnym románom s rafinovanou zápletkou a ešte rafinovanejšou a invenčnou naratívnou pascou, použitou pravdepodobne po prvý raz. Rozprávač, podobne ako Dr. Sheppard, napísal svoj text ako svoj triumf a výsmech potenciálnemu čitateľovi: „*Co stránka, to klíč k rozluštění...*“ (ibidem, s. 160).

Agatha Christie si tento postup (utajený vrah ako rozprávač) ešte raz zopakovala v neskorom románe *Nekonečná noc* (*Endless Night*, 1967), ktorý je však skôr trilerom. Rozprávač sa sám k činu vo svojom denníku prizná. V tomto texte ide skôr o trilerovú hru na hrane nadprirodzena, ktoré sa v rozuzlení vysvetlí prirodzeným spôsobom (viktoriánske sídlo, kliatba visiaca na pôde Cigánsky aker, výstraha starej Cigánky atď.).

V detektívke postup vraha-rozprávača, ktorý svoj čin zamlčí a vo finále sa pokúša zavraždiť aj detektíva Asbjörna Kraga, využil už pred Agathou Christie nórsky autor **Sven Elvestad** v románe *Železný voz* (už jeho český preklad z roku 1922 vyšiel štyri roky pred *Vraždou Rogera Ackroyda*). Ak nevzbudil také rozhorčené polemiky (inak, aj Elvestad rovnako úzkostlivo ako Christie dodržiava pravidlá *fair play*), je to spôsobené zrejme len „nepriaznivým“ (dánskym) literárnym jazykom autora a tým, že v Dánsku detektívka v oných časoch asi nebola „národným športom“ ako v Anglicku. V románe sa navyše vyskytuje (podľa Cailloisa nežiadaná) *koincidencia* viacerých udalostí: text leitmotivicky križuje zdanlivo nadprirodzené škripanie „železného voza“, brázdiaceho severské pláže, ktorý záhadne mizne. V riešení sa ukáže, že išlo o lietadlo – jednoplošník (homonymia so škripucim vozom), ktoré náhodou zabilo človeka a následne sa potopilo vo vlnách mora (vysvetlenie záhadného zmiznutia „železného voza“). Ďalšie zdanlivo nadprirodzené motívy – rozprávač vída v okne a v zrkadle tvár zavraždeného muža – sa vysvetlia detektívnym maskovaním (za zavraždeného): detektív takto „skúša“ svojho podozrivého, aby sa presvedčil o jeho vine.

Fakt, že sme vo vývine detektívneho žánru našli viacero od seba nezávislých „vrážd Rogera Ackroyda“ (teda textov, nastoľujúcich tento postup, a to pravdepodobne nezávisle od seba) nám umožňuje súhlasiť s tézou, ktorú razil český štrukturalizmus: tézou realizácie vývinových možností v rámci imanentného vývinu literárneho radu – ak by vývinovú možnosť nezrealizoval jeden autor (text), zrealizoval by ju iný. Túto tézu však nepotvrďujem v rámci vývinu tzv. národnej literatúry, kde o nej pochybujem, ale v rámci skutočne imanentných (kombinatorických) transformácií vývinu štruktúry žánru. V rámci vývinových transformácií žánru to znamená, že žánrová generatívna kombinatorika otvára isté pole možností, permutácií (a medzi nimi aj postup zlúčenia figúry rozprávača s figúrou vraha), ktoré konkrétne texty *môžu* naplňať. V tomto prípade to robia viaceré – a závisí len od šťasteny prostredia, v ktorom sa text v rámci literárnej prevádzky objavil (bol vydaný a literárne recipovaný), aby sa jeden stal slávnym a tie ostatné zostali zabudnuté.

Zároveň nám táto kombinatorika možností ukazuje, prečo sa detektívny žánr musel v rámci svojho imanentného vývinu (naplňaní vývinových možností) vyčerpať a prečo sa v súčasnosti pripája na iné žánre (napr. triler): uzavretý počet elementov (striktne pravidlá *fair play* detektívky) umožňuje generovať len obmedzený, konečný počet permutácií. Vývin žánru vo svojom priebehu tieto permutácie po čase vyčerpal.

Sven Elvestad bol pred druhou svetovou vojnou u nás prekladaným autorom: v slovenčine vyšla jeho *Tajnosť troch izieb* (o ktorej sa zmieňujem na inom mieste), v češti-

ne napríklad román *Stíny dvou mužů* (Praha : Nakladatelství Obelisk 1925) a jeho tvorbu analyzuje aj Jan Cigánek (1962, s. 89, s. 281 – 282).

Ďalšie nadviazanie na zápletku fingovania naratívnych prehovorov v širšom zmysle slova ukazuje napríklad román **Petra Ackroyda** *Golem z Londýnskych dokov* (*Dan Lemo and the Limehouse Golem*, 1994; český preklad: Praha : Paseka 1995), odohrávajúci sa vo viktoriánskom Londýne, kde „denník (údajného) vraha“ sfalšoval pravý vrah – takto chcel svoju vraždu hodiť na nevinnú osobu. Tento naratívny grif je reverzne symetrický ku grifu *Vraždy Rogera Ackroyda*: tam bol vrahom rozprávač, ktorý to zamlčal – tu, naopak, zasa vrahom nie je (údajný) rozprávač, ktorý sa k tomu priznáva. Iný typ fingovania naratívneho prehovoru prináša poľská detektívka **Kazimierza Korzowicza** *Zavraždila ma* (*Będę zamordowana*, 1970; slovenský preklad: Bratislava : Smena 1973), a to v podobe naratívnej pasce, ktorá je skonštruovaná vzťahom denníka obete vraždy k auktorialnej narácii v 3. osobe. Máme tu denník ženskej hrdinky, ktorú prenasleduje skrytý vrah, čo sa ju pokúša zavraždiť. Je ním jeden spomedzi hostí malého penziónu na Baltickom pobreží. Narácia denníka je pretrhnutá a auktorialna narácia nás informuje o odnášaní tela obete, zakrytej plachtou, na mórach. V rozuzlení sa dozvedáme, že hrdinka nebola v skutočnosti zavraždená – po pokusoch neznámeho páchatel'a o jej vraždu polícia po dohode s hrdinkou jej zavraždenie nafingovala pred obyvateľmi penziónu (a pred zrakmi čitateľov, samozrejme). Niečo také napokon poznáme aj z našich televíznych správ...



„Dôverujte vlaku, pretože ho riadi **le bon Dieu**.“

Hercule Poirot v *Záhade modrého vlaku*

*Vražda v Orient expresse* (*Murder on the Orient Express*, 1934) patrí svojim originálnym grifom zápletky a riešenia ku klasike žánru – istým spôsobom tento žáner reflektuje a frapantnosťou spáchania zločinu a riešenia si zaistila nemožnosť zopakovania, ani vo variačnej podobe: toto opakovanie by bolo okamžite čitateľmi žánru zavrhnuté ako plagiát. Detektívka obsahuje, samozrejme, aj podrobný plánik spacieho vozňa – detektívka vo svojom klasickom období takéto plániky milovala. Je to po *Vražde Rogera Ackroyda* druhý najčítanejší román Christie – zatiaľ čo jej najznámejšou divadelnou hrou je *Pasca na myši* (Bunson, 2007, s. 165).

Detektív Hercule Poirot cestuje Orient expresom do Istanbulu. Lôžkový vozeň je úplne plný, čo sa v zimných mesiacoch nezvykne stávať, ale napokon sa jeden cestujúci nedostaví a Poirot môže cestovať. Spoločnosť vo vozni je rozmanitá, kozmopolitná, zložená zo zástupcov rozmanitých spoločenských tried. V noci pána Ratchetta ubodajú v kupé na smrť. Ešte predtým si tento muž so zlou tvárou chcel Poirota najat', pretože mal strach o svoj život.

Vlak zapadne snehom a musí zostať stáť, izolovaný od sveta. Spací vozeň je teda ako izolovaný „ostrov“ (taký, aký sa doslovne nachádza v *Desiatich malých černoškoch*), na ktorom sa nachádza komunita určitého počtu ľudí, medzi ktorými musí byť vrah: „vrah je medzi nami“. Okolitý sneh má takú funkciu izolovania tohto ostrova, že je ako nepopísaný list, na ktorom by sa okamžite zviditeľnili stopy nejakého príselca zvonka. Poirot sa teda púšťa do vyšetrovania.

Pri obhliadke miesta činu sa objavuje prvá absurdnosť, záhada: dve rany, ktoré presekli cievy, nekrvácali tak, ako by mali: boli zasadené až nejaký čas potom, ako nastala smrť. Jedna z rán poukazuje na ľaváka, ďalšie na praváka. Vynára sa možnosť dvoch vrahov. Na mieste činu sa nájde batistová vreckovka s monogramom H.

Nasleduje vypočúvanie svedkov. Vo výpovediach viacerých svedkov/podozrivých sa objavuje akási záhadná dáma v červenom kimone s drakmi (to sa napokon nájde v Poirotovom kupé). Tieto výpovede sa teda navzájom istia – potvrdzujú. Takisto sa vo výpovediach zjavuje druhý, falošný sprievodca a nájde sa gombík z jeho uniformy a neskôr i uniforma (materiálny dôkaz).

Poirot teda stojí pred korpusom výpovedí svedkov, z ktorých každá môže, avšak nemusí hovoriť pravdu. Poirot ich teda musí začať porovnávať navzájom, ako aj s textom stôp – a určovať ich pravdivosť/neppravdivosť čisto na základe rozumovej analýzy: „*Mluvili ti lidé, které jsme vyslechli, pravdu, anebo lhali? Neexistuje možnost se o tom přesvědčit – kromě takových možností, jaké si sami dokážeme vytvořit. Je třeba si namáhat mozek,*“ (Christie, 1994, s. 159). Poirot vypracúva časový harmonogram. Sprievodca vypovedá, že v časovom intervale medzi 0.00 a 1.00 a od 1.15 do 2.00 nikto nevstúpil do Ratchettovoho kupé.

Poirot robí prvý zásadný krok vo svojich úvahách: snehové záveje skrížili vrahovi vopred pripravený plán. Preto – aby odhalil charakter vražedného plánu – musí skonštruovať alternatívny možný svet: Ako by však všetko prebehlo, keby vlak neuviazol v závejoch? Vražda by vtedy vyzerala ako zásah zvonku (falošný sprievodca, záhadná žena v červenom kimone). Cestujúci by sa neocitli v podozrení. Lenže takto sa záhada javí absurdne – kam sa vyparila záhadná žena a falošný sprievodca? Odhaľuje sa motívacia vraždy: Ratchett (čo je jeho falošná totožnosť) sa v minulosti podieľal na únose, pri ktorom zahynulo dieťa. Agatha Christie sa nechala silne inšpirovať známym otravným americkým prípadom únosu Lindberghovho syna, ktorého – napriek tomu, že rodičia zaplatili výkupné – našli mŕtveho (Bunson, 2007, s. 165). Tento prípad Agatha Christie využila vo svojej zápletke len ako *motiváciu* vraždy v Orient exprese, pričom sama dodala a rozpracovala svoju pôvodnú *záhadu* vraždy únoscu.

Poirotovo riešenie najprv nastoľuje zaujímavú abdukciiu: kde by sa za iných okolností mohla stretnúť takáto heterogénna, mnohonárodná spoločnosť, aká sa zišla v spacom vozni? Odpovedal si, že v americkej domácnosti (s. 206). V ďalšom kroku rezumuje rozpory vo výpovedi každého zo zúčastnených. Ďalej ho prekvapuje, že bolo priam nemožné vzniesť obvinenie proti ktorejkoľvek *jednotlivej* osobe vo vlaku, pre-



tože každému bolo „krížovo“ potvrdené alibi zo strany osoby najmenej očakávanej (s. 207). Záhada sa teda javí nemožnou.

Tak zostáva teda jediné možné, to najšokujúcejšie riešenie: „*A pak, messieurs, jsem to pochopil. Jsou v tom všichni. Neboť aby si tolik lidí se vztahem k Armstrongovým zvolilo stejný vlak náhodou, to jest nejen pravdě nepodobné, to jest nemožné. Není to tedy náhoda, leč záměr,*“ (s. 209). Bývalého únoscu Ratchetta, ktorý má na svedomí smrť malého dieťaťa, zabili spoločne všetci (okrem jednej osoby) – išlo o pomstu, a to takým spôsobom, aby ani jeden z „vrahov“ neniesol sám pred sebou morálnu vinu, že to on zasadil smrtiacu ranu. Odtiaľ vyplýva tá heterogénnosť rán; takto sa tiež vysvetľuje záhada, že niektoré bodné rany boli zasadené už po smrti.

Pozrime sa, ako Agatha Christie týmto riešením prepisuje známe kódy: Jednak je to kód chronotopu vlaku, ktorý – ako to má vpísané už svojou životnou „logikou“ – zhromažďuje náhodným spôsobom navzájom neznáme osoby. Toto je základná paradigmatická vlastnosť tohto chronotopu, ktorá umožňuje jeho dejové expanzie: Pavol Minár vo svojej analýze chronotopu vlaku ho opísal ako jeden z variantov (artikulácií) chronotopu *cesty*, ktorý dôkladne analyzoval Michail Bachtin (por. Minár, 1997, s. 27), a odhalil ako jeho invariant tematizáciu *náhodných* medziľudských vzťahov, v prípade predmetu jeho tematologického výskumu išlo o vzťahy erotické (por. Minár, 1997, s. 32). Orient expres Agathy Christie ide proti tomuto kódu: je, naopak, nainscenovaný – jeho osadenstvo je *nenáhodné*, intencionálne vybrané. Zároveň však táto nainscenovanosť počíta s „horizontom očakávaní“ publika – polície, ktorá by ako modelový čitateľ vražednej stratégie mala podľa „všedno-denného“ kódu nesprávne predpokladať, že osadenstvo spacieho vozňa bolo náhodné. Jediným náhodným cestujúcim vo vozni je však detektív – Hercule Poirot, a práve táto náhoda napokon rozbíja (ako nepredpokladaný činiteľ) „dokonalosť“ vražedného plánu, celú jeho zámernosť.

Hercule Poirot sa ocitá v podobnej pozícii ako hrdina Potockého *Rukopisu nájdeného v Zaragoze*: všetko, čo sa deje pred jeho očami, je jediným nainscenovaným predstavením, ktoré ho má oklamať. To sa rovnako týka všetkých výpovedí svedkov, ako aj dvoch (ako sa ukáže) vybájených, fantomatických osôb. Zo strany výpovedí podozrivých Poirot nemôže obviňovať nikoho jednotlivého: podozriví si navzájom dosvedčujú alibi. Avšak na základe rozporov vo výpovediach (napr. drobné preieknutie tajomníka, s. 72; či kontextuálna metonymická zmena mena, s. 196) môže tieto výpovede spochybniť, *neverit' im*. Musí teda pravdu projektovať ako *negatívny reverz* všetkých týchto výpovedí, ktorým neverí: ak si všetci navzájom dosvedčujú alibi, to znamená, že v tom idú spolu. Ak rozprávajú o nejakých záhadných postavách, ktoré sa vo vozni *nemohli* vyskytnúť, netreba po týchto fantómoch pátrať – ale ide o to, že si ich vymysleli, a to s určitým *zámerom* odvieť podozrenie falošným smerom. Ak sám Poirot zahliadol záhadnú ženu v červenom kimone, bola to jedna z podozrivých – z tej záhadnej ženy bolo skutočne práve len to kimono. Ak sprievodca dosvedčuje jediný časový interval, v ktorom mohla byť vražda spáchaná, a počas neho nemohol vraždu nikto z prítomných spáchať, znamená to, že sprievodca nehovorí pravdu, ale tiež patrí me-

dzi sprisahancov. Sprisahanie pomstiteľov sa pre náhodnú prítomnosť detektíva musí zmeniť aj na sprisahanie voči detektívovi, keď ho všetci solidárne klamú.

Detektív klasickej anglickej detektívky, v tomto prípade Hercule Poirot, vyráža do protiútok: jeho boj (s páchatelom), ktorým vyšetrovanie vždy je, je situovaný na čisto intelektuálnej úrovni. Ako píše Dennis Porter, odhaľujúc ideologické implikácie takto vedeného konania literárnej postavy prostredníctvom intelektu – *sila* sa u Hercula Poirota (a u detektíva klasickej detektívky všeobecne) situuje na úrovni *mysle*, intelektu. Po fyzickej stránke je Poirot skôr komický trpaslík – keď však neľútostne odhaľuje páchatel'a a odovzdáva ho spravodlivosti (čo neraz implikuje trest smrti), je až strašný – ako sama trestajúca/zabíjajúca spravodlivosť.

V segmente riešenia táto detektívka dosť radikálne (a symetricky) prevracia (transfiguruje) detektívkarsky kód: ako páchatel' býva v detektívke odhalený jeden páchatel' z uzavretého okruhu podozrivých. Už spolupáchatel'stvo čo i len dvoch postáv sa pokladá za nie celkom žiaduce: jednak z hľadiska katarzie – vina sa takto nekanalizuje do jedného terča, jediného páchatel'a, ale jej prúd sa rozdelí; obetní baránkovia sú napokon dvaja. Nebýva žiaduce ani z toho hľadiska, že rigidná detektívka má byť súbojom dvoch intelektov – detektíva a jedného páchatel'a. V prípade Orient expresu sú páchatel'mi všetci podozriví *okrem* jedného (práve do tohto bodu je situované ono prevrátenie), ktorého nevinu musí Poirot odhaliť: „*Namístě obvyklého problému: ‚Z tolika lidí jest jeden vinen, ‘ já jsem stanul před problémem, že z třinácti osob jediná a pouze jediná jest nevinná. Kdo to je? ‘*“ (Christie, 1994, s. 211). Ak Raymond Chandler vo svojom pamflete *Prosté umenie vraždy* o tomto riešení napísal: „*Před něčím takovým musí kapitulovat i ten nejbystřejší rozum. Uhodnout by to mohl jen poloidiot,*“ (Chandler, 1976, s. 15), jeho výrok netreba brať len prvoplánovo dehonestujúco: poloidiot (čiže Poirot) nie je hlupák, ale práve naopak, ten, koho myslenie radikálne *vybočuje* zo štandardného postupu rozumu, hoci aj toho najbystrejšieho. Je to ten, ktorý vyskakuje z pasce falošného zdanía, ktoré nám predostiera rébus; ten, ktorý toto zdanie nečakane uvidí a demaskuje. Toto riešenie, na ktoré prišiel „poloidiot“, sa totiž situuje na samej hrane detektívkarskeho kódu: transfiguruje jednu z kódovaných žánrových vlastností, vlastnosť riešenia (ktorou je: je jeden páchatel' – ostatní podozriví sú očistení), avšak zároveň z detektívneho žánru nevybočuje, nedeštruuje ho: modelový autor hrá s čitateľom *fair play* a jeho riešenie je dokonale vyargumentované. Na vyššej úrovni literárnej stratégie textu ako celku je teda tento román zasa „poloidiotom“ oproti celému detektívnemu žánru svojím radikálnym napnutím jeho žánrového skeletu. Aký názor mala na takéto „napnutia“ v rámci detektívneho žánru sama – azda nie Agatha Christie, ale literárna postava, ktorá v takýchto prípadoch vystupovala, Hercule Poirot, to nám hovorí on sám ako čitateľ detektívok (v skrytej podobe hovorí svoje názory na autorov ako Doyle, Crofts či Edgar Wallace). O Lerouxovom *Tajomstve žltej izby* Poirot hovorí: „*Á, to je skutečná klasika. (...) Vzpomínám si, že byli kritici, kteří tvrdili, že je to nečestné. Ale není to nečestné, milý Coline. Ne, ne. Snad velice blízko tomu, ale ne docela. Je to o vlásek jinak,*“ (Christie, 2000, s. 142). Táto charakteristika platí aj pre tie

najlepšie inovačno-variačné kusy Agathy Christie – s troškou risku by sa dalo tvrdiť, že je to na poli detektívneho žánru priam jej autorský program.

Figúra *prevrátenia* však konštituuje v jednom detaile aj inherentnú nedokonalosť vražedného plánu: ten bol nanečisto odskúšaný na *opačnej* ceste Orient expresom, kde mala pani Hubbardová kupé s nepárnym číslom (oproti párnemu počas vraždy), a tam bola zámka, na ktorú údajne zavesila vrečko s toaletnými potrebami, situovaná *inde* (por. s. 213). Pri inkriminovanej vražednej ceste na ňu vrečko, jednoducho, *nemohla* zavesiť, ako vypovedala.

Pri dešifrovaní jednej falošnej výpovede Hercule Poirot zasa odhaľuje dva rétorické postupy, akými bola zašifrovaná: všimne si, že grófka Andrényiová opísala spoločnicu vo svojej domácnosti ako „*přímý opak slečny Debenhamové*“ (s. 196), skutočnej spoločnice – čiže pomocou postupu *kontrastu*. Jej meno zasa šifruje pomocou presunu na osi *styčnosti*: hovorí, že sa volala Freebodyová. Poirot si však spomenie, že v Londýne existoval donedávna obchod Debenham & Freebody – grófka vo svojej výpovedi pravé meno Debenhamová presunula pomocou tejto asociácie pozdĺž osi styčnosti na šifrované meno Freebodyová. Je to pre nás ďalší príspevok k leitmotívu, vinúcemu sa touto prácou: rétorických operácií v poli detektívneho žánru.

Ak som citoval výpoveď predstaviteľa drsnej školy Chandlera z jeho kritiky žánru klasickej detektívky, treba povedať, že sama klasická detektívka sa po razantnom nástupe drsnej školy oproti nej takisto razantne vymedzovala a obhajovala (popri tom, že s ňou aj fúzovala v dielach Erlea Stanleyho Gardnera a Rexa Stouta). Americký predstaviteľ „klasickej školy“ Ellery Queen (nie dvaja spoluautori, ale fiktívny detektív) hovorí v *Záhade čínskeho pomaranča* s povýšeneckou iróniou svojmu otcovi inšpektorovi Queenovi: „*Zase se ukazuje, že silácké metody se moc nevyplácejí, milý otče. Čteš moc Hammetta. Vždycky tvrdím, že jestli by někomu měli zakázat číst si v současných krvácích takzvaného realistického směru v literatuře, pak je to naše vznešená policie,*“ (Queen, 1992, s. 85). Keďže Ellery hovorí o *takzvanom* realistickom smere a nazýva ho „*krvákmi*“, znamená to, že mu odopiera status *obrazu reality*, čo predstavitelia drsnej školy o svojich textoch vždy veľmi dôrazne vyhlasovali. Napokon, pravda je, že tento realistický smer (v jeho najkvalitnejších predstaviteľoch, ako boli Hammett, Chandler či Ross MacDonald), ktorý kritici hodnotia naozaj ako umeleckú literatúru, zrodil sa z krvákových *pulp* magazínov a šestákových *dime novels* – jeho prvý predstaviteľ Carroll John Daly určite nesiahahal po výšinách literárneho Parnasu.

*Chronotop vlaku* v tých „správnych“ štruktúrálnych momentoch transformácií literárneho diskurzu „zreagoval“ s viacerými žánrami a z tejto reakcie vyplynuli rôzne spôsoby jeho sémantizovania. V koincidencii so žánrom fantastiky v poviedkovej zbierke Stefana Grabiňského *Démon pohybu* (*Demon ruchu*, 1919) je vlak sémantizovaný ako démonický, strašidelný chronotop: prízračný bludný vlak; príznak zjavujúci sa vo vlaku a predpovedajúci železničné nešťastie, ktorý je možno len výplodom mysle šialeného sprievodcu; správy z druhého sveta od mŕtvoly výpravcu, informujú-

ce o nadchádzajúcom nešťastí; vlak ako mystické miesto prechodu do inej, záhrobnej dimenzie existencie; čosi zlovestné, čo vysielá falošné telegrafické signály a spôsobí katastrofu; vlak prebúdžajúci temné vášne a šialenstvo subjektu... Topos vlaku vôbec býva častým hororovým toposom, či už napríklad v ľudových amerických rozprávaniach šialený vlak rútiaci sa čoraz väčšou rýchlosťou priamo v ústrety skaze (v antológii *Prériou cvála kôň*); osamelá stanička, v ktorej výpravcovi príznak muža veští strašné železničné nešťastie v Dickensovej poviedke *Hlídač*; až po poviedku *Tenká modrá nitka* od Pavla Rankova...

Ukázal som, ako Agatha Christie prevracia isté sémantické predpoklady, implikované v „životnej logike“ tohto chronotopu. Jej *Orient expres* sa tiež stáva miestom ako z absurdného sna (miznúca dáma v červenom kimone, stratený sprievodca), kým jeho záhady Hercule Poirot nezracionalizuje. Vlaky sa v jej tvorbe vyskytli niekoľkokrát. Brilantnosť a legendárnosť *Vraždy v Orient exprese* vyvážila ešte o šesť rokov skôr románom *Záhada modrého vlaku* (*The Mystery of the Blue Train*; slovenský preklad: Ikar, Bratislava 1997), ktorý sama označila za „nejhorší knihu, ktorou jsem kdy napsala“ [(cit. podľa Bunson, 2007, s. 173). Kniha vznikla ako rozpracovanie skoršej poviedky *Plymouthský expres*.] Zámenu osôb tu však nepoužila poslednýkrát. V jej neskoršej tvorbe sa objavuje román *Vlak z Paddingtonu* (1954) so slečnou Marplovou v hlavnej úlohe. V prvej scéne priateľka slečny Marplovej pani McGillicuddyová, ktorá cestuje vlakom, sa v okamihu, keď jej vlak ide malú chvíľu súbežne s iným vlakom na vedľajšej koľaji, stane svedkom vraždy: odrazu vyletí roleta na okne kupé a nejaký muž vo vedľajšom vlaku škrtí ženu – scéna, za ktorú by sa určite nehanbil ani sám Alfred Hitchcock. Aj ďalší priebeh deja je hitchcockovský (v štýle *Zmiznutia starej dámy*): polícia je k výpovedi starej paney skeptická – najmä, keďže sa nenašla nijaká mŕtvola. Slečna Marplová vytypuje miesto na trati, kde bolo možné sa mŕtvolu zbaviť, ako aj neďaleké sídlo, ktorého osoby môžu byť na prípade zainteresované.



Vo *Vraždách podľa abecedy* (*The A.B.C. Murders*, 1936) Agathy Christie sa zdá, že v Anglicku vyčíňa vraždiaci šialenec: provokuje detektíva Hercula Poirota drzými listami a vraždí zdanlivo úplne nezmyselne – podľa abecedy: prvá obeť má iniciály A. A. a pochádza z mesta začínajúceho sa na A, druhá B. B. a pochádza z mesta začínajúceho sa písmenom B atď. Pri obeti sa vždy nájde pohodený abecedne radený železničný cestovný poriadok.

K dejovému zvratu pre čitateľa dochádza v segmente, keď mu je predstavený údajný abecedný vrah, pán Alexander Bonaparte Cust, ktorý s hrôzou zisťuje, že abecedné vraždy pácha on sám zrejme v stavoch nepríčetnosti (čitateľovi sú teda prístupné aj jeho vnútorné pochody), azda inšpirovaný zvláštnymi iniciálami svojho mena. V tomto segmente sa do textu detektívky zapája iný žánrový kód – ako píše Kornel Földvári, aby sa čitateľa „zmocnil neprijemný pocit“, že autorka „namiesto detektívky píše sen-

začný kriminálny román“ (Földvári, 1965, s. 239). Rovnako ako je pán Cust nepravým vrahom (a teda segment jeho označenia za vraha je segmentom falošného riešenia), je falošnou, zavádzajúcou stopou pre čitateľa i samotný žánrový indikátor kriminálneho románu: vrah nebude čitateľovi vopred známy, ani ním nebude niekto mimo okruhu zainteresovaných postáv (príbuzných obetí, ktorých zhromaždí Hercule Poirot). Úbohého pána Custa do jeho roly údajného vraha vmanipuloval pravý vrah. Čitateľ je teda zavádzaný hneď dvojnásobne: nielen falošnými stopami a smermi uvažovania (ako to v detektívke býva bežné), ale aj žánrovými indikátormi, ktoré ho vťahujú do pasce, keď nastoľuje hypotézy o žánrovom statuse textu, ktorý práve číta. (Takéto žánrové „váhanie“, avšak s iným žánrovým nasmerovaním, sme nachádzali v textoch fantastiky, zázračného a desivého, ako som o tom písal v kapitole *Zrod detektívky z duchov fantastiky*). Toto žánrové pohrávanie sa napína nervy čitateľa detektívok, keď sa obáva, že nebudú naplnené konštitutívne pravidlá detektívky rovnako ako pravidlá *fair play*. Napokon sa však – čo sa týka žánru i riešenia zápletky – všetko na dobré obráti. Oveľa horšia vec sa čitateľovi stane v reverznom prípade, ak text číta so žánrovými očakávaniami žánrovej štruktúry detektívky, a nakoniec zistí, že išlo buď o kriminálku (vrahom napokon nie je postava, ktorá doteraz v texte vystupovala), alebo o triler bez dodržania zásad férovej hry (detektív objaví indíciu, ktorá automaticky odhalí totožnosť vraha, bez úsudkovej aktivity detektíva).

Séria „vrážd podľa abecedy“ je tiež falošnou stopou, ktorú vytvoril pravý vrah. Vrah sa v skutočnosti potreboval zbaviť svojho príbuzného a jeho vraždu *zamaskoval* do série vrážd podľa abecedy, čím predstieral inú, falošnú motiváciu *aj* tejto vraždy, o ktorú jedine išlo. Ostatné vraždy vrah spáchal ako maskovacie. Hercule Poirot v riešení hovorí: „*Kedy si najmenej všimnete individuálnu vraždu? Keď je to jedna zo série podobných vrážd.*“ (Christie, 1965, s. 223). Vrah v skutočnosti „*stvorí vraždiaceho šialenca*“ (ibidem).

Istý priekopnícky charakter tejto detektívky je aj v tom, že – ako píše John Curran – „*se jednalo o jedno z prvých děl využívajících motiv sériového vraha, který je dnes běžnou součástí knižní i filmové produkce. V době, kdy Christie tuto knihu psala, označení ‚sériový vrah‘ ani neexistovalo*“ (Curran, 2010, s. 181).

Vychádzajúc z textu *Vrážd podľa abecedy* možno spriadať viaceré literárnovedné zápletky (*Vraždy podľa abecedy* sa situujú v znakovom teritóriu žánru, nadväzujúc rizomatické spojenia s mnohými inými textami podľa určitých svojich štrukturálnych vlastností) – jednak tú zápletku, ktorú som si (bez nároku na jej privilegovanú pozíciu) pracovne vyčlenil ako ústrednú (a to: napínanie kódu detektívky na najvyššiu možnú mieru v tvorbe Agathy Christie), jednak prinajmenšom ešte ďalšie dve: hra vzťahov detektívneho a kriminálneho žánru na hracej ploche jedného textu; a motív maskujúcich sériových vrážd. Všetky tieto tri zápletky sú skonštruované na štrukturálnych kritériách a všetky sa vzájomne transverzálne pretínajú v istých bodoch, aby sa od seba vzápätí rozbiehavo vzdiaľovali.

Podme najprv k zápletke prepínania žánrových kódov detektívky a kriminálky (typu so známym vrahom) na ploche jedného textu. Dochádza k nemu – a to iným spôsobom ako vo *Vraždách podľa abecedy* – v románe **Maxa Pierra Schaeffera** *Hra na vraha* (*Das Mörderspiel*, 1961; slovenský preklad: Bratislava : Smena 1968). Východiskovou premisou kriminálnej zápletky je, že sériový vrah žien – majiteľ módného salóna Trempel, ako neznámy vrah prezývaný novinami a verejnosťou Tieň, po vražde náhodne stretne neďaleko miesta činu známu osobu, Huberta Kerstena. Kersten je preňho nevítaným svedkom, ktorého sa potrebuje zbaviť. Nasleduje ho preto na večierok k miliónárovi Hauserovi.

Naratívna štruktúra rozprávania v populárnej kultúre sa vyznačuje jednou vlastnosťou, ktorú opísal Noel Carroll: „*Situácie a udalosti objavujúce sa v diele skôr sa majú k scénam a udalostiam, ktoré po nich nasledujú, tak ako otázky k odpovediam. Túto formu možno nazvať erotetickou naráciou. Spočívajú v kladení množstva otázok v toku diela, na ktoré nasledovne fabula odpovedá. V detektívnom románe je napríklad vražda príčinou otázky ‚kto zabil?‘. Odpoveď na ňu prinášajú nasledujúce scény vo forme indícií a premís,*“ (Carroll, 2004, s. 219). Tieto otázky sú „špecifickým generátorom naratívnych možností“ (ibidem, s. 222), ktoré vyvolávajú reakciu čitateľa vo forme očakávania (ibidem, s. 223). Naratívna „makrootázka“ (por. Carroll, 2004, s. 227), organizujúca *kriminálnu líniu* zápletky, teda znie: podarí sa Trempelovi zabiť (zatiaľ nevedomého) svedka Kerstena a uniknúť spravodlivosti? Táto otázka je – v režime kriminálneho žánru – nasmerovaná *perspektívne*: odpoveď na ňu dávajú neskoršie udalosti v príbehu.

Na večierku, na ktorom sa Trempel s Kerstenom zúčastnia, však počas „hry na vraždu“ pri zhasnutých svetlách naozaj dôjde k vražde. Trempel v tomto prípade vrahom nie je, avšak vražda na večierku mu nesmierne skomplikuje situáciu – je ďalšou *prekážkou*, zabraňujúcou mu odstrániť Kerstena, lebo na miesto činu sa dostaví polícia a začína s vyšetrovaním. Vyšetrovanie vraždy na večierku je organizované režimom detektívneho žánru (vrahom je jedna z osôb zúčastných na večierku a vraždu jej komisaár Braschke dokáže logickými argumentmi). Riadiacou naratívnu otázkou, organizujúcou túto *detektívnu podzápletku*, je: „Kto vraždil na večierku?“ Je to otázka detektívna, a teda nasmerovaná *retrospektívne*: týka sa minulej udalosti, hoci odpoveď na ňu bude – z hľadiska textovej štruktúry – daná *perspektívne* (v závere sujetovej štruktúry). Carroll tiež ponúka cennú formuláciu rozdielu medzi týmito dvoma otázkami – otázkou kriminálnou, čiže otázkou trilerového napätia (suspense), a otázkou detektívnu: „*Otázka suspense má dve protikladné odpovede* (v našom prípade: Trempelovi sa podarí/nepodarí uniknúť spravodlivosti – pozn. T. H.), *zatiaľ čo otázka typická pre detektívny rébus – kto je páchatelom? – má toľko odpovedí, koľko je podozrivých,*“ (Carroll, 2004, s. 418). A niekedy aj viac – v prípade spolupáchateľstva.

Vidíme teda, ako sa detektívny subkód v tomto románe vraduje do nadradeného kriminálneho kódu ako jedna z jeho častí, nesúc naratívnu funkciu prekážky.



Vrah je odhalený brilantným úsudkom: na vražednej (dekoratívnej) bodnej zbrani sa vyskytujú odtlačky prstov mnohých hostí, pretože si ju obzerali. Preto sa vrah neusiloval svoje odtlačky odstrániť. Avšak detektív odhalí, že vrah si túto zbraň so spoločnosťou neprehliadal, no jeho odtlačky na zbrani *napriek tomu* sú. Musel sa jej teda dotknúť *inokedy* než pri onej prehliadke – a to práve vtedy, keď vraždil.

Pri porovnaní Schaefferovho románu s *Vraždami podľa abecedy* môžeme vidieť, že konfigurácia organizačných princípov detektívneho a kriminálneho žánru v každom z týchto textov je iná, vytvára odlišný štruktúrny typ: v prípade *Vrážd podľa abecedy* je režim kriminálky len zdanlivý a údajný známy vrah je súčasťou vražedného plánu páchatel'a. Kriminálka je tu celkovo podriadená režimu detektívky – napokon, keď v odhalení sa ukáže, že o žiadnu kriminálku so známym vrahom vôbec nešlo.

V *Hre na vraha* sa kriminálny prípad a detektívny prípad náhodne *prekrižujú*, pričom detektívka vystupuje v nadradenom režime kriminálky ako prekážka pre vraha, avšak zároveň si zachováva svoju autonómiu. Čitateľ totiž sleduje rovnako Trempelovu kriminálnu otázku, ako aj otázku detektívnu: otázku na osobu páchatel'a vraždy na večierku. V tomto zmysle má Schaefferov román v rámci detektívneho i kriminálneho žánru pomerne zriedkavý typ štruktúry.

Osobitú transformáciu štruktúrneho typu prelínania sa žánrov detektívky a kriminálky príbehu vraha predstavuje aj román **Juliana Symonsa** *Farba vraždy* (*The Color of Murder*, 1957). V prvej časti – nazvanej *Predtým* – čítame psychologickú štúdiu vzrastajúcej nenávisti manžela Johna Wilkinsa voči manželke a o jeho vášni k Sheile. Manželka sa stáva prekážkou. Je to svedeť písaná v prvej osobe a končí sa „oknom“ rozprávača. Druhá časť *Potom* je písaná v tretej osobe a končí sa odsúdením manžela, Johna Wilkinsa. Zavraždenou však bola – na prekvapenie čitateľa – Sheila. V tomto type románu dochádza k *presunu ťažiska* záhady, ako to pregnantne formuluje Pavel Grym: ide tu o „*kriminální román, ve kterém se čtenář, když pachatele zná už od první stránky, utkává s patřičně uzpůsobenou a pozměněnou tradiční záhadou: co se stane, kdo bude vlastně vrahovou obětí a jak se naznačený vražedný plán podaří realizovat*“ (Grym, 1988, s. 254).

Takže až takmer do konca románu to pre čitateľa vyzerá ako príbeh vraha (spočiatku rozprávaný v prvej osobe). V epilógu však dochádza k zvratu: jeden zo svedkov sa súkromne zveruje svojmu spoločníkovi so zážitkom, ktorý vrhá prinajmenšom podozrenie, že Sheilu zavraždil niekto iný, kto mal z nej sprostredkovaný (po časovom „odklade“) prospech (keď došlo k úmrtiu jej otca, dedila po ňom už nie Sheila, ale niekto iný). Zdanlivo uzavretý prípad na konci zostáva otvorený. Príbeh teda simultánne a nerozhodneľne *osciluje* v dvoch žánrových režimoch: v kriminálnom so známym vrahom (za predpokladu, že vrahom naozaj bol John Wilkins) a detektívnom: ako vrah je úplne na záver odhalená nečakaná, čitateľovi i Johnovi Wilkinsonovi dobre známa osoba.

Pozrime sa teraz na inú zápletku, berúc si za východiskový bod *Vraždy podľa abecedy: zápletku maskovacích sériových vražd*. Detektívky, o ktorých budem hovoriť, by literárny historik mohol chápať aj ako nadväzujúce na *Vraždy podľa abecedy* a pokúšajúce sa istým spôsobom (v jednotlivých prípadoch radikálnejším či menej radikálnym) transformovať grif ich riešenia: ťažko si totiž predstaviť, že by nejaký detektívny autor pristupoval k svojej vlastnej tvorbe bez toho, aby poznal túto klasiku žánru. Spomenuté texty naozaj možno chápať ako isté „prepísania“ tohto východiskového textu Agathy Christie. Ja sa však uspokojím s konštatovaním *štrukturálnej transformácie* – práve takýmto spôsobom pomenujem modus, akým tieto detektívky prepisujú východiskový text.

Ako v istom zmysle štrukturálny reverz abecedných vražd sa javí zápleтка súčasnej francúzskej detektívky, píšucej pod pseudonymom **Fred Vargas**, v jej románovom debute *Muž s modrými kruhmi* (*L'Homme aux cercles bleus*, 1996). V Paríži akýsi maniak kreslí okolo nájdených predmetov modré kruhy. Neskôr sa v kruhu objaví zdochnutá mačka a potom už nasledujú ľudské mŕtvolky. Polícia chytí muža, ktorého manželka sa nachádza medzi obeťami nájdenými v modrých kruhoch a o ktorom následne polícia zistí, že to on kreslil kruhy okolo nájdených predmetov. Tento muž sa teda stáva podozrivým číslo jeden, a to zo všetkých týchto vražd. Komisár Adamsberg sa však nenechá oklamať: niekto tohto muža zrejme zneužil, využil jeho mániu, medzi svoje obete zahrnul aj jeho manželku, a tým ho nastrčil ako obetného baránka (ako u Christie pána A. B. Custa), ktorému budú pripísané aj vraždy. Toto falošné riešenie by bolo štrukturálne totožné s riešením *Vražd podľa abecedy*.

Odpoveďou na detektívku Christie – z hľadiska vývinových transformácií žánru – je ďalší krok, dvojstupňová stratégia: to sám tento muž, ktorý sa chcel zbaviť manželky, strhol podozrenie na seba celým tým divadielkom s modrými kruhmi i ďalšími maskovaciami vraždami – aby vyzeral ako nastrčený obetný baránok, zatiaľ čo vrahom je v skutočnosti naozaj on sám. Stal sa priam absurdne najpodozrivejším, aby toto podozrenie voči sebe takýmto spôsobom zo seba zmyl: „*Zavraždiť vlastnú manželku v jednom ze svých vlastných kruhů? Nepředstavitelné,*“ (Vargas, 2006, s. 205). Logika žánrových transformácií tu od Agathy Christie k Fredovi Vargasovi postupuje po dialektickej špirále: u Christie je zdanlivý sériový vrah napokon obetným baránkom a funkcia vraha je presunutá na inú postavu; u Vargasa je zdanlivý sériový vrah v sujetovom zvrate prekódovaný na obetného baránka, aby bol napokon v riešení opäť prekódovaný na vraha: „*Věřili na nějakého maniaka. Ubohého maniaka, zneužitého vrahem,*“ (s. 202). Pravým vrahom je práve ten, čo v predchádzajúcej sekvencii niesol funkciu zdanlivého zjavného vraha. (Agatha Christie túto fintu zasa využila v detektívke *The Hollow/Posledný vikend*, tam ju však neaplikovala na maskovacie sériové vraždy). Ostatné elementy grifu zápletky *Vražd podľa abecedy* (maskujúce sériové vraždy) zostávajú.

Čo je však iné, je brilantné psychologické riešenie komisára Adamsberga, tohto veľkého dediča nasávajúceho komisára Maigreta (nasávajúceho veľké pivo a pred-

všetkým psychologickú atmosféru zločinu), založené na znalosti psychológie sériových maniakálnych vrahov: „(...) *se nejedná o pravou máni. (...) Nic v těch kružích neukazovalo na skutečnou obsesi. To se jen podobalo obsesi, předem hotové představě, jakou o ní člověk má. Například (...) ten člověk to dělá pokaždé jinak: někdy nakreslil kruh jedním tahem, někdy nadvakrát, někdy dokonce šišatý. Copak si myslíte, že by pravý maniak mohl být tak laxní? Maniak si uspořádává svůj svět na milimetr přesně. Jinak nemusí mít máni. Mánie je na uspořádání světa, na jeho ovládní, aby člověk získal nemožné, aby se před ním chránil. (...) Ten kruh byl šišatý, protože chodník byl úzký. Tohle by ani jeden maniak nesnesl. Udělal by ho o tři ulice dál (...) Ten kruh byl šišatý, protože nebylo možné zabít Delphinu Le Nemordovou jinde, na nějakém velkém bulváru,“ (s. 204). Takže tie kruhy sú „falešné kruhy“ (s. 205).*

Takúto multiplikovanú stratégiu využil(a) Fred Vargas aj v románe *Štipka večnosti* (*Dans les bois éternelles*, 2006; Praha : Garamond 2007) – v danom prípade až trojstuňovú: vraždí tu žena, ktorá predstiera, že je muž, predstierajúci ženu.

V románe maďarského autora detektívok **Attilu Kristófa** *Noc lasice* (*A menyét éjszakája*, 1978), ktorého dej sa odohráva na opustených majeroch rozľahlej maďarskej pusty, na dvoch majeroch nájdú dve zavraždené staršie ženy, narazené na kôl. Každá z nich má svojho synovca, ktorý sa v oboch prípadoch volá Pišta. Prvý z týchto dvoch Pištov je dementný. Druhý, tiež nie práve najnormálnejší, prizná sa k vražde svojej tety, ktorú však zrejme spáchal v alkoholickom opojení, keďže si na nič nepamätá. Obaja Pištovia však vypovedali, že ich tetu ten večer pred vraždou popíjala na majeri s akýmsi cudzincom. Kriminálny psychológ Adam Dér, ktorý obe vraždy vyšetruje, napokon odhalí vraha: je ním druhý Pišta, práve ten, ktorý sa priznal k vražde svojej tety, avšak toto svoje priznanie vlastne sám strategicky spochybnil odkazom na svoj stav alkoholckej nepričetnosti, ako aj onou prvou vraždou identickým spôsobom. Rovnako ako abecedný vrah u Christie teda svoju vraždu zamaskoval do série, predstierajúc takto falošnú motiváciu vrážd. Vytvoril aj vraha fantóma; onoho cudzinca, na rozdiel od Christie oným údajným páchatelom však nebola reálna osoba: za cudzinca sa pre prvého Pištu zamaskoval vrah sám. Sám potom falošne vypovedal, že jeho tetu navštívil nejaký cudzinec. Takto sa zdanlivo od seba nezávislé výpovede oboch Pištov kryli a poskytli vrahovi falošné alibi.

[Od Attilu Kristófa vyšiel v slovenskom preklade ešte detektívny triler *Zábudlivý vrah* (Bratislava : Smena 1977) o pátraní po úchylnom sériovom vrahovi žien, ktorý vyčína v malomeste – román, ktorý síce nedodržiava zásady *fair play* klasickej detektívky ako *Noc lasice*, znesie však porovnanie s mnohými súčasnými americkými trilermi.]

Ďalším transformačným krokom typu „abecedných vrážd“ (t. j. fingovaných sériových vrážd) je detektívka **Guillerma Martíneza** *Nevnímateľné zločiny* (*Crímenes imperceptibles*, 2003, český preklad vyšiel pod titulom *Kdo vraždí v Oxfordu?*, Abonent ND, Praha 2006). Tu sú vyšetrovatelia konfrontovaní so sériovým vrahom, ktorý vy-

čína v univerzitnom meste Oxford, a na miestach činu pri mŕtvolách zanecháva pytagorovské symboly. Len takto sa polícia dozvie, že ide vlastne o vraždy, pretože úmrtia vyzerajú (až na jednu výnimku – vraždu starej panej) prirodzené. V skutočnosti ani o vraždy nešlo: vrah využil prirodzené úmrtia (snažil sa spôsobiť čo najmenej škody) a úmrtia dodatočne signoval pytagorovskými symbolmi ako svoje údajné vraždy. Predpripravil si takto pôdu na svoju prvú naozajstnú vraždu: šofér školského autobusu spôsobí jeho haváriu, aby získal od niektorého dieťaťa orgány pre svoju zomierajúcu dcéru. Sám pri nehode zomiera. Lenže – ako sa ukáže v ďalšom dejovom zvrate – tento vrah nie je skutočným autorom pytagorovských symbolov: iba „naskočil“ do už rozbehnutej série, privlastnil si ju, pretože sa mu hodila k jeho vražde. Symboly rozosieval iný páchatel': chrániac vraha prvej vraždy, vraždy starej panej (toto bola jediná skutočná vražda v sérii), umelo vytvoril – pomocou signovania pytagorovskými symbolmi – z *budúcich* (nasledujúcich) prirodzených úmrtí údajnú sériu vrážd. Takže v tejto transformácii nášho štrukturálneho typu sú skĺbené dva elementy: jednak vytvorenie sériového vraha fantóma (ktorý v skutočnosti nejestvuje) a zároveň *prekrižovanie* dvoch páchatel'ov v jednej inscenovanej sérii: jeden – vrah detí – ju nevytvára, ale si ju privlastňuje, využívajúc ju na svoj účel; druhý zasa nevráždí, ale vytváraním tejto falošnej série maskuje pravého vraha jedinej vraždy.

V rámci série štrukturálnych transformácií tejto invariantnej zápletky sa situujú aj *Chelsejské vraždy Lionela Davidsona*. Bizarné vraždy, ktoré azda vytvárajú sériu, sú páchané podľa iniciálok mien, potom k nim však začnú pribúdať aj citáty – veršičky, ohlasujúce *budúce* vraždy a spôsob ich realizácie. V riešení Davidson využíva originálny *transformačný postup*: niekoľko vrážd totiž ostane nevyriešených – ukáže sa, že nepatria do série. A až na tieto vraždy sa „pripája“, navrstvuje séria vrážd nimi inšpirovaná: motiváciou je zvýšenie kreditu práve nakrúcaného filmu. Riešenie teda z korpusu vrážd *izoluje* sériu, vyrieši ju, ale vraždy mimo tejto série, ktoré sériovému vrahovi poslúžili ako inšpirácia, necháva nevyriešené. V tomto texte sa invenčne spájajú žánrové vlastnosti detektívky aj antidetektívky.

Ďalšou, z hľadiska elegantnosti zápletky už úpadkovou transformáciou sú sériové vraždy v niektorých súčasných trileroch: V *Equinoxe* (2006) **Michaela Whita** (slovenský preklad Eastone Books, Bratislava 2006) stoja pátrači pred sériou rituálnych vrážd, ktorá opakuje analogickú sériu rituálnych vrážd spred stáročí; v trilere *Koniec sveta v Breslau* (2003) poľského autora **Mareka Krajewského** séria vrážd tiež opakuje vraždy spred stáročí. Táto zjavná motivácia je v oboch prípadoch aj motiváciou pravou: u Krajewského naozaj vráždí šialenec (šialený profesor), ktorý si myslí, že opakovaním vrážd z minulosti urýchli koniec sveta.

Ako teda vidieť zo sledovania štrukturálnych transformácií tejto zápletky, jej uzlenie (vyšetrovatel' nachádza sériu vrážd páchaných podľa rituálneho alebo priam absurdného princípu) je invariantné, pričom variačné transformácie sa týkajú „grifu“ riešenia. Tu sa nám práve vypuklo ukazuje *variačná estetika detektívky*: pre autora detektívok ani pre jeho čitateľa nemá zmysel v riešení zopakovať grif christieovských

abecedných vrážd, ale, naopak, *na pozadí* tohto invariantného princípu tento grif istým spôsobom *transformovať*. Absurditu iba zopakovania christieovského grifu abecedného vraha bez jeho transformovania (variovania) možno vidieť pri prečítaní románu *Abecedný vrah (Alfabetyczny morderca, 1981)* od Jerzyho Edigeya.



Prepájame sa späť na zápletku „napínanie žánrového kódu detektívky v tvorbe Agathy Christie“. K tým najradikálnejším napnutiam určite patrí detektívka *Desať malých černoškov (Ten Little Niggers, 1939; český preklad: Knižní klub, Praha 1995)*, vydávaná neskôr aj pod „politicky korektným“ titulom *A nakoniec nezostal ani jeden (And Then There Were None)*. Desať ľudí je lákavými zámienkami pozvaných na pustý ostrov. Tam im – v hale domu – záhadný hlas z gramofónu oznámi, že každý z nich zavinil smrť iného človeka (nemohol byť však právne postihnutelný) a zato zomrie. Na stole v hale stojí stolík a na ňom desať porcelánových černoškov. Prvá osoba je zabíť a jeden z černoškov zo stola zmizne – podľa morbídnej detskej riekanky o postupnej smrti desiatich malých černoškov, až „nakoniec nezostal ani jeden“. Táto séria detskej riekanky a miznutia figúrok sa paralelne pripína na sériu vyvražďovania, pričom jej dodáva odor bizarnej hrôzostrašnosti. Odsúdenci prehľadajú ostrov – ten je však prázdny. Vrahom je teda jeden z nich. Vraždy zatiaľ veselo pokračujú ďalej. Perverzne by sa mohlo zdať, že stačí počkať, kto ako posledný zostane živý – a ten je vrah. Agatha Christie nám však naše nádeje zmarí: nakoniec na ostrove leží desať mŕtvol...

Záhada sa javí ako nemožná. Jestvuje prirodzené vysvetlenie? Alebo, nebodaj, zabíjajú nejakí duchovia ostrova (rezíduum váhania zo žánru fantastiky v detektívke)? Vidíme, že zápleтка je v istom zmysle štruktúralne reverzná *Vražde v Orient exprese*: tam boli páchatelmi všetci (okrem jednej osoby), tu sú zasa všetci obeťami (a opäť: okrem jednej osoby – vraha – ktorý však spácha samovraždu takým spôsobom, že tiež pôsobí ako obeť).

Peknej finty sa Christie dopúšťa už v predposlednej fáze narácie, keď skonštruuje segment *krízy*, zdanlivo neriešiteľnej situácie: vtedy, keď sú na ostrove poslední dvaja živí, mladý muž a mladá žena, narácia sa internalizuje a začína byť fokalizovaná z vnútorných perspektív týchto dvoch postáv: každá z nich o sebe vo svojom vnútri vie, že sa nedopustila týchto vrážd, a teda o tom druhom „vie“, že vrahom je určite on. V rámci žánrových pravidiel detektívky narácia nemôže fokalizovať vraha z vnútornej perspektívy, a predovšetkým: nesmie pri tejto perspektíve klamať, zavádzať.

Riešenie prináša až – ako inak – „rukopis nájdený vo fľaši“, tento spoľahlivý topos. Je spoveďou vraha, ktorá vysvetlí geniálne jednoduchý „grif“ riešenia tejto záhady. Nevyrieši ju teda žiadny detektív, ale vrah – teraz už mŕtvy – sa prizná sám. Je ním šialenec – bývalý sudca. Grif riešenia tkvie v tom, že skoršiu sudcovu smrť (ako jedného z desiatich) odobril síce lekár, avšak sudca s ním bol dohodnutý a v skutočnosti smrť

predstieral. Lekárovi nahovoril, že takto bude môcť lepšie pátrať po tom, kto ich to vyvražďuje. Následne lekára zabil.

Takže nemožnosť záhady bola vo vyprodukovaní zdania, falošnej skutočnosti: jeden zo zavraždených v skutočnosti nezomrel a mohol vraždiť – ako údajná mŕtvola – pokojne ďalej. Christie o tejto svojej zápletke napísala: „*Deset lidí mělo zemřít, aniž by to začalo být směšné a aniž by bylo jasné, kdo je vrah. (...) Bylo to jasné, jednoduché, neproniknutelné, a přece to mělo dokonale logické vysvětlení,*“ (cit. podľa Bunson, 2007, s. 44 – 45). V tomto zmysle možno tento typ riešenia záhady zahrnúť pod invariáciu „kúzelníckych trikov“, ktoré detektívka – a Agatha Christie zvlášť – často používa: trik vyprodukuje falošnú skutočnosť, ktorá je racionálne nevysvetliteľná. Napríklad, prezlečenie sa inej postavy za obeť vyvolá zdanie, že obeť v danom čase ešte žila, hoci už bola zavraždená (napr. *Schôdzka so smrťou, Zlo pod slnkom*) – a na falošný čas vraždy má páchatel' nepriestrelné alibi. Svojím prezlečením vrah mení svoju identitu – napríklad, vraždiac v kabíne lietadla v *Smrti vo vzduchu* sa preoblieka do inštitucionálnej identity stewarda. Alebo keď dvaja spolupáchatelia predstierajú, že sa spolu hádajú v miestnosti, zatiaľ čo jeden z nich vybehne von zavraždiť obeť (*Robí sa to trikom/They Do it With Mirrors*). Ako vidieť, takáto produkcia záhady si často vyžaduje sprisahanie dvoch osôb, aby sa činnosti spojené s vraždou rozdelili (a nemohol ich všetky spáchať jeden páchatel'), alebo aby si páchatelia navzájom poskytli alibi. Aj v *Desiatich malých černoškoch* je to tak, tu však lekár nie je vedomým spolupáchatel'om, ale len sprisahancom *bona fide*, ktorý je sám podvedený a zavraždený. Iný variant tohto typu, ešte rafinovanejší, predstavuje analogická situácia, kde však len jediná osoba pre svedkov vytvorí ilúziu, že hovorí s (vtedy už zavraždenou) obeťou (ako v poviedkach *Vražda krajčírskym metrom* a *Problém na mori*).

Zaujímavá je druhová transformácia, keď Christie tento román adaptovala – v rovnomennej hre – pre divadlo (česky In: A. Christie: *Detektivní hry*, Praha : Orbis 1965). Ukázala pritom veľký dramatický cit, keď sa dokázala vzdať geniálneho morbidného zakončenia (desať mŕtvol na ostrove) a pár mladých ľudí nechala prežiť, aby mohol v dramatickom finále čeliť šialenému sudcovi–vrahovi. Nikto živý na javisku – to by totiž nebola príliš dramatická situácia; a vrahovo vysvetlenie v liste, ktoré by na javisku deklamoval policajný inšpektor, to by skôr pripomínalo dosť nezáživnú klasicistickú drámu.



„*Mentalita takového schizofrenika je velice zajímavá.*“

seržant Trotter In: Agatha Christie: *Tri slepé myšky*

Keď naďalej zotrávame v zápletke napínania pravidiel žánrového kódu v tvorbe Christie a zároveň ju prepíname so zápletkou divadelných dramatizácií jej románov (čiže so vzťahom druhov próza – dráma), ako ďalší ideálny kandidát na analýzu sa



nám vynára tento druhový „trojuholník“: poviedka *Tri slepé myšky* (*Three Blind Mice*, 1950), ktorá vznikla sama ako prepracovanie rozhlasovej hry, ktorú Christie napísala na želanie kráľovnej Mary k jej osemdesiatym narodeninám, a divadelná hra *Pasca na myši* (*The Mousetrap*, 1952), ktorá zasa vznikla ako prepracovanie poviedky. Zápletky sú celkom totožné, dramatizácia sa od poviedky líši len – čo je pochopiteľné – rozpracovanejším pásmom dialógov (v ktorých vychádzajú najavo ďalšie vecné podrobnosti).

Divadelná hra *Pasca na myši* sa stala najdlhšie uvádzanou hrou v histórii – je na doskách nepretržite od svojej londýnskej premiéry v roku 1952. Christie neudelila autorské práva na publikovanie východiskovej poviedky v Anglicku (tam oficiálne dodnes nevyšla), ako aj počas svojho života nedala povolenie na jej preklad – čo sa z hľadiska divadelného kasového trháka ukázalo geniálnym marketingovým ťahom. Rovnako nedala povolenie ani na jej filmové spracovanie. Autorské práva na hru darovala svojmu obľúbenému vnukovi k jeho desiatym narodeninám – čo bol, ako sa ukázalo, veľmi hodnotný dar.

V malom novootvorenom penzióne *Mníchova studňa*, ktorý vedú dvaja mladí manželia Molly a Giles, zide sa zopár hostí, ktorí sa vopred objednali, ako aj jeden náhodný, ktorý mal autohaváriu. Medzitým sa v Londýne stane vražda – pri mŕtvoľe sa nájde útržok lístočka s označením ďalšieho miesta, ktorým je práve inkriminovaný penzión, ako aj s makabrárnou detskou riekankou *Tri slepé myšky*: myšky – rovnako ako černoškovia v inej známej riekanke – skončia veľmi zle: domáca sa ich naľaká, odsekne im chvostíky a poseká telička. Polícia teda predpokladá, že vraždy budú tri.

Penzión medzitým zapadá snehom – sneh tu izoluje ostrovček, na ktorom sa rozohrá vražedná hra rovnako ako vo *Vražde v Orient exprese*. Molly dostane telefonát z polície, v ktorom jej inšpektor oznámi, že k nej vysiela seržanta Trottera. Major Metcalf, jeden z hostí, pri zmienke o polícii výrazne znepokojnie. Mladý seržant sa v snehom zapadanom penzióne naozaj objaví – podarilo sa mu dostať cez snehové záveje na lyžiach. Vystriha, že sa v penzióne plánuje vražda, a tá sa naozaj aj odohrá – je zavraždená pani Boylová.

Prezradíme totožnosť vraha, aby sme potom – už takto poučení – mohli sledovať mechanizmus zostrojenia zápletky: je ním seržant Trotter. Agatha Christie však lacno neporušuje 7. prikázanie pátra Knoxa, že vrahom nesmie byť sám detektív (podobne, ako to nerobí ani – *avant la lettre* – Gaston Leroux v *Tajomstve žltej izby*): „seržant Trotter“ sa totiž za detektíva len vydával – bol to totiž on sám, kto menom inšpektora „ohlásil“ príchod seržanta a vzápätí poškodil telefónne spojenie, aby sa táto výpoveď nedala overiť. Darmo, ak čitateľ naletel rovnako ako obyvatelia penziónu – okrem jedného – je to len a len jeho chyba. (Agatha Christie sa lacných trikov dopúšťala naozaj len zriedkakedy.) Metcalf totiž nebol nepokojný pre ohlásený príchod polície preto, že by nemal čisté svedomie – ale práve naopak, to práve Metcalf je nasadeným policajtom, ktorý má v penzióne chytiť vraha. Takto bol teda homonymne zakódovaný motív

Metcalfovho znepokojenia – alebo, ako zvykol vravievať Lerouxov Rouletabille, každá palica má dva konce.

Motiváciou vražd je pomsta šialenca – jedného z troch súrodencov – detí za druhej svetovej vojny, ktorí sa dostali na majer, kde boli týraní a jeden z nich zomrel. Práve oni sú tie tri slepé myšky – ale aj obeť vražd, „vinníci“, sú tiež traja (aj táto palica – motív troch slepých myšiek – má teda dva konce). Riekanka tu má so sériou vražd – na rozdiel od *Desiatich malých černoškov* – aj významovú (alegorickú) súvislosť a zároveň je ešte aj zakódovaná v homonymnom mode. Jediným, kto by spomedzi obyvateľov penziónu vekovo zodpovedal bratovi pomstiteľovi (ktorý má byť veľmi mladý), je mladík Christofer Wren, na ktorého padá prvé podozrenie.

Vieme už, že skrytý vrah si v detektívke vždy nasadzuje masku – a v tomto prípade je to maska detektíva, ktorý svoje pátranie vedie celkom slušne. Vrah vlastne informuje o všetkých okolnostiach predchádzajúcej vraždy tak ako policajt – no pozná ich preto, lebo je sám vrahom. Ako naratívna schizofrénia (spojenie – stotožnenie – aktantov detektíva a vraha) sa v spätnej perspektíve (už vediaceho čitateľa) javí fakt, že detektív vlastne vyšetruje štandardnými kriminalistickými postupmi vraždu, ktorú ešte len spácha. Keď je „celkom schopný mladý seržant“ Trotter odhalený ako vrah – táto maska oficiálnej funkcie z jeho tváre padá a zrazu stojí obnažený ako infantilný šialenec – v podstate svojou dušou naivné dieťa: „*Byl to dětský úsměv, uvědomila si Molly s hrůzou. A jeho hlas se za řeči stával dětským hlasem,*“ (Christie, 1987, s. 241).

V detektívke veľmi často dokáže totálny šialenec predstierať, že je celkom normálny. Nezhovievavý čitateľ by to mohol zavrhnúť ako obyčajné zavádzanie zo strany autora („ved’ je to psychologicky úplne nepravdepodobné!“) – je však dobré pozornejšie sa prizrieť tomu, čím toto „zdanie normálnosti“ šialenec v detektívke takmer vždy dosahuje: pomocou vstúpenia do istej *inštitucionálnej roly* (tu: policajného úradníka; inde lekára, manžela atď.), roly v rámci spoločenskej hry, to znamená: do priestoru kódovanej neosobnosti, ktorá je však zároveň taká dôverne známa, že akoby konštituuje zdanlivú všednú „osobnosť“ („mladý detektív“). Nasadením si tejto inštitucionálnej, kódovanej masky „osobnostnej roly“ vlastne vrah ponúka svojmu obecenstvu – zúčastneným i čitateľovi – to, čo chce samo vidieť, taký text (jeho údajnej osobnosti), aký si samo želá prečítať, plne sa podriaďuje „horizontu očakávaní“ svojho publika. David Grossvogel hovorí o charakterizácii postáv aj krajiny u Agathy Christie, že sú tautologické, „*jedno alebo dve adjektíva sú postačujúce, aby skonštruovali ich identitu pre (čitateľovo) vedomie*“ (Grossvogel, 1979, s. 44). „*Čitateľova zásobáreň dôverne známych obrazov vyčarí postavu z tých siedmich slov, ktoré mu ju prvý raz predstavia,*“ (ibidem).

V prípade tejto detektívky Agathy Christie je to však ešte komplikovanejšie a rafinovanejšie: vrah (hrajúc úlohu detektíva) tu totiž nielen predstiera, že pátra po osobe spojenej s tragédiou, čo sa stala v minulosti, ale aj ako páchatel’ po nej *naozaj pátra*: aby vedel, koho má zavraždiť, komu sa pomstiť. Len motivácia, ktorú podáva zúčast-

neným, je falošná: údajne po onej osobe pátra preto, aby ju mohol ochrániť. V Mníchovej studni sa totiž ocitla ešte jedna osoba, zaangažovaná (i keď nevinne) na onom prípade v minulosti: Molly. Lenže „seržant Trotter“ o tom ešte na začiatku nevie.

Samozrejme, túto rafinovanú stratégiu (vraha i autorky) ešte pokrýva aj množstvo falošných indícií, vedúcich k podozreniam: Molly napríklad začne podozrievať svojho manžela, ktorý je vlastne mladší, než vyzerá, brala si ho narychlo (ako to po vojne bývalo, keď sa občas zvykla aj „pomiešať“ inštitucionálna identita ľudí) a zistí, že bol v čase prvej vraždy tajne v Londýne (kde sa prvá vražda stala). Ako zhŕňa Molly lekciu o poznaní druhého u Agathy Christie: „*Snad se opravdu nedá nikomu věřit – snad je každý člověk ve skutečnosti někdo jiný,*“ (Christie, 1965, s. 147).

Poviedka – oproti dráme – ponúka vo finále strhujúcu trilerovú vnútornú neistotu Molly, ktorá sa ocitá v ohrození. Tesne pred odhalením seržant Trotter totiž navrhne rekonštrukciu konfigurácie miest, kde sa každý nachádzal (resp. tvrdil, že sa nachádzal) v čase, keď došlo k vražde. Lenže – čo je pre všetkých nesmierne prekvapujúce – podozriví si vymenia úlohy: každý bude hrať niekoho iného. Seržant sám bude hrať úlohu obete. (Práve preto, že mu – už ako nehybná, mŕtva – umožní neobmedzený pohyb.) Molly má hrať rolu pána Paraviciniho: sedieť za klavírom a potichu na ňom hrať. Molly si kladie otázky: „*Ale proč? Co to má za smysl? V čem je ta past? Neboť past to je, to jí bylo jasné,*“ (s. 239).

Za okamih aj sama formuluje hypotézu: „*Málem přestala hrát, když ji to napadlo! Nikdo neslyšel pana Paraviciniho hrát. Je tohle ta past? Co když pan Paravicini vůbec nehrál? (...) Poněvadž kdyby klavír tentokrát uslyšel někdo, kdo ho prve neslyšel – tak je to, Trotter by zjistil, co hledal: kdo mu lhal,*“ (s. 239).

Genialita „pasce na myši“ tkvie v tom, že aj táto pasca je zdvojená, že je tiež palicou s dvoma koncami: že po penetrácii k jej zdanlivému dnu sa pod ním skrýva ešte ďalšie, dvojité dno. Otvoria sa dvere, ktosi prichádza – Molly už chce začať kričať: „*Ale byl to pouze seržant Trotter,*“ (s. 240). Je to krásna ironická hra s Mollinou a čitateľovou nevedomosťou a s ich kódovaným prečítaním inštitucionálnej „roly“, za ktorou sa stráca pravá – vražedná – osobnosť. Samotný vrah je ironický – keď sa skrýva do úlohy detektíva; keď hovorí, že jedným si je istý: že sa vrah baví (isteže, keď je ním on sám); a keď hovorí o mentalite schizofrenika ako o zaujímavej. *Druhé dno* pasce na myši bolo, že seržant Trotter chcel – počas rekonštrukcie – odizolovať Molly od ostatných, aby ju mohol zavraždiť.

Titul divadelnej hry, spojenie „pasca na myši“ Agatha Christie prevzala zo Shakespearovho *Hamleta* podľa označenia divadelnej hry, ktorú Hamlet nechá inscenovať hercami ako pascu na kráľa Claudia, aby sa ten prezradil, že zavraždil svojho brata (por. Bunson, 2007, s. 313). Spojenie „pasca na myši“ sa zároveň azda najlepšie hodí ako metaforická charakteristika detektívok Agathy Christie, pričom myšou je vždy, samozrejme, čitateľ.

V tejto detektívke – rovnako ako v *Desiatich malých černoškoch* – sa teda v scéne odhalenia vrah demaskuje sám. Nejde tu však o „hriešne“ riešenie *deus ex machina*, pretože následné vysvetlenie (v *Desiatich malých černoškoch* je to vysvetlenie samého vraha) podáva *argumentáciu*: dôvody, motiváciu i spôsob realizácie vraždy – čiže odhaľuje maskovací „grif“, pomocou ktorého boli vraždy spáchané a zamaskovaná identita páchatel'a. (Ak by sa na ostrove šťastnou náhodou objavil Hercule Poirot alebo slečna Marplová, riešenie by mohlo zaznieť ich ústami. Keďže tu však veľký detektív nie je – aj pre efekt desiatich mŕtvol na ostrove – riešenie musí podať sám vrah.) Detektívky Christie všeobecne bývajú poväčšine založené na takomto „grife“, na nápade – ktorý odhalí argumentácia (u Christie vždy dôkladne prepracovaná) ako istý pomocný člen. I keď je napríklad zápleтка *Vraždy Rogera Ackroyda* založená na grife (vrahom je rozprávač, ktorý svoj čin zamlčí), nie je rozlúštená prostým priznaním rozprávača (ako je to v Čechovovej *Dráme na love* či v *Nekonečnej noci* Agathy Christie), ale rozprávač načúva odhaleniu a argumentácii Hercula Poirota.

Podobne sa ukazujú vrahom – tentoraz už pravým – policajnt v poviedke *Muž v hmle*, a predovšetkým inšpektor Sugden v románe z klasického obdobia „zlatého veku“ *Vianoce Hercula Poirota* (*Hercule Poirot's Christmas*, 1938). Je to prípad klasickej rodinnej vraždy v rodinnom sídle – vraždy otca, tyrana, ktorý sadisticky oznámi rodinným príslušníkom, že ich vydedí. Poirot najprv vymedzuje možnosti (osoby, ktoré fyzicky mohli spáchať vraždu, pretože nemajú alibi) z vonkajšieho hľadiska: „*Musel jsem vám ukázat různé možnosti! Jsou zde věci, jež se přihodit mohly! Které z nich se odehrály doopravdy, to budeme moci říci teprve tehdy, přeneseme-li pozornost od vnějších okolností k vnitřní realitě...*“ (Christie, 1999, s. 203). Poirot niektorých podozrivých vylúči ako neschopných spáchať takúto vraždu z psychologického hľadiska.

V odhalení tu dochádza až k absurdne viacnásobnému rozpoznaní, *anagnorisis*: niektorí členovia rodiny sú falošní (len sa vydávali za rodinných príslušníkov) – tí sú však nevinní. A naopak, vrahom je inšpektor, ktorý je v skutočnosti odvrhnutým synom zavraždeného (scenár vsuktu oidipovský – a trošku pripomína zápletku Robbe-Grilletovho románu *Gumy*, samozrejme, v jeho podaní patrične „robbe-grilletizovanú“: dalo by sa však o tomto texte Christie uvažovať ako o jednom z možných intertextových zdrojov *Gúm*). Rodinné podobnosti sa najprv odhaľujú podvedome: keď má krátkozraký komorník pocit *déja vu*, opakovania tej istej udalosti pri otváraní dverí: akoby trikrát otvoril tej istej osobe. Treťou osobou je práve inšpektor.

V románe sa vyskytne aj klasický topos zamknutej miestnosti – ten sa však objaví až v procese riešenia, keď sa už viaceré záhady vysvetlili [funkčne teda pôsobí ako záverečná prekážka pred riešením, kríza, a nie je nastolený ako záhada počas celého vyšetrovania (čo je opäť od Christie novátorský postup)]. Zo zamknutej miestnosti sa ozve padanie nábytku a smrteľný výkrik: po vniknutí do nej sa však v nej okrem tela zavraždenej obete nikto nenachádza. Vyskytuje sa tu aj topos absurdných detailov, takých drahých Agathe Christie: na mieste činu sa okrem iného nájde kúsok gumy (zase tie gumy!), odstrihnutý z tašky Simeona Leeho: „... *mi tyto věci nedávali smysl!*“

(ibidem, s. 206), hovorí Poirot – nemajú logiku, sú absurdné (s. 207). Poirot však túto absurditu zaujímavo rieši: odstrihnutý kúsok gumy je *naozaj* absurdný – nenašiel sa totiž na mieste činu: jedna z podozrivých tam našla niečo iné – gumový balónik, ktorý vyprodukoval zdanie smrteľného výkriku. Poirot robí záver: „*Nemá to význam, tohle tam byť nemohlo, a proto inspektor Sugden lže...*“ (s. 214). Takže takto sa vyrieši aj záhada zamknutej miestnosti: obeť už bola zabitá, výkrik spôsobil gumový balónik a nábytok popadal vďaka povrazu, ktorý inšpektor napol cez okno a za ktorý vo vhodnej chvíli potiahol.

Z hľadiska konštruovania zápletky – jej pasce – možno vybrať viaceré detektívky, ktoré sú pre tvorbu Agathy Christie charakteristické. Medzi najznámejšie klasické patrí aj *Smrť na Níle* (*Death on the Nile*, 1937), ktorú Christie taktiež bez podstatných zmien adaptovala aj pre divadlo ako *Vraždu na Níle* (slovenský preklad in: *Detektívne hry*, Bratislava : Tatran 1967). Po dlhšej a napínavej expozícii (s údajným pokusom o vraždu) s vejárovitou štruktúrou, ktorá rozosieva viacero motívácií a pracuje s vytváraním očakávania – perspektívneho napätia, nasleduje samotná vražda. Aj tu je chronotopom izolovaný ostrovček – tentoraz plávajúci: parník plaviaci sa po Níle. Christie tu pri konštrukcii zápletky pasce opäť využíva kombináciu svojich dvoch obľúbených postupov: vizuálneho klamu a spolupáchateľstva dvoch osôb. Mnohé zápletky Christie by boli bez spolupáchateľstva neriešiteľné: tak v *Robí sa to trikom* (*They Do It with Mirrors*, 1952) jedna postava predstiera za zamknutými dvermi hádku s druhou, kým druhá vybehne oknom spáchať vraždu.

Tento model, avšak – v skoršej chronologickej realizácii – v multiplikovanej podobe *ad oculos* organizuje i zápletku *Smrti na Níle*. Simon Doyle, mladý muž bez finančných prostriedkov, sa akurát oženil s bohatou ženou a prenasleduje ich jeho ohrdnutá bývalá, Jacqueline – až na parník. Pri škandále, hádke, Jacqueline náhodne postrelí pred svedkami Doylea do nohy. Doyle si pritisne k nohe vreckovku, tá sa farbí krvou. Nástojí na svedkoch, aby odviekli zrútenú Jacqueline do jej kajuty a až potom aby zavolali lekára. Ráno nájdu Doyleovu bohatú manželku zastrelenú v kajute. Jacqueline má alibi: bola v spoločnosti svedkov, ktorí ju odviekli do kajuty, rovnako má alibi aj Doyle: pred škandalom neopustil jedáleň, po postrelení sa zasa nemohol pohybovať, ako potvrdil lekár. Vražda vyzerá ako náhodná: potom, ako Jacqueline vystrelila a odhodila pištoľ, niekto sa jej zmocnil a zastrelil pani Doylevú.

Majstrovstvo konštruovania zápletiiek Agathy Christie je popri stavbe hlavného geniálneho grifu aj v množstve zdanlivo nesúvislých, v skutočnosti však filigránsky prepojených *vedľajších* drobných záhad, ktoré – ako sa ukáže v bloku riešenia – sú súčasťou základného grifu a ich vyriešenie *jediným ťahom* sa dostaví po nastolení správnej holistickej hypotézy, ktorá odhalí tento základný grif. V tomto prípade sú to motívy tlmeného buchnutia a čľupnutia, ktoré počuje jeden svedok; tlmený buchot nôh na palube, keď po nej nikto *nemohol* kráčať (Doyle bol predsa po postrelení imobilný); čudesný nález kvapiek červeného atramentu v dózičke od červeného laku na nechty zavraždenej; vylovenie pištole z Nílu obalenej do súkna, pričom je táto indícia v rozpore

s faktom, že zavraždená mala oškvŕknutú ranu od pušného prachu, čo by sa nestalo, ak by bola pištoľ zabalená v súkne, atď.

Poirotovo holistické vysvetlenie jedným ťahom integruje všetky tieto malé záhady do zmysluplného príbehu. Predovšetkým na začiatku vyvracia „*predpojatú myšlienku*“, „*apriórny predpoklad*“, „*že vrah zabil Linnet Doylovú z náhleho popudu, bez predchádzajúcej prípravy*“ (Christie, 1971, s. 270). Práve tu je v naratívnej štruktúre situovaný onen neuralgický *bod obratu*, transfigurácie riešenia: „*ak tento apriórny predpoklad bol nesprávny, menil sa tým celý prípad*“ (ibidem). Poirot vychádza z jedného záhadného, absurdného detailu: prečo vrah nenechal na mieste činu pištoľ Jacqueline, keďže chcel vraždu zviest' na ňu? Poirotova odpoveď znie: pretože ju ešte potreboval.

Poirot demaskuje falzifikát videnia, ktoré bolo „*len zrakový dojem očitých svedkov*“ (s. 274), pričom toto demaskovanie mu umožní *holistická* hypotéza spolupáchateľstva Doyle a Jacqueline, ktorá jediná mu umožní vysvetliť tento prípad aj spolu so všetkými bočnými záhadami. Jacqueline v skutočnosti strelila vedľa, Doyle nebol zranený. Krv na jeho vreckovke dosiahol pomocou červeného atramentu (takto sa vysvetlí červený atrament vo fľaštičke od laku). Keď teda svedkovia odviekli Jacqueline do kajuty a Doyle mal päť minút pre seba, vybehol do kajuty svojej manželky (takto sa vysvetľuje onen tlmený dupot – Doylových nôh v ponožkách – na palube) a zastrelil ju, položil ampulku s červeným atramentom na toaletný stolík a vrátil sa naspäť do jedálne, zabalil revolver do súkna, aby utlmil zvuk výstrelu, následne sa sám postrelil do nohy a vyhodil revolver von oknom do vody (takto sa vysvetlí čľupnutie, revolver nájdený vo vode a jeho zabalenie do plátna, ako aj zdanlivý rozpor, že obeť mala oškvŕknutú kožu po výstrele zblízka). Revolver teda musel vystreliť o jeden raz viac (jedna rana, tá prvá od Jacqueline, totiž mierila vedľa), než sa to javilo. A Poirot naozaj nájde na stolíku dieru po inkriminovanej guľke.

Nainscenované postrelenie bolo teda falošným *javením sa*, radikálne odlišným od skutočného charakteru, *bytia* tejto scény.

Ako vidieť, vražedný plán tkvie jednak v „zmrštení“ času – vražda bola spáchaná počas zdanlivo nemožne krátkeho časového intervalu (to je tiež častý vražedný postup Christie), jednak značne riskantným spôsobom počítal so šťastím: ved' čo ak by Doyle počas svojho vražedného behu niekoho stretol? Ako hovorí Carr Dr. Fell: „*To, čo zahubí vraha, je náhoda: tucty drobných nepředvidaných náhod, ktoré číhajú na každom kroku. Někdo se podívá z okna ve špatnou chvíli,*“ (Carr, 2000, s. 147). A v tom je ďalšie majstrovské skomplikovanie zápletky: vraha naozaj videla komorná. Vražedný plán by teda stroskotal na ingerencii náhody. Komorná sa však rozhodla mlčať a vraha vydierať. Neskôr je zavraždená aj ona. Tu vzniká miesto na ďalšiu brilantnú Poirotovu abdukciiu, keď dešifruje zdanlivú absurditu výpovede komornej. Tá znela – ako odpoveď na Poirotovu otázku: „*Prirodzene, keby som nebola mohla spať a vyšla hore schodmi, potom by som azda videla toho vraha (...),*“ (s. 272). Poirot demaskuje ab-



surdnosť tejto výpovede: komorná nemala prečo vyšetrovateľovi niečo naznačovať. Mohla buď označiť vraha, ktorého videla, alebo, jednoducho, mlčať a neskôr žiadať od vraha za svoje mlčanie peniaze. Ak teda touto výpoveďou naznačovala, že niečo videla, mohla tak naznačovať len vrahovi: to znamená, že vrah bol pri tomto rozhovore prítomný. Okrem Poirota tam bol ešte lekár a Doyle. S lekárom sa komorná mohla rozprávať aj osamote – s Doylom, ktorý bol ako postrelený pod stálym dohľadom lekára, však nie. Preto mu takto nepriamo, pred svedkami, naznačila, že ho videla. Ďalšie dve vraždy, spočívajúce na rozvinutí vražedného plánu, keď vrahovia musia *ad hoc* odstrániť svedkov, spúšťajú dobrodružný dejový element – pátranie samo je dynamické, je *epickou* partiou medzi detektívom a skrytými páchatel'mi, ich strategickým súbojom. Zároveň ďalšie vraždy – ako tá spomínaná komornej – Poirotovi čoraz viacej osvetľujú prípad: vrahovia ich síce páchajú ako svoju zabezpečovaciu obranu, v skutočnosti však nimi nevedome detektívovi poskytujú ďalšie stopy: aj tieto nasledujúce vraždy, ktoré majú detektívovi zabrániť vypátrať páchatel'ov, v skutočnosti fungujú v režime detektívovho *dozvedania sa* dôležitých indícií.

Táto slávna detektívka nepatrí k tým, ktoré by nejakým spôsobom podvracali či reflektovali žánrový kód detektívky, ako to bolo v prípade „veľkej štvorky“ textov, o ktorých som už hovoril. Väčšina detektívok Christie dôsledne spĺňa žánrový kód a ich sila je predovšetkým v objavnosti grifu a v prepojení malých bočných záhad, lúčovito organizovaných okolo tohto hlavného grifu, ako to bolo viditeľné na príklade *Smrti na Níle*. Na jedno mieste Poirot skladá puzzle a uvedomuje si podobnosť činnosti skladania hlavolamovej skladačky s riešením detektívneho prípadu: „*Tato činnost mu byla příjemná a uklidňovala ho. Z chaosu při ní vznikl řád. Nacházel v tom jistou podobnost se svou vlastní profesí. I v ní stával před různými nesourodými a nepravděpodobnými fakty, které, ačkoli spolu zdánlivě nesouvisely, měly svou přísně vyváženou úlohu v celkové skladačce,*“ (Christie, 2001, s. 160).



Svojich dvoch najobľúbenejších detektívov, slečnu Marplovú a Hercula Poirota, zahrnula Agatha Christie do svojského „testamentu“: napísala ich posledné prípady a uložila do bankového trezoru s inštrukciou, aby boli publikované až po jej smrti. V prípade posledného poirotovského románu *Opona (The Curtain, 1975)* urobila síce ústupok, avšak pri románe *Zabudnutá vražda (Sleepnig Murder, Miss Marple's Last Case, 1976)* bola inštrukcia dodržaná. Oba romány napísala Christie ešte v štyridsiatych rokoch v dobe hrozivých nemeckých náletov na Londýn v obave, že by mohla zomrieť (por. Bunson, 2007, s. 100).

Oba romány teda autorka napísala v období svojho najväčšieho tvorivého (a kombináčného) rozmachu – a predovšetkým v prípade *Opony* sa jej znova podaril husársky kúsok, v ktorom znovu napla na škripci žánrový skelet detektívky na najvyššiu možnú mieru, a to opäť bez toho, aby ho deštruovala. Dominantná nostalgická tonalita posled-

ného prípadu veľkého detektíva nenaruší brilantnosť a neobyčajnosť zápletky i rozuzlenia. Kapitán Hastings, ktorý sa opäť chopí svojho watsonovského rozprávačského pera, sa kruhovo navracia do sídla Styles, v ktorom sa (hoci naozaj len rozprávačsky) podieľal na riešení debutového knižného prípadu veľkého detektíva Poirota. Nachádza ho v žalostnom stave, pripútaného na vozík: Poirot zomiera. Chce však vyriešiť svoj posledný prípad – nepostihnuteľného vraha X, ktorý – ako sadista – vraždí sprostredkovane: takým spôsobom, že funguje ako psychologický katalyzátor a vyvoláva túžbu zavraždiť v iných ľuďoch, svojich obetiach. Poirot odkazuje na psychologický typ Jaga zo Shakespeareovej drámy (por. Christie, 1977, s. 165). Už takáto konštrukcia *modu operandi* je zvláštna. Popri analytickom uvažovaní Poirot rozvíja aj druhú svoju silnú linku argumentácie – psychologickú analýzu, ktorú občas používa (a v *Kartách na stole* a *Piatich malých prasiatkach* ako dominantnú): „(...) každý z nás je potenciálnym vrahom. A v tom spočívalo umenie X: nie vyvolať želanie, ale zlomiť normálne ľudské zábrany. (...) X presne vedel, kedy má použiť vhodné slovo, vetu, ba aj intonáciu hlasu, aby nápor všetkých síl sústredil na najslabšie miesto! (...) Raz ste mi povedali, že ho v škole vysmiali, lebo mu prišlo zle pri pohľade na mŕtveho zajaca. Myslím, že táto príhoda ho poznačila na celý život. Neznášal krv a násilie a jeho prestíž tým trpela. Povedal by som, že sa podvedome chcel vykúpiť trúfalosťou a bezcitnosťou. (...) Domnievam sa, že už veľmi mladý objavil v sebe schopnosť ovplyvňovať ľudí. (...) Uvedomujete si, Hastings, ako môže také zistenie žiť v človeku pocit moci? (...) Áno, jeho koníček mocnel a mocnel, až sa z neho stala vášň, potreba! Bola to droga, Hastings – droga, po ktorej túžil rovnako mučivo ako narkoman po ópiu alebo kokaine,“ (s. 166 – 168). V Poirotovi dozrie strašné rozhodnutie, keď vidí, že sám Hastings vážne uvažuje o tom, že otrávi nápadníka svojej dcéry, o ktorom je presvedčený, že by jej ublížil. (To je tiež dielo X-a.) Takže v istej fáze sujetu sa črtá možnosť zopakovať kúsok druhého Poirotovho watsona – Dr. Shepparda, avšak bez jeho rozuzlenia na poslednej strane, pretože dôverčivý Hastings papieru zverí naozaj všetko... (No Christie svoj „ackroydovský“ postup občas zvykla pripomenúť: keď napríklad Poirot v riešacej scéne hovorí rozprávačovi *Hodín* Colinovi, že ho vôbec nevyučuje ako možného vraha, Colin nadobudne nepríjemný pocit... a zrejme aj čitateľ, ale Christie sa tu nebude opakovať – išlo len o malé žmurknutie, žartík, a zároveň zvýšenie napätia.)

Ťažisko napnutia žánrovej schémy však tentoraz nebude dopadať na watsonovskú figúru, ale na samého veľkého detektíva. V Styles dôjde k ešte jednej vražde. Poirot po nej umiera a kapitán Hastings dostane z advokátskej kancelárie list od svojho priateľa Poirota. Poirot v ňom vysvetlí pravý (psychologický) zmysel scén, ktorých bol nevedomý Hastings účastníkom a ktoré prečítal falošne. Označí X-a. A logicky vyrieši aj poslednú vraždu (jej rafinovaný „grif“), ktorej obeťou bol práve X a páchatelom sám veľký detektív – Poirot! *Bona fide*, samozrejme – aby beštii zabránil ďalej vraždiť. Poirot teda v tomto nie je príbuzným Spillanovho Mika Hammera – nevykonáva pomstivý samosúd nad darebákom, ale jeho „etický“ zámer má budúcnostnú perspektívu. Pochybnosti o oprávnení vziať inej ľudskej bytosti život sa síce nezbavil, ale odpovedá: „Ale na druhej strane, ja som zákon! Za mladi, keď som slúžil v belgickej polícii, za-

strelil som zúfalého zločinca, ktorý sedel na streche a páčil dolu na ľudí. Za výnimočného stavu platí stanné právo.

*Keď som vzal (...) život, zachránil som iné nevinné životy,*“ (s. 181). Christie sa podarilo urobiť Poirotovu vraždu, takpovediac, „bielou“, ťažkou zodpovednou voľbou (je to skoro až voľba, do akej sú v časoch, keď Christie tento text písala, vrhaní existencialistickí hrdinovia Sartra a Camusa: zabiť, aby ostatní mohli prežiť) – ale azda toto všetko bolo potrebné nato, aby bolo možné v rámci žánrových transformácií urobiť vraha zo samého seriálového veľkého detektíva (tú najmenej podozrivú osobu), zlúčiť tieto dve protikladné naratívne figúry.

*Zabudnutá vražda* (český preklad: Praha : Odeon 1986) je zo žánrového hľadiska zaujímavá predovšetkým svojimi trilerovými postupmi typu sujetu „hrdinky v ohrození“, integrovanými do schémy detektívneho žánru. Mladá žena Gwenda sa z Nového Zélandu sťahuje do Anglicka, jej manžel príde o pár mesiacov za ňou. Vyhliadne si ako svoje budúce sídlo viktoriánsku vilku Na úbočí. Keď schádza dolu po schodisku, odrazu ju prepadne pocit nedefinovateľnej hrôzy, pod tapetami objaví presne takú starú tapetu, akú tam chcela dať; zisťuje, že sa v dome dokáže intuitívne orientovať (vie, že cestička zo záhrady vedie k moru, vie, že tam bola kedysi bránička, atď.). Akoby v dome prežívala *déja vu*. Objavuje sa aj otázka parapsychologická – otázka jej možných jasnovideckých schopností. V Londýne v divadle na predstavení hry *Vojvodkyňa z Amalfi* pri jej posledných vetách: „*Zakryjte ji tvář. Mé oči jsou oslněny, zemřela mladá...*“ dostane hysterický záchvat a vybehne z divadla. Objavuje sa jej zasunutá desivá spomienka z detstva, ako zhora zo schodišťa vidí ležiacu mŕtvolu mladej ženy, nad ňou muža, deklamujúceho tieto slová, muža s podivnými „opičími prackami“.

Slečna Marplová pátra v Gwendinej minulosti a odhalí, tak ako psychoanalytik, v hĺbkach jej pamäti zasunutú a potlačenú udalosť z raného detstva: Gwenda sa stala ako malé dieťa svedkom vraždy mladej ženy so zlatými vlasmi, ktorú videla zhora cez zábradlie schodiska ležať na zemi; a vrah s „opičími prackami“ (vysvetlí sa, že v skutočnosti išlo o rukavice, deformované detským vnímaním) nad mŕtvolou deklamuje záverečné verše *Vojvodkyne z Amalfi*. Scéna naozaj sugestívna a desivá. Slečna Marplová sa pri pátraní snaží určiť okruh podozrivých tejto „zabudnutej vraždy“ z minulosti, „mužov v jej živote“. A ten, o kom by sme si to nikdy nepomysleli, to je...



Kritik ideológie Stephen Knight pri charakterizácii chronotopu sveta Agathy Christie dosť konvenčne tvrdí, že je to svet sna buržoáznej rurálnej idyly a meštiackeho poriadku strednej vrstvy (por. Knight, 1980, s. 117 – 118). Prvky idylického chronotopu sú pre nás, verných čitateľov tety Agáty, isteže neodmysliteľnou súčasťou jej sveta, predovšetkým rozprávkovkej dedinky St. Mary Mead. Pod týmto idylickým závojom sa však odohrávajú temné drámy vášni a následných vražd: idylický chronotop je preto u Christie motivovaný skôr *štruktúralne*: nesie funkciu utvorenia napätia a realizova-

nia sémantickej opozície: idyla – vražda, ktorá je ďalej interpretovateľná „detektívnymi“ sémantickými opozíciami:

idyla – vražda

zjavné – skryté

zdanie – bytie (pravda).

Je však pravda, že na produkcii riešenia sa často podieľa encyklopédia, takpovediac, „domáckych“ ženských praktických znalostí (ibidem, s. 119): prečo bola šálka položená tu, prečo pri záhradných prácach použili nesprávny postrek na vošky v nesprávnom období atď.

Agatha Christie občas dotovala detektívny žáner aj špionážnymi zápletkami. Zväčša sa však táto ingerencia špionážneho žánru v štruktúre textu „odohráva“ na úrovni *motivácie* zločinu: nepriateľský agent zároveň aj vraždí a je tiež *skrytý* v okruhu podzrivých postáv (takže jeho identita je utajená rovnako ako totožnosť vraha v klasickej detektívke): preto je nakoniec „detektívne“ odhalený typickou christieovskou „dedukciou“ (tak je to, napríklad, v detektívke *Mačka medzi holubmi*). Tento typ textov teda kumuluje aktančné roly agent/vrah do jednej: do roly páchatel'a. Je to vrah, ktorý je zároveň agentom – a len *motív* jeho vraždy je situovaný vo sfére medzinárodnej špionáže, a nejde o vraždu, trebárs, pre majetok alebo zo žiarlivosti, či pomsty ako v čisto-krvných detektívkach. Takýmto „špionážnym“ románom je napríklad aj *N či M?* (*N or M?*, 1941; Praha : Naše vojsko 1967), ktorý sa odohráva uprostred 2. svetovej vojny (Christie ho písala počas bombardovania nemeckou Luftwaffe) a jeho hrdinami sú detektívny pár Tommy a Pentlička Beresfordovci. A Pentličkina „dedukcia“, akou odhalí nepriateľskú agentku, je priam marplovska – v odkaze tentoraz nie na obyvateľov dedinky St. Mary Mead, ale na starozákonný príbeh dvoch matiek – pravej a falošnej, čo prišli s dieťaťom za kráľom Šalamúnom. Z toho, že pani Sprootová zastrelila druhú ženu (údajne agentku a únoskyňu), ktorá mala na rukách údajne Sprootovej dieťa, pričom všetci hovorili, že to bol zázrak – mohla totiž ľahko zasiahnúť dieťa – vyvodí, že skutočná matka by takéto riziko nikdy nepodstúpila: ergo, Betty nebolo jej dieťa. A zastrelená žena bola *de facto* všetkým na očiach zavraždená. Christie tu opäť exponuje ruptúru medzi *videním* a *vedením* (podobne ako v mnohých svojich príbehoch, napríklad v *Smrti na Nile*, vo *Svätyňi bohyne Astarty* či *Vražde krajčírskym metrom*), pričom zdanlivo „čisté“ videnie falšuje skutočnosť.

Christie však dokázala brilantne zvládnuť aj žáner „pravého“ špionážneho trileru – urobila tak napríklad v románe *Miesto určenia neznáme* (*Destination Unknown*, 1954). Vynikajúci vedci mladšej generácie z celého sveta kamsi záhadne miznú. Olive Bettertonová letí údajne na dovolenku, v skutočnosti však za svojim manželom – zmiznutým vedcom Thomasom Bettertonom. Preto ju sleduje britský agent Jessop. Lietadlo však havaruje a Olive v nemocnici zomiera. Jessop nahovorí dievča Hilary, ktoré cestovalo tým istým lietadlom a prežilo, aby hrala úlohu pani Bettertonovej a zistila, kam vedci miznú. Nastúpi do lietadla, ktoré pristane kdesi v púšti a je na ňom fingoaná havária. Potom sa dostane do základne, ktorá pôsobí pod pláštikom liečebne

pre malomocných. Pani Bettertonová jej na smrteľnej posteli prezradila heslo, vďaka ktorému môže na seba prevziať jej identitu. V základni, orwellovsky umelom izolovanom svete so stálym sledovaním zúčastnených, sú koncentrovaní (a de facto väznení) vedci, pracujúci na svojich výskumných úlohách. Základňa má aj svojho „vodcu“, ktorý v agitačnom prejave hovorí o moci, ktorú poskytuje vedecké poznanie – a že túto moc nesmie získať jeden národ, ale elitná spoločnosť vedcov, ktorá bude praktizovať rozumnú svetovládu.

Ukáže sa však, že tento vodca je len nastrčenou figúrkou rovnako ako aj deklarovaný politický zámer – v skutočnosti je majiteľom základne i jej obyvateľov miliardár pán Aristides, s ktorým sa Hilary už raz stretla. Je finančník zberateľ a najnovšie na staré kolená zbiera tie najlepšie mozgy – vedcov, ktorých bude potom predávať. „*Je to ako chov plemenných koní! A vy tu máte chov mozgov,*“ (Christie, 1972, s. 170). V závere sa – v súlade s kódom *spy thrilleru* – viacnásobne menia identity zúčastnených.

Kompozícia románu teda dodržiava štruktúru maskovania a odhaľovania, ktorou sa vyznačuje rovnako detektívka, ako aj špionážny triler, ba dokonca je v závere aj odhalený jeden vrah – sám Betterton, ktorý zavraždil svoju prvú manželku (táto zápleтка je však len periférna a v tomto prípade je akousi malou „úľitbou“ detektívnemu žánru). Ako hlava celej organizácie je odhalená postava, ktorá sa už v deji mihla (podobne ako vrah v detektívke). Nie je to však urobené detektívkarskými „fair play“ prostriedkami. Aj základná otázka zápletky (kam miznú vedci?) je otázkou špionážneho žánru – a v druhej polovici, písanej skôr v kóde dobrodružného trilera, je hlavnou otázkou, ako Hilary unikne zo základne. S dejovou líniou Hilary sa prelína periférnejšia línia pátrania agenta Jessopa po Hilary a základni: obe línie sa v závere pretnú, keď Jessop odhalí základňu. Pán Aristides však zostáva nepotrešaný – tvrdí, že všetko v liečebni sa dialo poza jeho chrbát.



Čo sa nepodarilo hneď tak každému autorovi detektívok, ba dokonca sa to nepodarilo azda nikomu – Agatha Christie vytvorila minimálne dvoch takmer rovnocenných veľkých detektívov (popri ďalších svojich detektívnych hrdinoch) – Hercula Poirota a slečnu Marplovú.

Sama mala, samozrejme, radšej podšitú klebetnú starú slečnu s jej ženským uvažovaním, modelovanú podľa kamarátok svojej starej mamy, a jednu vlastnosť mala aj so samou starou mamou: „*Slečna Marplová nebola obrazom mojej starej mamy, bola oveľa čulejšia a starodievočkejšia, taká moja stará mama jakživ nebola. No jedno preda len mala so slečnou Marplovou spoločne: hoci bola povahou veselá, jednodaj očakávala to najhoršie od každého, od všetkého, a to najhoršie, čo predvídala, zvyčajne sa splnilo priam desivo presne,*“ (Christie, 1986, s. 451). Slečna Marplová realizuje typológiu ľudí, založenú na analógii, ktorú možno rozpísať do falošného sylogizmu: X mi pripomína Y-a (je to rovnaký typ), Y spáchal vraždu zo žiarlivosti, teda aj X je

schopný vraždy zo žiarlivosti, avšak nie vraždy napríklad pre finančný zisk. Slečna Marplová svoju metódu charakterizuje takto: „*Já však zas opravdu někdy rozeznám, jací lidé jsou. Poznám to proto, že mně zas připomínají určité jiné lidi, které jsem kdysi znala. A tak odhadnu i některé jejich chyby a přednosti,*“ (Christie, 2000a, s. 47 – 48). A na inom mieste: „*(...) určití lidé mně připomínají jiné lidi, které jsem znala, a proto mohu předpokládat i určitou podobnost jejich jednání,*“ (ibidem, s. 109). Napríklad: „*Připadala mi jako neobyčejně příjemná, zdravá a milá žena. Bohužel, mnozí lidé, kteří zabíjeli, na své okolí působili právě tímto dojmem,*“ (ibidem, s. 218). Samozrejme, toto je len, takpovediac, „korenie“ jej osobitej metódy. V skutočnosti pri riešení záhady dokáže byť rovnako logicky racionálna ako Poirot, rovnako ako Poirot zasa pri niektorých iných svojich riešeniach dokáže byť intuitívny a rovnaký psychológ ako slečna Marplová (pri jednom prípade hovorí, že psychológia je alfou a omegou jeho práce). Práve v už citovanom románe *Nemesis* je riešenie slečny Marplovej založené na jej intuitívnom psychologickom prieniku: „*Cítala jsem, jak pomalu, velmi pomalu se ako miasma něco šíří vzduchem. Myslím, že není jiné slovo, kterým by se to dalo lépe vyjádřit, než – ‚zlo‘. Nebylo nutné, aby kterákoliv z těch tří byla jeho nositelkou, ale zcela určitě všechny žily v atmosféře, kde se něco zlého stalo, zanechalo tam svůj stín a stále je ohrožovalo,*“ (ibidem, s. 217). Rovnako pri analýze zohaveného tela obete: „*Ten zohavený obličej a rozbitá hlava nemohly být dílem muže, který dívku opravdu miloval. Nebyl to sexuální zločin. V jejich lásce bylo hodně něžnosti,*“ (s. 220). Táto psychologická inferencia nevychádza síce zo žiadnych „tvrdých“ faktov, vykazuje však veľkú mieru psychologickéj pravdepodobnosti, až sa úvodná psychologická premisa (vzniknutá na základe „čítania“ postáv slečnou Marplovou) stáva ako keby naozaj „logickou“ premisou riešenia. Jan Zábrana nachádza aj istý rozdiel medzi vyšetrovaniami Poirota a slečny Marplovej: „*Na rozdíl od Poirota, jehož pátrání je většinou rozděleno do fází a sleduje jednotlivé články řetězu, zmocňuje se slečna Marplová celého případu jaksi naráz: předem si utvoří teorii o tom, jak to bylo, nenápadně si ji ověřuje nebo popravuje,*“ (Zábrana, 1987, s. 480).

Najsľávnejším detektívom Agathy Christie však asi zostáva Hercule Poirot, maličký Belgičan s čiernymi napomádanými fúzmi, raz s hlavou holou ako vajíčko, inokedy zasa s bujnými čiernymi vlasmi (malá nedôslednosť v opisoch Christie), penzionovaný policajný detektív (nejakým spôsobom sa mu podarilo obísť dolnú hranicu predpisov, čo sa týka výšky policajtov), ktorý vykonáva prax súkromného detektíva v Anglicku (pričom angličtina mu v prvých prípadoch ešte robí trošku problémy) a rád sa odvoláva na svoje „sivé bunky“, ktoré vyriešia aj tú najrafinovanejšiu záhadu: Poirot stojí totiž vždy intelektuálne nad svojím protivníkom – vrahom. Vôbec nepochybuje o tom, že každý prípad vyrieši. Je geniálny a na svoju genialitu i márnivý, a hypochonder (jedna z excentrických vlastností geniálneho detektíva). Spočiatku mal, ako už bývalo v tých časoch v klasickej detektívke dobrým zvykom, svojho zapisovateľa – kapitána Hastingsa, o ktorom jeden anglický recenzent napísal, že „*ze všech přitroublých watsonů byl Hastings nejprítroublejší*“ (cit. podľa Zábrana, 1987, s. 479). Jan Zábrana



uvádza, že modelom figúrky malého Belgičana pravdepodobne bola literárna postava detektíva Eugéna Valmonta od Roberta Barra (1850 – 1912) (ibidem, s. 478 – 479).

Pri výsluchoch podozrivých Poirot často položí zdanlivo odľahlú, nesúvisiacu otázku, prípadne býva intencia jeho otázky *skrytá* – resp. skrytý je zmysel odpovede, ktorú dostane. Napríklad, vo *Vianociach Hercula Poirota* sa opýta komorníka, koľko je hodín. Keď tento prikróčí blízko k nástenným hodinám a oznámi Poirotovi čas, Poirot neskôr využije *zmysel* tohto motívu nečakaným smerom: z toho, ako blízko musel komorník k nástenným hodinám pristúpiť, Poirot vyvodí, že komorník je silne krátkozraký. Poirot teda následne spochybní hodnovernosť komorníkovho očitého svedectva. Samozrejme, zmysel tohto motívu Poirot čitateľovi v jeho aktuálnej fáze v sujete neprezradí.

Ďalšími, už nie tak slávnymi detektívmi Agathy Christie sú manželský pár Tommy Beresford a jeho manželka Pentlička. Nie sú to tzv. veľkí detektívi, ale dvaja pátrači, ktorí sa vzájomne dopĺňajú. V poviedkovej zbierke *Partneri v zločine* imitujú spôsoby riešenia rozličných slávnych detektívov (Sherlocka Holmesa, Dr. Thorndyka, Starca v kúte) z čias čitateľskej mladosti svojej autorky. Nezriedka bývajú zapletení do špiónážnych afér (už spomínaný román *N či M?*). Parker Pyne je postarší korpulentný anglický súkromný detektív, vo svojich logických riešeniach tak trošku Poirot, zbavený „poirotovských“ excentrickostí. A potom je tu, samozrejme, ešte záhadný pán Harley Quin, o ktorom hovorím v kapitole *Zrod detektívky z duchov fantastiky*.



Nesmierne cenný pohľad do tvorivej dielne Agathy Christie prináša čerstvo vydaná monografia Johna Currana *Utajené denníky Agathy Christie*. Ten praktizuje genetickú kritiku na základe nálezu zápisníkov, v ktorých Christie snovala zápletky a rozuzlenia svojich detektívok. Ukázalo sa, že Christie nezriedka zvažovala viacero možností riešenia, komu prisúdi rolu vraha (por. Curran, 2010, s. 107). Napríklad, v románe *Hadí brloh* skôr než Christie dospela k svojmu šokujúcemu riešeniu vraždiaceho malého dievčatka, zvažovala viacero možných postáv ako vraha (ibidem, s. 156) – tento šokujúci záver teda nebol úvodnou intenciou, s ktorou by bol celý román napísaný. Zvažovala rôzne alternatívy a niektoré zavrhla. Zo zápisníkov vysvitá aj jej ďalší postup, ktorý možno dešifrovať aj z už hotových textov – variovanie tých istých grifov (ibidem, s. 87, s. 95). Curran sám usúvzťazňuje viacero textov, ktorých súvislosť nie je zrejmá na prvý pohľad, ako príklad variovania identických postupov.

## Literatúra

BUNSON, Matthew: *Encyklopedie Agathy Christie*. Praha : Knižní klub 2007.

CARR, John Dickson: *Trikrát prohnaný tloušťik Gideon Fell*. Praha : Knižní klub 2000.

- CARROLL, Noel: *Filozofia horroru*. Gdańsk : Słowo/obraz terytoria 2004.
- CIGÁNEK, Jan: *Umění detektivky*. Praha : Státní nakladatelství dětské knihy 1962.
- CURRAN, John: *Utajené zápisníky Agathy Christie*. Praha : Knižní Klub 2010.
- ČECHOV, Anton Pavlovič: *Drama na lovu*. Praha : Nakladatelství Akropolis 1997.
- ECO, Umberto: *Sześć przechadzek po lesie fikcji*. Kraków : Znak 1996.
- ECO, Umberto: *Od drzewa do labiryntu*. Warszawa : Wydawnictwo Aletheia 2009.
- EDIGEY, Jerzy: *Penzión na pobrežnej ceste. Vraždy podľa abecedy*. Bratislava : Pravda 1985.
- ELVESTAD, Sven: *Železný vůz*. Vršovice : Nakladatel Jan Toužimský 1922.
- FÖLDVÁRI, Kornel: Malý pán Poirot. In: CHRISTIE, Agatha: *Vraždy podľa abecedy*. Bratislava : Smena 1966, s. 236 – 242.
- GROSSVOGEL, David: *Mystery & Its Fictions*. Blatimore and London : The Johns Hopkins University Press 1979.
- GRYM, Pavel: *Sherlock Holmes & ti druzí*. Praha : Vyšehrad 1988.
- HOLÝ, Jiří: Téma šoa očima viníka. Pokus o interpretaci několika próz. In: JEDLIČKOVÁ, Alice – SLÁDEK, Ondřej (eds.): *Vyprávění v kontextu*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR 2008, s. 168 – 205.
- CHANDLER, Raymond: *Poslední útočiště*. Praha : Odeon 1976.
- CHRISTIE, Agatha: *Detektivní hry*. Praha : Orbis 1965.
- CHRISTIE, Agatha: *Detektivní hry*. Praha : Orbis 1969.
- CHRISTIE, Agatha: *The Mysterious Affair at Styles*. London and Sydney : Pan Books 1975.
- CHRISTIE, Agatha: *Vraždy podľa abecedy*. Bratislava : Smena 1966
- CHRISTIE, Agatha: *Vražda Rogera Ackroyda a SAYERSOVÁ, Dorothy: Vražda potrebuje reklamu*. Bratislava : Tatran 1967.
- CHRISTIE, Agatha: *Smrt' na Nile*. Bratislava : Mladé letá 1971.
- CHRISTIE, Agatha: *Miesto určenia neznáme*. Bratislava : Mladé letá 1972.
- CHRISTIE, Agatha: *Opona*. Bratislava : Smena 1977.
- CHRISTIE, Agatha: *Mój životopis*. Bratislava : Smena 1986.
- CHRISTIE, Agatha: Tři slepé myšky. In: *15 pátračů*. Ed. ZÁBRANA, Jan, Praha : Odeon 1987.
- CHRISTIE, Agatha: *Vražda v Orient–expresu*. Praha : Knižní klub 1994.
- CHRISTIE, Agatha: *Vánoce Hercula Poirota*. Praha : Knižní klub 1999.
- CHRISTIE, Agatha: *Hodiny*. Praha : Knižní klub 2000.
- CHRISTIE, Agatha: *Nemesis*. Praha : Knižní klub 2000a.
- CHRISTIE, Agatha: *Hra na vraždu*. Praha : Knižní klub 2001.
- KNIGHT, Stephen: *Form and Ideology in Crime Fiction*. Bloomington : Indiana University Press 1980.
- MINÁR, Pavol: Chronotop cesty a tematizácia náhodných erotických vzťahov. In: MICHALOVIČ, Peter (ed.): *O textoch a interpretácii*. Bratislava : Archa 1997, s. 27 – 41.
- PORTER, Dennis: *The Pursuit of Crime*. New Haven and London : Yale University Press 1981.

QUEEN, Ellery: *Záhada čínskeho pomeranče*. Praha : Ametyst 1992.

SYMONS, Julian: *Farba vraždy. Muž, ktorý zavraždil sám seba. Hráči a hra*. Bratislava : Slovenský spisovateľ 1984.

ŠKVORECKÝ, Josef: Ženský element v detektívke. In: CHRISTIE, Agatha: *Vražda Rogera Ackroyda* a SAYERS, Dorothy: *Vražda potrebuje reklamu*. Bratislava : Tatran 1967, s. 501 – 511.

ŠKVORECKÝ, Josef: *Nápady čtenáře detektivek*. Praha : Nezávislé tiskové centrum 1990.

VARGAS, Fred: *Muž s modrými kruhy*. Praha : Garamond 2006.

ZÁBRANA, Jan: Animovaná algebra Agathy Christieové. In: CHRISTIEOVÁ, Agatha: *Muž v mlze*. Praha : Odeon 1987, s. 477 – 491.

## 9. Prazvláštna križovatka Križovkárskaja škola klasickej detektívky a kriminálny román typu „príbeh vraha“

O detektívnom románe **Anthonyho Berkeleyho** *Záhada otrávenej bonboniery* (*The Poisoned Chocolate Case*, 1929) autor poznámky na prebale jeho českého vydania z roku 1966 výstižne poznamenáva, že je „*jakýmsi spisovateľským manuálom* ‚*Jak si počínati při psaní detektivky*‘ a vyčerpáva téměř beze zbytku všechny její možnosti, aspoň v tom rámci, jak jich využívala právě škola anglické detektivky“. Skôr, než sa týmto románom ako typickým reprezentantom „križovkárskej“ školy budem podrobnejšie interpretačne zaoberať, zameriam sa práve na jeho funkciu „manuálu“. Veď jeho postavy, zoskupené v „Kriminologickom krúžku“, riešiaci „skutočný“ prípad (skutočný, samozrejme, v rámci fikčného sveta), často reflektujú aj prácu autora detektívneho románu: napríklad, jeho úsilie navodzovať logicky jednoznačné vzťahy (charakterizované priam analytickou nevyhnutnosťou vyplývania) medzi (a práve tu je ten škandál) empirickými faktami (por. Berkeley, 1966, s. 55).

Mnohé teoretické práce o detektívke, hlavne tie zo skoršieho obdobia pred 2. svetovou vojnou, sú totiž buď celé, alebo aspoň sčasti manuálmi situovanými v oblasti „tvorivého písania“, týkajúceho sa tohto žánru. Explicitne to vyjadruje napríklad už názov práce Nigela Morlanda z roku 1936 *Ako písať detektívne romány* (*How to Write Detective Novels*). Už práca Carolyn Wellsovej – inak plodnej autorky detektívok – z roku 1913 *Technika príbehu s tajomstvom* (*The Technique of the Mystery Story*) kombinuje stanovisko deskriptívnej poetiky (témami sú napr. klasifikácia žánrových variantov, štruktúra žánru, typy postáv, detektívne dedukcie, indície, stratégie zavádzania čitateľa, dejiny tohto žánru atď.) so stanoviskom normatívnym, preskriptívnym (deskriptívne však v práci hlboko prevažuje). „Manuálová“ zložka jej práce vyplýva zo záverov, získaných deskripciou žánru a jeho vývinu: z faktu, že sa žáner istým spôsobom skonštituoval a v následnom vývine ustálil – a ten, kto sa chce svojím písaním situovať v diskurznom poli tohto žánru, musí dodržať isté pravidlá, ktoré sú pre tento žáner zakladajúce, konštitutívne. Tak napríklad každý motív, ako aj každý predstavený pred-

met musia byť v detektívke intencionálnymi, musia niesť funkciu „byť stopou“, indíciou v ekonómii celku textu (por. Wells, 1976, s. 260 – 261).

Rovnako práca teoretizujúcej praktičky (pod pseudonymom Marion Randolph) Marie J. Rodellovej *Próza s tajomstvom. Teória a technika (Mystery Fiction. Theory and Technique)* z roku 1943 kombinuje obe stanoviská, pričom zasa ono „manuálové“ začína diskkrétne prevažovať. Marie Rodellová napríklad otvára pred očami čitateľa zápletku, podáva vlastne príklad generatívnej poetiky detektívky (zvažovanie alternatív, rozhodnutia, voľby spisovateľa), ktorú píše doslova čitateľovi „pred očami“. Zaoberá sa stratégiami voči čitateľovi – ako postupovať napr. pri odvracaní alebo, naopak, nasmerovaní podozrenia (por. Rodell, 1952, s. 182), aký má byť opis stôp (ibidem, s. 50), aká je funkcia náhody a nakoľko je dovolené ju zavádzať do zápletky (por. s. 30 – 31) a kedy je vylúčená (to pri riešení, ibidem, s. 105).

Ešte poznamenávam, že – ako napokon vidieť i z názvov oboch posledne zmienených prác – v obidvoch sa detektívny žáner rozoberá v rámci širšieho kontextu „nadžánru“ príbehov s tajomstvom (obe práce sa zaoberajú aj duchárskymi príbehmi, aj rébusmi, dobrodružnými románmi s tajomstvom, dokonca aj hororami). To však neznamená, že by detektívka nebola dostatočne žánrovo „vydelená“ a emancipovaná – naopak, dokonca možno povedať, že obe práce sú o detektívke, pričom okrajovo reflektujú aj tieto jej príbuzné žánre.

Novšie teoretické práce o detektívke po druhej svetovej vojne už do seba nekoopujú kurzy „tvorivého písania“ detektívok, ale sú to práce, modelujúce žáner podľa jeho už napísaných reprezentantov – textov. Dejiny žánru – ako vyplýva z logiky zasa ich vlastného žánru, žánru historiografie – od tých prvých Haycraftových z roku 1941 (*Vražda pre potešenie*) sú vždy deskriptívne.

„Manualizácia“ písania o detektívkach v klasickom období vývinu tohto žánru, ako aj autoreflexia žánru v samotných jeho textoch, v samotných detektívkach (o tom sa ešte zmienim), vyplýva z jeho „ustálenia“, sedimentácie v rámci vývinu žánru, jeho striktného kódovania. (Súvisí aj so „zákonodarnou“ formuláciou knoxovských a vandíneovských pravidiel, ktorá vychádza z toho istého prameňa.) Z tohto kódovania vyplýva, že generovanie tohto žánru – keďže je záležitosťou dodržovania striktných pravidiel, a nie, ako to robí romantický génius, utváraním pravidiel nových – je aj otázkou istej remeselnej zručnosti, ktorú treba zvládnuť a ktorú predovšetkým zvládnuť možno, a to práve vďaka manuálu (explicitne vyjadruje to, čo budúcemu nádejnému autorovi detektívok implicitne môže, avšak nemusí priniesť „načítanie“ množstva reprezentantov žánru).

A prečo sa deskriptívna a preskriptívna poetika v týchto prácach prelínajú a vzájomne sa prevažujú? Totižto generatívna poetika (v zmysle neformalizovanej školy „tvorivého písania“, nie v zmysle formalizovaných chomskyánskych generatívnych gramatík) sa pýta na to isté ako deskriptívna poetika, len – takpovediac – z druhej strany (či skôr z tej úplne prvej: zo strany pisateľa). Práca z oblasti „tvorivého písania“ (mám

pred sebou ako príklad knihu Nigela Wattsa *Umenie písať*) definuje presne tie isté termíny a zaoberá sa tými istými problémami ako, trebárs, *Poetika* Tomaševského: aká je štruktúra zápletky, čo je peripetia, čo je opis atď., atď. Ak však klasická poetika kladie tieto otázky z hľadiska príjemcu štruktúry textu (zápletko, opis atď. sú už „hotovými“ literárnymi fenoménmi, ktoré sa vystavujú „pohľadu“ vedeckej procedúry), teória „tvorivého písania“ k tomu dodáva ešte jeden moment: stanovisko producenta textu. Máme v nej napríklad „deskriptívnu“ definíciu toho, čo je peripetia: „*Znamená to zmeniť vyvrcholení príbehu ze samostatné události (která by mohla být odstraněna bez jakékoli újmy na zápletko například redaktorem, jemuž se nebude líbit) na klíčový zářez vedoucí k proměně charakteru hlavních postav. (...) Klasickou peripetií v tragédiích je úmrtí (...)*“ (Watts, 1998, s. 55). A k tomu pristupuje poznámka zo stanoviska producenta textu: „*Peripetie vašeho příběhu přitom musí být zároveň nevyhnutelná i uskutečnitelná,*“ (ibidem). Z tohto elementárneho a značne triviálneho príkladu možno vidieť, že aj teória „tvorivého písania“ sa skladá z dvoch zložiek: deskriptívnej (je totiž nevyhnutné najprv definovať, čo je napr. peripetia) a preskriptívnej (aká má byť peripetia vo vašom príbehu). Aj táto preskripcia, aká má byť peripetia vášho príbehu, je tiež odvodená – a síce od normatívneho príkazu, aká má byť peripetia akéhokoľvek príbehu (to zámeno „vášho“ v citáte z Wattsa je len komunikatívnym nasmerovaním jeho textu a možno ho odtiaľ pokojne vyhodit’ – ide práve o to, že aj vy sa musíte riadiť pravidlami pre štruktúru príbehu všeobecne). Aj inštrukcie v rámci „tvorivého písania“ teda umožňuje kódovanosť textovej štruktúry, ktorú sa adeptovi (zasvätenia do spisovateľského remesla) snažia priblížiť. Chcem tým povedať hlavne to, že teória detektívnej fikcie – bez ohľadu na jej deskriptívny alebo „manuálový“, preskriptívny charakter – je v oboch prípadoch rovnako deskriptívna (čím myslím: modelujúca štruktúru žánru).

Napokon, veď to bol sám Viktor Šklovskij, ktorý napísal aj pendant svojej *Teórie prózy* centrovanej z hľadiska pisateľa: knižku *Jak dělat prózu*. Ohľadom nášho predmetu záujmu – prózy s tajomstvom – tvrdí: „*Čeho dosáhneme, užíváme-li v povídce metody tajemství? Čtenář čeká rozřešení, my rozuzlení odsunujeme. Vnášejí se stále nové a nové podrobnosti. Uvedeny do románu, zakoušejí tlak sujetové stránky věci,*“ (Šklovský, 1940, s. 44). Píše o dvoch spôsoboch, ako skonštruovať tajomstvo [efekt tajomstva sa dosahuje jednak tak, že nie sú známe príčiny udalosti, alebo „*přesmykem částí románu*“ (s. 44)] – tieto dva spôsoby práve v *Teórii prózy* (no aj v *Jak dělat prózu*) demonštruje na ich literárnych realizáciách.

Manuály, ako písať detektívky, „škola tvorivého písania“, sa vlastne svojím kladením problému situujú presne na tom poli, ktoré už od starovekých čias obhospodarovala tá najklasickejšia rétorika: nejde len o otázku, ako je štruktúrovaný samotný jazykový prejav (táto otázka spadá do modernej poetiky), ale spolu s položením tejto otázky sa kladie otázka komplementárna, ako túto štruktúru jazykového/literárneho prejavu „vyrobiť“, skonštruovať. Táto druhá otázka sa plne situuje na poli (už antickej) rétoriky: ako koncipovať, konštruovať jazykový komunikát (vo všetkých fázach



jeho konštruovania, ako ich vymedzuje rétorika – *inventio, dispositio, elocutio*). Bez položenia otázky prvej, „poetickej“ – aká je štruktúra jazykového prejavu, ktorý máme skonštruovať – je nemožná. Ak totiž máme vedieť, ako konštruovať jazykový komunikát (otázka, ktorú kladie rétorika), musíme už vopred vedieť, aká je jeho štruktúra (otázka, ktorú kladie poetika).

Predbežný záver z uvedených konštatácií odhaľuje istú súvislosť: tak ako sme (v časti práce Model detektívneho žánru a v kapitole Vývinové dráhy detektívnej fikcie po Doylovi) našli rétorické postupy v detektívovej argumentácii (*inventio* pri vy-nachádzaní premisy a *dispositio* pri nastoľovaní homonymných, metaforických a metonymických vzťahov), nachádzame tieto rétorické postupy aj v reflexii detektívneho žánru v jej „manuálovej“ podobe, a to u teoretičiek, ktoré sú zároveň autorkami detektívnej fikcie...

Keďže limity detektívneho žánru vymedzovali často svojou „zákonodarnou“ aktívou sami autori, táto reflexia žánru prenikla aj do ich literárnych textov, situovaných v jeho poli – v podobe autoreflexívneho zvratu samotného žánru: rozprávač dost' často zvykne klásť „skutočný“ prípad, o ktorom rozpráva, oproti „papierovým“ konštrukciám „psychologických a matematických dedukcií“ u autorov detektívok, ako sú Van Dine a Ellery Queen [tak to robí vo svojej klasickej bizarnosti *Vražda v laboratóriu (Mordet i Laboratoriet)* nórsky autor Aage Weimar (por. Weimar, 1945, s. 38)]. To zasa prvotriedni detektívni autori, ako taký John Dickson Carr, sú postmodernistami už v polovici 30. rokov 20. storočia: keď má v detektívke *Tri rakvy (The Three Coffins)*, 1935) profesor Gideon Fell, Carrov fikčný detektív, svoju prednášku o zamknutej izbe, všetky príklady „grifov“ produkovania záhad a riešení si berie z detektívnej fikcie. Do detektívky je tak vložená vlastne štúdia o detektívkach – o konštrukciách typov zápleťiek s uzavretou miestnosťou. Na námietku „*Jestliže chceme rozebírat nemožné situace (...), proč diskutovat o detektivních románech?*“ antiiluzívne odpovedá: „*Protože, odpověděl doktor upřímně, jsme v detektivním románu a čtenáře neošálíme předstíráním, že nejsme*“, (Carr, 1979, s. 643). Žáner detektívky je hra – uvedomuje si to jej autor a mal by si to uvedomiť aj čitateľ. Hra sa môže – u ďalších reprezentantov žánru – ďalej znmožovať: ak si Carrov detektív Gideon Fell sám priznáva svoj status fiktívnej literárnej postavy, tak Rawsonov detektív kúzelník veľký Merlini (znie to skoro ako Houdini, však?) hovorí o Dr. Fellovi ako o „ *vynikajúcom anglickom detektívovi, ktorého prípady zapísal John Dickson Carr*“ (Rawson, 1972, s. 114). Rawsonova detektívka je plná intertextových odkazov: jednotlivé minizáhady v zápletke Merlini pomenúva titulmi pseudodetektívok (á la *Hlavalam neexistujúcich šlapají*, s. 181), reflektuje zápletky i štýl rôznych detektívnych autorov („*Poslyš, (...) kdo to píše tímhle stylem, Oppenheim?*“, s. 190; „*Dobrá, máme-li hrát hru podle pravidel Doylových (...)*“, s. 193). Začína tým, ako rozprávač hodlá napísať do novin článok o detektívke, a ťažká si na ohraničenosť žánru (typov osôb podozrivých), z čoho vyplýva nemožnosť prekvapujúceho riešenia: „*Bezbranná, dětinská blondýnka; kudrnatý, přímočarý mladý hrdina; úzkoprsá staropanenská tetá oběti; lékař; právník; obchodník; šéf; do-*

*konce i babička, která je od nepaměti upoutána na lůžko; nemluvic o devítileté Ethelindě a jejím koťátku s otrávenými drápkami./ Ti všichni to spáchali, každý zvlášť nebo i dohromady, a čtenář to ví,*“ (s. 9). Reflektuje ďalej zúfalé gestá detektívnych autorov, keď hádzu vraždu na krk sudcovi, predsedovi poroty a nakoniec aj rozprávačovi. „*Po tom všem už jsou zřejmě všechny možnosti vyčerpány, ledaže byste vzali v úvahu (...) nakladatele – nebo čtenáře!*“ (s. 9), píše Clayton Rawson v roku 1938 – možno ešte pár rokov predtým, ako na tento nápad príde skupina Oulipo.

Vraciame sa znovu k „manuálu“ na písanie detektívok, písanému tentoraz vo forme detektívneho románu – k Berkeleyho *Záhade otrávenej bonboniéry*. „Křížovkářskou školu“ budeme definovať takým spôsobom, že v jej kompozičnej štruktúre naratívny blok riešenia je dominantou a vytláča ostatné bloky kompozičnej štruktúry, predovšetkým blok pátrania/vyšetrovania. Syntagmatickú os vyšetrovania (jeho dejových zvrátov, objavovania stôp, ďalších vrážd, škandálov atď.) vytláča paradigma statického tajomstva. Najväčšiu plochu textu zaberajú hypotézy možných riešení. V kapitole o Poeovom konštitutívnom geste pre detektívny žánér som konštatoval, že tento typ detektívky predznamenáva Poeova poviedka *Tajomstvo Márie Rogetovej*.

Základnú záhadu tvorí tento problém: sir Eustace dostal poštou ako reklamu bonboniéru a daroval ju ďalej Bendixovi, ktorý sa deň predtým v divadle staval s manželkou o bonboniéru, že manželka do konca druhého dejstva neurčí páchatel'a (v detektívke ide, samozrejme, o detektívnu hru). Bendix to sirovi Eustacovi spomenul. Prvotná úroveň významu, úroveň javenia sa, je teda takáto: vyzerá to tak, že zavraždený mal byť sir Eustace a náhodou bola zabitá pani Bendixová. Tento prípad vyšetruje krúžok amatérskych kriminalistov, pričom sa postupne a veľmi nenápadne ukazuje, že každý z nich mal nejaký vzťah k osobám, zainteresovaným v tejto vražednej dráme. O tejto trojici postáv (sir Eustace, Bendix, jeho manželka – obeť) narácia rozpráva iba sprostredkovane v priamej reči postáv, členov kriminologického krúžku. Riešenia sú konštruované rozličným spôsobom (napr. indukzívne verzus deduktívne, založené na materiálnych stopách verzus na psychologických inferenciách). Každé riešenie však dodáva aj nové fakty, ktoré sa ten-ktorý riešiteľ dozvedel pri svojom individuálnom pátraní, avšak spôsob, akým riešitelia tieto nové informácie nachádzajú, je výsledkom ich uvažovania, hypotéz (odpoveďou na otázku: kde hľadať ďalšie informácie?). A tu aj máme postup křížovkářskej školy ako na tácke: toto pátranie nikdy nie je témou rozprávania, ale jeho výsledky sú vždy zhrnuté v segmente danej hypotézy riešenia. Neskôr (s. 82) Roger Sherringham zistí fakt, ktorý opäť vrhá nové svetlo na prípad: pani Bendixová už videla tú detektívku, na tému ktorej uzavrela s manželom stávkou.

V prvom riešení, založenom na materiálnych stopách, sir Charles si ako východisko berie indíciu, že vrah musel mať prístup k hlavičkovému papieru firmy Mason (podmienka, akú musí spĺňať vrah). Okruh osôb, ktoré mohli mať tento prístup, vyvodzuje na základe znalostí kultúrnej encyklopédie. Spája tri kritériá, akým musí vyhovieť osoba vraha, a toto ich spojenie indikuje malú pravdepodobnosť, že by sa mohli vyskytnúť aj u inej osoby [s takýmto typom pravdepodobnosti, spomeňme si, pracoval práve

Poe v *Tajomstve Márie Rogetovej*]. Námietka proti tomuto riešeniu jedného z členov krúžku znie, že sir Charles „dokázal (...) len motiv a príležitosť a to je všetchno“ (Berkeley, 1966, s. 53). Dokázal teda len to, že daná osoba je podozrivou (dokázal možnosť), nie však to, že je skutočne aj vrahom (nedokázal nutnosť). Sir Charles totiž obvinil manželku sira Eustacea a toto podozrenie je (zdanlivo) vyvrátené tým, že práve v čase, keď mala podávať vražedný balíček na pošte, stretla ju slečna Dammersová – ďalší to platný člen kriminologického krúžku – v Paríži. Slečna Dammersová takto zaist'uje podozrivej – manželke sira Eustacea – alibi, nenápadne týmto gestom však robí aj niečo reverzné (čo si čitateľ pravdepodobne nevšimne): zaist'uje takto alibi aj sebe.

Pani Fieldingová vo svojom následnom šokujúcom riešení obviní z vraždy samotného sira Charlesa v štýle poeovského „Vrah si ty!“ . Obracia sa k encyklopédii análov zločinu a dokáže, že tento zločin je kópiou (takpovediac, intertextovou ozvenou) iného zločinu, pričom takúto znalosť mohol mať podľa riešiteľky len kriminológ. Táto rôznorodosť riešení vlastne detektívne riešenie ako také paroduje: dokazuje sa vždy len to, že dotyčný vraždu spáchať mohol. Každé riešenie vyplýva z toho, že ponúka iný vstup do labyrintu zápletky, iné základné východisko, na ktorom postaví svoju hypotézu. Ktorá otázka vôbec môže byť základná, ktorou treba začať? Bradley, autor detektívnych románov, zasa vychádza z otázky *cui bono?*, kombinuje ju s kritériom, ktoré musí spĺňať vrah: kto sa mohol dostať k jedu a zároveň vedieť, že takúto nezvyklú látku – nitrobenzén – možno použiť ako jed. (Tu zapája svoje znalosti zo všeobecnej kultúrnej encyklopédie.) Bradley z toho vyvodzuje vlastnosť charakterizujúcu vraha: „(...) *môžeme této osobě v každém případě přiznat minimum chemických znalostí,*“ (s. 89). Porovnajme si to s riešením sira Charlesa, ktorý zasa ako východisko zvolí otázku, kto sa mohol dostať k hlavičkovému papieru firmy, ktorá posielala bonboniéru. Bradley túto otázku prevracia, transfiguruje: „*Zřejmě se všeobecně předpokládalo, že se vrah nejdřív rozhodl, jak bude postupovat, a pak začal získavat dopisní papír./ Není ale mnohem pravděpodobnější, že dopisní papír už byl v zločincově vlastnictví a že právě tato náhoda vlastně určila způsob, jakým zločinec vykoná zločin?*“ (s. 93). Berkeley tu vlastne v literárnej praxi diskretno ukazuje teoretický záver svojej postavy slečny Dammersovej, že nemožno konštruovať jednoznačné odvodzovacie vzťahy medzi udalosťami, motívmi, ale len hypotetické. Chronologická a motivačná postupnosť, „plán spáchať vraždu – získanie hlavičkového papiera“, nie je jednoznačná a Bradley ju spochybňuje opačnou hypotézou, postupnosťou: „*plán spáchať vraždu – vrah využije to, čo má náhodou poruke, a to hlavičkový papier*“. V rámci detektívnej paródie Bradley týmto logickým postupom dospeje k riešeniu, že vrahom je on sám – ibaže o tom nič nevie. Musí byť vrahom, pretože to on sám dodrží konjunkciu dvannástich kritérií, ktoré musí vrah spĺňať (s. 99). Dokázat sa dá všetko, treba len vhodný „vstup“, východiskovú základnú premisu a vhodne usporiadať fakty. „*Umelecký dôkaz*“ je „*vec výberu*“ (s. 104). V záverečnom riešení ukazuje pán Chitterwick, ako sa z jedného faktu (Masonovho listového papiera) vyvodilo šesť rôznych dedukcií o totožnosti vraha (s. 162).

Riešenie vychádza z toho, že reflektuje rozdiel – ide vlastne o konštitutívnu vlastnosť detektívky – medzi „uzavretou“ vraždou (páchateľ môže byť len z uzavretého okruhu osôb – tak je to v detektívke) a „otvorenou“ vraždou (tak je to vraj v živote, s. 96).

Roger Sherringham – Berkeleyho hrdina, ktorý sa objavil aj v jeho predchádzajúcich knihách – je parodicky mienený bystrý detektív, ktorý vždy podá veľmi bystré, sofistikované, avšak mylné riešenie – vystupuje vo svojom riešení na vyššiu strategickú úroveň. Vrah podľa neho strategicky vyprodukoval pre políciu mylný predpoklad: polícia si myslela, že bola zabitá nesprávna osoba, že mal byť zabitý sir Eustace, ktorý dostal poštou bonboniéru. Ak pani Bendixová vedela, ako sa skončí dej detektívnej hry, pretože ju už videla, a Sherringham ju poznal ako nadmieru čestnú osobu, vyvodzuje z toho, že stávka medzi ňou a manželom nikdy nebola uzavretá – jednoducho, že si Bendix stávku vymyslel. To on je vrahom svojej ženy – a vraždu narafičil tak, aby sa zdalo, že jeho manželku zabili náhodne namiesto sira Eustacea. Toto riešenie teda transfiguruje intencionálne zameranie vraždy, pozíciu obete. Lokalizácia aktantu obete mení celé riešenie.

Vyvrátenie tejto teórie slečnou Dammersovou nevychádza z dedukcie, ale z nových faktov: to, že si Bendix stávku nevymyslel, potvrdzujú svedkovia. Prináša aj nový fakt – pomer medzi sirom Eustaceom a pani Bendixovou. Vidíme teda, že aj taký brilantný detektívkar, akým Berkeley nepochybne je, nemôže generovať ľubovoľný počet možných riešení len z uzavretého súboru indícií, ale musí zavádzať do textu nové fakty. Celý dominantný blok riešenia, ktorý tvoria alternatívne hypotézy rôznych riešení, je v tejto krížovkárskkej detektívke vlastne náhradou za blok vyšetrovania, v ktorom v klasickej detektívke môžu a musia vychádzať najavo nové fakty, nové indície. Ibaže ich objavovanie sa krížovkárska detektívka distribuuje do sekvencií alternatívnych riešení. V Berkeleyho románe sa napríklad vôbec neobjavujú v dialogických výpovediach svedkov (takéto pasáže tam ani nie sú), ale sú referované v rámci rôznych typov riešení. To má za následok, ako správne hovorí o tejto detektívke Pavel Grym, že „z románu se však vytratil děj“ (Grym, 1988, s. 106).

Slečna Dammersová odhaľuje vraha v predpokladanej obeti – v sirovi Eustaceovi, ktorý si sám poslal otrávenú bonboniéru, odvrátiac od seba takto podozrenie, a zároveň vedel, že Bendix dá bonboniéru svojej manželke. Sir Eustace sa teda chcel zbaviť svojej milenky.

Pán Chitterwick v záverečnom riešení (je naozaj správne, alebo má len tú výhodu, že je posledné a už ho nič nemôže vyvrátiť?) opäť mení (transfiguruje) lokalizáciu obete a zavádza u vraha „double bind“ stratégiu – vrah chcel zabiť súčasne dve osoby: prostredníctvom vraždy pani Bendixovej, ktorá mala pomer so sirom Eustaceom, išlo o to, justične zavraždiť sira Eustacea – a vrahom je jeho ohrdnutá milenka, čitateľovi dobre známy člen kriminologického krúžku: „Byl tu samozřejmě záměr, aby paměť pana Bendixe spojovala Sira Eustace s bonboniéristou. Takže kdyby vzniklo kdykoliv ně-

*jaké podezření proti kterékoliv určité osobě, začal by pan Bendix brzo podezřívát Sira Eustace,*“ (s. 170).

Autoreflexívne gesto detektívneho žánru spôsobuje aj to, že tento román vznikol ako prepracovanie Berkeleyho poviedky *Náhoda mstí*, o ktorej manželia Outratovci píšu, že „právě v ní autor vynalezl a dokonale uplatnil nový druh zápletky (...) a protože jen zřídka se podaří objevit typ skutečně nový, je tato povídka pečlivě zaznamenána v každé historiografii a teorii detektivky“ (21 detektivů, Odeon, Praha 1967, s. 279). V tejto poviedke má pán Sherringham viacej šťastia než v románoch, pretože jeho riešenie je posledné – a v rámci fikčného sveta tejto poviedky teda aj správne. A je to presne to transfiguračné riešenie, ktoré podáva aj v románe *Záhada otrávenej bonboniéry*. Môžeme teda vidieť, ako Berkeley túto zápletku v románe ďalej rozvinul ďalšími možnými typmi riešení. V románe je aj prehodená postupnosť riešení: riešenie Sherringtona (že vrahom je Bendix) je vyvrátené následným riešením slečny Dammersovej (že vrahom je sir Eustace), kým v poviedke to bolo presne naopak.

*Záhada otrávenej bonboniéry* je azda najhypertrofovanším predstaviteľom typu križovkárskej detektívky. Môžeme sem zaradiť napríklad ešte aj taký opus, ako sú *Vraždy v Cambridgei* (*The Cambridge Murders*, 1945) **Glyna Daniela**, kde je príhodne kombinovaný s tzv. univerzitnou detektívkou (vraždy sa stanú na akademickej pôde). Preveruje sa tu mnoho alternatívnych hypotéz, ako v danom prípade skonštruovať falošné alibi – a záverečné, pomerne nesofistikované riešenie vyznieva parodicky vo vzťahu k všetkým predchádzajúcim prešpekulovaným teóriám. Práve ony však dodávajú tomuto románu jeho hlavnú detektívkarsku kvalitu – keby ich nebolo, posledné banálne riešenie by detektívnu kvalitu románu diskreditovalo.

Ak chceme ďalej hovoriť o autorovi Anthonym Berkeleyovi, musíme už pokračovať v inej zápletke, než je križovkárska škola, respektíve: zápletky „križovkárska škola“ a „Anthony Berkeley“ sa v istom uzle významne pretínajú, aby sa ďalej radikálne rozdelili. Tak predovšetkým, Anthony Berkeley je pseudonym Anthonyho Berkeleyho Coxa (1893 – 1970), ktorý v roku 1928 založil v Londýne The Detection Club, združenie autorov detektívok. Druhý pseudonym, pod ktorým písal zasa kriminálne psychologické romány typu príbeh vraha (vrah je teda čitateľovi vopred známy), znel **Francis Iles** (pod ktorým vydal romány *Malice Aforethought/Úkladná vražda*, 1931, *Before the Fact/Pred spáchaním činu*, 1932 – sfilmovaný Hitchcockom ako *Podозrenie, As For The Woman/Čo sa týka ženy*, 1939). Voľba dvoch pseudonymov v rámci dvoch žánrov je vysvetliteľná tým, že autorské meno ako „značka tovaru“ indikuje aj isté žánrové očakávania, ktoré by však boli sklamaním, keby napr. pod pseudonymom Anthony Berkeley, pričom by čitateľ očakával križovkársku či klasickú detektívku, vydal psychologickú kriminálku. Spisovateľ teda musí obsadzovať rôzne nomináčne identity v rámci rôznych – hoci príbuzných – žánrov. (V zásade len z tohto dôvodu sa nám v textovom priestore jednej kapitoly „preťali“ tieto dva značne disparátne žánre, uvedené v jej titule.)



Od autora „Francisa Ilesa“ je nášmu čitateľovi dostupná poviedka *Temná cesta* (*Dark Journey*), ktorá je typickou ukážkou tohto kriminálno-psychologického žánru (Josef Škvorecký výstižne nazval tieto jeho kriminálky „*psychopatologickými štúdiami*“ (Škvorecký, 1990, s. 103) a ako správne upozorňuje, nie sú to detektívky). Cayley sa výstrelom zbaví svojej nepohodlnej milenky, pričom vraždu vopred dôkladne naplánoval. Naordinoval jej cestu vlakom a nakázal jej, aby si uložila batožinu na stanici v Londýne, ktorú chcel on po vražde vybrať (čím chcel fingovať, že odcestovala, aby oddialil čas, keď ju vyhlásia za nezvestnú). Takýto typ psychologickéj kriminálky je podávaný z psychologickéj perspektívy vraha, ktorý je reflektorom (narácia je vedená v 3. osobe), a jej sujet – jeho dejové zvraty – býva generovaný ako divergencia medzi ideálnym plánom a prekážkami, ktoré sa objavujú počas jeho spĺňania. Neočakávané udalosti sa vynárajú buď v psychologickom pláne postavy (napr. Cayley si zrazu s hrôzou uvedomí, že Rose nekázal, aby si lístok z úschovne batožín priniesla so sebou), alebo v pláne vonkajšieho deja (predzáverečná peripetia, keď Cayley stretne na ceste svojho známeho policajta: Cayley sedí na motorke, motor mu nechce naskočiť, na sajdkáre má v koberci zabalenú mŕtvolu Rose a policajt ho vyzýva, aby mu Cayley ukázal, čo je v koberci).

Text ukazuje paniku Cayleyho (napr. zdá sa mu, že Rose nezabil, len zranil, že sa za ním zakráda, potom si po vražde uvedomuje, že ju vlastne nemusel zabiť, atď.), do ktorej sa vpisujú aj náhle hrozné „objavy“ v psychologickom pláne. Tie sú dramatizované – Cayleyho odpoveďami na tieto podnety – aj takým spôsobom, že sú gradované v triadickej štruktúre. Po desivom objave nasleduje upokojenie/riešenie (detenzia), ktoré sa však v nasledujúcej transformácii motivického plánu ukazuje ako falošné: 1. „*Čo ak Rose nevzala so sebou lístok od úschovne?*“ (Iles, 1969, s. 192) – motív objavenia sa prekážky. 2. „*V nasledujúcom okamihu si uľahčene vydýchol. Lístok z úschovne bol tam*“ (s. 193) – motív (falošného) riešenia. 3. „*Vtom akoby mu srdce prestalo tlčiť. A hneď sa rozbúšilo rýchlejšie ako motor na motocykli – lístok nebol z úschovne na stanici Liverpool-Street (...) Bol z úschovne na stanici, čo leží neďaleko Cayleyho domu! Rose nebola v Londýne. Nechala si peniaze, čo jej Cayley dal, a vystúpila na tunajšej stanici. Cayley sa dopustil osudnej chyby, keď nerátal s Rosinou sporivosťou,*“ (s. 194) – prekážka nielen že zostáva, ale z množuje sa jej intenzita: „*Tým Rose zapríčinila, že toto posledné miesto, kde ju naposledy videli, nevyhnutne dajú do spojitosti s jej milencom,*“ (ibidem) Cayleym. Cayley je nútený operatívne aspoň čiastočne riešiť túto prekážku: batožinu nepôjde vyzdvihnúť.

Kým v tomto type kriminálky vraha väčšinou do rúk spravodlivosti vydáva nepredpokladanú maličkosť, ktorá protirečí jeho ideálnemu plánu, v Berkeleyho poviedke je to psychické vyšinitie samotného vraha – jeho stav paniky. Keď ho policajt vyzve, aby ukázal svoj náklad, Cayley naňho vystrelí práve v okamihu, keď mu zrazu naskočí motor na motorke. Vie, že policajta sa mu nepodarilo zabiť, pretože ten uskočil pred motorkou, a tak Cayley uháňa, je na úteku „do Škótska“, pretože sa nazdáva, že všetko je stratené, keďže strieľal na policajta. V ďalšej fáze text prvý raz v rovine naratívnej



perspektívy vyskakuje z fokalizácie Cayleyho, aby podal ironické pointovanie textu: Cayley podvedome na motorke nezamieri do Škótska, ale do kameňolomu, kam chcel pôvodne pochovať Rose (takpovediac, napĺňa svoj predchádzajúci plán proti svojej vedomej vôli) a tam sa zrúti zo zrázu. „*Nevedel a nikdy sa už nedozvie, že policajt, ktorý bol tiež motocyklistom, videl, ako v tej osudnej chvíli šliapol na samočinný štartér. Nemohol vedieť, že policajt sa vtedy usmial, lebo sa nazdával, že motocykel vlastne Cayleyho uniesol. A najmä – Cayley nevedel, že policajt ani netušil, že naňho vystrelil...*“ (s. 198) – zvuk výstrelu totiž zanikol vo „výstrele“ motora motocyklu.

Ako klasický príklad divergencie ideálneho plánu od realizácie vo forme rozbušky, ktorá ukazuje apóriu v samom srdci tohto zločinného plánu, nám môže poslúžiť „noirová“ psychologická kriminálka **Jamesa Hadleyho Chasea** *Liečba šokom* (Shock Treatment, 1959). Ako to už v takýchto noirových kriminálkach býva (začal to James M. Cain svojim legendárnym románom *Poštár zvoní vždy dvakrát*, 1934), manželka zvedie svojho milenca, aby zabil jej chromého manžela pre životnú poisťku. Narafičia vraždu tak, aby sa javila ako nehoda – manžela mal zabiť elektrický prúd. Poist'ovací detektív však má, pochopiteľne, profesionálny záujem (oveľa väčší než napr. profesionálna polícia), aby ukázal, že išlo o vraždu. Dokáže, že v pláne mileneckého vražedného plánu je skrytý jeden nenápadný – a o to stupídnejší – rozpor: chromý totiž nemohol zo svojho vozíčka dočiahnuť na skrutkovač, ktorý mal podľa vrahom nainscenovanej scény padnúť na zem, ani nemohol z vozíčka dosiahnuť k terminálom na zadnej strane televízora, ktorých sa mal údajne dotknúť skrutkovačom. Vrahovia, jednoducho, zabudli, že ich obeť je chromá, a nainscenované konanie obete konštruovali zo svojej vlastnej perspektívy zdravých ľudí. A milenca napokon, ako to už v noirovom svete býva, podrazí jeho milenka, ktorá ho len využila na špinavú robotu.

Nebol to spisovateľ o nič menší než **Vladimir Nabokov**, ktorý v roku 1928 vydal román *Kráľ, dáma, dolník* (*Koroľ, dama, valet*), kde v záverečnej fáze milenecký pár realizuje svoj plán odstrániť nepohodlný bod trojuholníka – manžela, a to už po zväžení viacerých iných možných vražedných plánov. Tento plán, samozrejme, nevyjde: „*Ve světě ovládaném náhodou plánovat nelze,*“ (Sýkora, 2002, s. 36), pomenúva vlastnosť Nabokovovho univerza jeho prenikavý monografista. Franz s Martou sa rozhodnú Dreyera utopiť počas plavby loďkou. Akurát na loďke však Dreyer Marte oznámi, že očakáva obrovskú sumu za vynález, ktorý predal (táto nečakaná udalosť – oznámenie – je ingerenciou náhody). Týmto konštatovaním si nevedomky zachráni život: Marta túži po tých peniazoch. Na loďke je však chladno a spustí sa dážď: Marta sa silno podchladí a na následky prechladnutia zomiera. Takto sa realizuje naratívna irónia: šíp osudu zasahuje druhú osobu – a to práve tú, ktorá ho mala (spolu)vystreliť. Smútiaci Dreyer sa nikdy nedozvie ani o vzťahu svojej manželky so svojim synovcom, ani o tom, že sa mal stať ich obeťou.

Tento román sa chronologicky situuje zhruba v tom intervale, keď svoje prvé kriminálky píše i Francis Iles, a predchádza noirové kriminálky Caina a Chasea. Zároveň je to „kriminálka“ len „v zámeroch“: je interiorizovaná do mysli sprisahaneckých mi-

lencov ako ich plány a následný zastavený pokus: k vražde v skutočnosti napokon nedošlo, ani nikto nevie o vražednom pláne. Budúcim páchatelom prekríži ich zámery náhoda, takže sa nakoniec páchatelmi nestanú. V rámci naratívnej ekonómie im skríži cestu osud a ten sa im obom aj vypomstí: na základnú naratívnu otázku – podarí sa im zavraždiť manžela? – teda príbeh odpovedá záporne. Zároveň sa do textu románu, vzatého globálne, včleňuje žánrový kód kriminálky typu príbehu vraha/vrahov až od istej fázy a príbeh vlastne vrcholí odmietnutím (zo zisťných dôvodov) realizácie plánu.

Aj iní autori detektívok klasickej anglickej školy občas písali kriminálne príbehy typu „príbeh vraha“, pričom tvar takýchto príbehov mohol byť veľmi špecifický. Naznačíme kontúry jedného z nich (ktorý vzniká, takpovediac, na priesečníku viacerých štruktúrálnych typov), na príklade kriminálky **Freemana Willsa Croftsa** *Protijed (Antidote to Venom, 1949)*. Crofts (1879 – 1957) je predstaviteľom klasickej anglickej školy (napísal okolo 40 románov), avšak tvoril líniu odporu proti spetifikovanému „konfekčnému“ typu detektívky [čistej rébusovej hre (por. Jungwirth, 1975, s. 693)], položiac dôraz na pravdepodobnosť a rutinu policajného vyšetrovania – svojho pracovitého „policajného úradníka“ inšpektora Frencha.

Hrdina, riaditeľ zoologickej záhrady George Surridge, z ktorého naratívnej a psychologickéj perspektívy je príbeh zo začiatku podávaný – tento typ kriminálky „príbehu vraha“ do seba veľmi často kooptuje postupy psychologického románu – sa postupne ocitne v neriešiteľnej situácii: z neúspešného manželstva hľadá útechu u milenky, pre ktorú chce kúpiť malý domček v okolí. Ocitá sa takto v ťažkej finančnej tiesni. Nádej preňho svitá v podobe dedičstva po starej tete, po ktorej smrti – ako si s hrôzou začína uvedomovať – túži, hoci „jej neželá nič zlé“. Dedičstvo je jediným možným východiskom, ako získať peniaze. George si všíma, ako teta zle vyzerá. Crofts sa v tomto texte veľmi rafinovane pohráva s čitateľskými očakávaniami – z takto vystavanej vyhrotenej situácie (krízy) jestvuje, zdá sa, jediné východisko: a čitateľ s napätím čaká, či sa George pokúsi tetu zavraždiť. Žánrový kód je taký, že sugeruje kladnú odpoveď na túto naratívnu otázku. O tzv. erotetickej logike narácie, ktorá často funguje v masovej kultúre, Noel Carroll píše, že „situácie, objavujúce sa v diele skôr, sa k scénam a udalostiam, nasledujúcim po nich, majú tak ako otázky k odpovediam“ (Carroll, 2004, s. 219). Naratívna situácia vlastne kladie otázku, ako sa táto situácia vyrieši, a odpoveď na ňu – riešenie – podáva nasledujúca naratívna udalosť. George však nie je chladnokrvným vrahom – svoje nečisté túžby si vyčíta a zapudzuje ich. Keď mu lekár oznámi, že teta umiera na rakovinu, George na jednej strane pociťuje zdesenie a ľútosť voči tete, na druhej strane sa zaujíma, „koľko to bude trvať“, a kalkuluje s budúcim finančným výnosom. Riešenie krízy teda prichádza prostredníctvom nečakaného posunu deja (naratívnej odpovede) zo zmrznutého bodu (naratívnej otázky) vpred – teta zomrie (a to bez Georgeovho pričinenia). George napäto čaká, či mu teta naozaj odkázala majetok, ako to deklarovala (otázka) – áno, naozaj (odpoveď), takže jeho šťastiu, zdá sa, nestojí nič v ceste. Dedičstvo ešte síce nemôže byť vyplatené, avšak keď George predloží realitnej kancelárii príslušné dokumenty o budúcom dedičstve, realitná kancelária dom zástupne za Georgea kúpi.

Čitateľ v tejto fáze sujetu oprávnene kladie prekvapenú otázku: tak kde teda bude ten príbeh o zločine – Georgeovi predsa spadli peniaze do lona, nebude pre ne musieť nikoho zavraždiť. Dejové transformácie prebiehajú podľa takeého pravidla, že Georgeova čertovsky ťažká situácia sa vždy „riadením osudu“ akosi zlepší (napr. predtým George niekoľko ráz vyhral menšie sumy v kartách, ktoré ho na chvíľku vždy vytrhli z tých najväčších finančných problémov).

Georgeov svet (domček s milenkou) sa rúca vo fáze ďalšieho dejového zvratu: tetin právnik a vykonávateľ jej závetu Capper sa Georgeovi prizná, že celé jeho dedičstvo prehral na burze. Toto je naratívna odpoveď na „otázku“ – udalosť Georgeovho získania dedičstva. George síce môže Cappera udať na políciu, jeho finančnú tieseň to však nevyrieši: kúpil pre milenkou domček na dlh, ktorý zastavil nejestvujúcim dedičstvom. George však nechce o svoju milenkou prísť.

Capper Georgeovi navrhne, akým spôsobom by mu peniaze mohol vrátiť: Capper sa v zásade nachádza v takej istej situácii, v akej bol George. Má bohatého strýka a čaká na dedičstvo po ňom. Jeho strýko, profesor Burnaby, robil pred krátkym časom v Georgeovej zoologickej záhrade pokusy s hadím jedom a jeho vplyvom na liečenie rakoviny. Starému pánovi Burnabymu prednedávnom auto zrazilo a zabilo dcéru a odvtedy bol zlomený a začal chátrať, často pôsobil neprítomným dojmom. Capper hovorí, že jeho smrť je len otázkou času, ba bola by preň vyslobodením (takto znie aj „etické zvädzanie“ Georgeovho vnútorného démona) – a on jej len trochu pomôže. Od Georgea žiada Capper pomoc – spolupáchateľstvo, pričom sa zaväzuje, že vraždu vykoná on sám.

Dôležitým východiskovým faktorom plánu je, že profesor robil výskumy s jedovatými hadmi, pričom neskôr mu pre jeho zhoršujúci sa psychický stav vzali kľúče od záhradnej bráničky, avšak kľúče od terária mu z útlocitnosti ponechali (bez druhého kľúča nemali totiž zmysel).

George rozhorčene odmietne. Po pár dňoch sa však ku Capperovi vráti a ponuku prijme. George má ukradnúť z terária jedovatú exotickú Russellovu zmiju, utopiť ju a poslať v balíku na Capperovu adresu. Zároveň má v presne určenom časovom intervale úmyselne „zabudnúť“ kľúče od záhradnej cestičky k teráriám.

George zmiju lapí a prichytí ju kliešťami vo vodnej nádrži. Topí ju dve hodiny, pretože hady majú tuhý život. Potom „zabudne“ kľúče v bráničke, urobí patričný poplach a kľúče mu neskôr nájde zriadenec.

Zriadenec neskôr urobí poplach, že z terária zmizla jedna prudko jedovatá zmija. Kontaktujú aj políciu, prehládajú zoologickú záhradu. Policajť vyslovuje aj domnienku, že hada mohol niekto ukradnúť, aby ho poslal poštou v balíku a takto niekoho zavraždil. V tejto fáze čítania môže modelový čitateľ skonštruovať hypotetický, možný scenár zlyhania plánu: ak by totiž had s tuhým životom prežil svoje topenie, potom by mohol zabiť práve Cappera pri otvorení balíka. Stopy by potom viedli práve k Georgeovi ako riaditeľovi zoologickej záhrady a našiel by sa aj motív – pomsta za

premrhané dedičstvo. Tento „najhorší možný scenár“ však Georgeovi ani len nenapadne – nie je teda v texte formulovaný. Dá sa však z textu takto hypoteticky, takpovediac, dejovým „nadhódovaním“ odvodiť. Ako som však povedal, v texte funguje ako subjektívne pravidlo zlepšovanie Georgeovej situácie – aby bolo záverečné stroskotanie o to zdrvivúcejšie. Takže na záhradnej cestičke lekárovho domu nájdu mŕtveho profesora Burnabyho, ktorý zomrel na uhryznutie hadom: jednu ruku má napuchnutú a sú na nej stopy po hadích zuboch. Pitva dokáže prítomnosť jedu zmijske v tele obeť. V profesorskom dome sa v sude s vodou nájde utopená zmijska – polícia predpokladá, že ju tam profesor odhodil, keď ho uhryzla. Súdny proces je uzavretý s tým, že profesor zomrel nešťastnou náhodou pri manipulácii s hadom – že to bol on, kto odcudzil zmijsku z terária, aby mohol pokračovať vo svojich pokusoch s hadím jedom.

Počas súdneho procesu sa objavuje oná príslovečná nepredpokladaná maličkosť, s ktorou páchatelia nerátali – tu však, v tejto fáze sujetu vyznieva zatiaľ dostratena: predseda súdu kladie Georgeovi otázku, či nevie, či dotýčaný nájdený had je práve tým druhom, s ktorým profesor robil pokusy. Na toto páchatelia nepomysleli – pohybovali sa totiž len na všeobecnej úrovni pojmu „had“. Neskôr, keď je vyšetrovanie znovu otvorené, znalec – profesor Blaney–Heaton – vyhlasuje, že v poslednom čase robil Burnaby pokusy s kraitami – a svoj výskum zmijsky Burnaby definitívne uzavrel pred štyrmi mesiacmi s tým, že ich jed je nepoužiteľný na nič. Preto Burnaby nemal žiadny dôvod ukradnúť z terária práve Russellovu zmijsku.

Avšak tou „najväčšou maličkosťou“, na ktorej základe inšpektor French nastolí svoju hypotézu o vražde, je, že sa pri prehliadke domčeka nebohého profesora Burnabyho nenašli žiadne špeciálne kliešte na manipuláciu s hadmi. Ak totiž Burnaby hada naozaj ukradol, nemal to čím urobiť a nemal ani čím s hadom doma manipulovať. (Navyše, na mŕtvoľe hada sa našli stopy po kliešťoch, v ktorých ho George zvieral, ako ho topil.) Práve na túto maličkosť páchatel Capper zabudol a to sa stalo obom spolupáchatelom osudným.

Georgeovi uľahčuje jeho predstieranie pri výsluchoch fakt, že vlastne ani nemusí nič predstierať: sám totiž nepoznal Capperov plán do detailov (nevie, akým spôsobom realizoval vraždu) a pri ich vyplavovaní na povrch je rovnako prekvapený ako všetci ostatní vrátane polície. Láme si hlavu nad tým, ako Capper svoj zločin zrealizoval: to znamená, že musel mať ešte jedného takéhto exotického hada. Ale ako sa k nemu mohol dostať?

V tejto fáze sa narácia láme na dve časti: jej perspektíva opúšťa Georgea a sleduje inšpektora Frencha, ktorý sa zjavil na scéne, aby odhalil tento – ako je presvedčený – zločin. (Inšpektor French je Croftsov hrdina známy z jeho detektívnych príbehov. Tentoraz sa však ocitá na scéne kriminálneho románu.) Možno teda povedať, že tento kriminálny román ako celok realizuje štruktúrally typ inverted story, ako ho vypracoval Austin Freeman, v ktorom sa narácia láme na dve časti: príbeh vraha, čitateľovi známeho, a príbeh detektívneho vyšetrovania zločinu, pričom čitateľovi je vrah zná-

my, avšak detektívovi nie (podrobnejšie o Freemanovej *inverted story* píšem v štúdiu Vývinové dráhy detektívnej fikcie po Doylovi). Príbeh zločinu a príbeh vyšetrovania sú vyrozprávané v zodpovedajúcej naratívnej modalite dvoch typov personálneho rozprávania a v zodpovedajúcej fokalizácii – naratívne hľadisko románu je zložené z následnej kombinácie dvoch fokalizácií, dej je vyrozprávaný cez prizmu dvoch postáv–reflektorov (Georgea v príbehu zločinu a inšpektora Frencha v príbehu vyšetrovania). Až v závere sa opäť dostáva k slovu fokalizácia cez prizmu páchatel'a Georgea.

Na rozdiel od Freemanovho Dr. Thorndyka sleduje čitateľ inšpektora Frencha aj po bludných cestičkách jeho vyšetrovania – hypotézach, ktoré treba zavrhnúť, ktoré sa neoveria a pod. Od prostého kriminálneho románu typu „príbeh vraha“, v ktorom naratívna perspektíva sleduje len páchatel'ovo spáchanie zločinu a jeho prípadné chytenie (alebo, naopak, jeho únik spravodlivosti, ako v *Talente pána Ripleyho* Patricie Highsmithovej) práve z perspektívy tohto páchatel'a, *inverted story* zhruba v polovici láme a mení svoju naratívnu perspektívu (z perspektívy spáchania zločinu na perspektívu jeho vyšetrovania). Zločin v *inverted story* rovnako ako v kriminálnom príbehu vraha nie je stajomnený.

Avšak v prípade Croftsovho *Protijedu*, ako sme mali možnosť vidieť, tajomstvo neabsentuje: zostáva ním, akým spôsobom Capper spáchal svoj zločin. Nevie to ani George – a láme si nad tým hlavu aj inšpektor French, keď si Capper vytypuje ako možného páchatel'a. Čitateľovi známy vrah Capper má totiž na čas vraždy neotrastiteľné alibi. To znamená, že sa štruktúrally typ *inverted story* v tomto konkrétnom prípade, v tomto texte, kombinuje so záhadou typu *howdunit*, pri ktorej je tajomstvom, ktoré treba rozlúštiť, spôsob realizácie zločinu (ktorý sa väčšinou javí ako nemožný).

Keďže páchatel' má alibi, predkladá inšpektor French hypotézu načasovania vražednej akcie: to by však nebolo možné realizovať pomocou živého zvierat'a. Nastoľuje preto hypotézu – z klasickej detektívky už dobre známeho – vraždiaceho mechanizmu, ktorý by Burnabyho zabil rovnakým spôsobom ako had. Musel by to byť istý mechanizmus, ktorý profesor uchopil v danom čase. French rekonštruje správanie sa obete a zistí, že vražedný mechanizmus musel byť nainštalovaný do guľovej kľučky na záhradnej bráničke, ktorou profesor pravidelne vychádzal v presne určenom čase, a potom z nej bol vyňatý a zničený (inžinier Crofts podáva podrobný technický opis i plánik takéhoto vraždiaceho mechanizmu, por. Crofts, 1975, s. 192): „*Všetchno je to vlastně jakási kopie hadí tlamy*,“ (ibidem, s. 193).

Popri tejto význačnosti, ktorou je kríženie štruktúrally typov, je v tomto románe veľmi sugestívnou a presvedčivou psychologická rovina textu: vnútorná dráma spolupáchatel'a – Georgea. Monotematické názvy jednotlivých kapitol v metaforickom i doslovnom pláne (ako napr. „Jed: v rodine“, „Jed: v mysli“, „Jed: vo vražde“) naznačujú, že vražda sa začína oveľa skôr pred jej spáchaním: v jede, otrávenej atmosfére napr. rodinných vzťahov, v jede temných myšlienok, sledujúcich len vlastný prospech. George vlastne pristane na zavraždenie profesora Burnabyho preto, lebo sa už

v myšlienkach pohrával s túžbou po smrti svojej tety. Súhlasí realizovať vraždu, lebo už v myšlienkach jednu nerealizovanú spáchal. Capper je vlastne presnou Georgeovou kópiou: situovaný presne v tej istej naratívnej pozícii v rámci siete vzťahov aktantov (je naratívne funkčne určený ako „čakateľ na dedičstvo“). Nakoniec spácha len to, na čo nemá George dost' odvahy. Avšak bez Georgeovej pomoci by vraždu spáchať nemohol: a tak si George po vražde uvedomuje, že je za ňu plne zodpovedný, že vraždil vlastne on sám. George bol vlastne najprv v mysli vrahom (želal smrť druhému človeku pre svoj finančný prospech) – a nestal sa ním v zakončení prvej sekvencie narácie vlastne len náhodne, riadením osudu: jeho „obet'“, stará teta, zomrela skôr a prirodzenou smrťou. George teda svoju situáciu nemusel riešiť vraždou, avšak druhú – úplne analogickú – situáciu už nemôže vyriešiť nijako inak než vraždou.

Inšpektor French nato, ako odhalil vraha Capper a metódu jeho vraždy (Capper napokon spáchal samovraždu, neprezradiať Georgea), vie, že nevyhnutne musel mať spolupáchateľa, ktorý mu zaobstaral hada: pri preverovaní vzťahov Georgea a Capper a nájde i Georgeov motív na vraždu. Detektív teda – v súlade s kódom kriminálky – prípad vyrieši.

Ešte skôr, ako by sa George mohol dozvedieť, že ho polícia už „má“, nastáva radikálna transformácia psychického stavu postavy vraha – Georgea: George si čoraz viac uvedomuje, že mu vražda nepriniesla vytúžené šťastie, ba dokonca zabila i jeho lásku k milenke. Tá sa raz vyjadрила, že by vraha profesora Burnabyho s radosťou videla visieť – a George si uvedomuje, že by do konca života musel žiť v klamstve pred tou najbližšou bytosťou, ktorá by sa zdesila, keby sa dozvedela, kým v skutočnosti George je. Takže posledná kapitola, nesúca symetricky– antitetický titul „Jed: protijed“ prináša konečne „protijed“ na Georgeovo trápenie (odpoveď na túto naratívnu otázku): George predstihne políciu a ide sa dobrovoľne priznať k vražde. Čakajúc na popravu, dochádza konečne k vnútornej vyrovnanosti: „*Přes všechno, co na něho čekali, byl prvně v životě skutečně šťasten. A tehdy usnul klidným spánkem,*“ (s. 223). Touto transformáciou psychického stavu hrdinu vraha a nájdením zmyslu, vykúpenia svojho predchádzajúceho zločinu v budúcom treste, nám Croftsov text pripomína slávny Dostojevského román...

Práve **Dostojevského** *Zločin a trest* (1864) stojí genealogicky zrejme na začiatku všetkých tých kriminálno-psychologických románov typu „príbeh vraha“, v ktorých v 20. storočí vynikala predovšetkým Patricia Highsmithová, a písal ich popri klasických detektívkach a teoreticko-literárnohistorickom reflektovaní detektívneho žánru aj Julian Symons. I keď pravdepodobne vzbudíme animozitu u literárskych krasoduchov, ktorí sa kochajú v tzv. vysokej literatúre, stojí za to aspoň spomenúť tie zložky štruktúry románu Dostojevského, ktoré sa neskôr stali takmer záväznými žánrovými zložkami kriminálno-psychologického príbehu vraha. Predovšetkým hlavný hrdina študent Rodion Raskol'nikov plánuje a napokon aj spácha „dokonalý zločin“ – vraždu starej úžerničky (odôvodnený jednak filozofiou „übermenschstva“, vyšších ľudí so „šľachetným“ cieľom vraždy, ako aj finančnou, tiež „šľachetnou“ motiváciou: aby sa



jeho sestra nemusela „predať“, vydať pre peniaze za bohatého Lužina). Už pri realizácii vraždy sa objavuje komplikujúci motív nečakaného: v byte sa s úžerničkou nachádza aj jej sestra Lizaveta, ktorú musí tiež zabiť – ako svedka, a zároveň v afekte. Jeho vražda takto prestáva byť „filozoficky“ ospravedlnenou „bielou“ vraždou – zahynul pri nej aj nevinný človek.

Toto je prvý raz, keď Raskoľnikovov plán vraždy (tak vo filozofickej rovine, ako aj v rovine praktickej realizácie) naráža na nepredpokladané okolnosti reality, ktoré roztvárajú trhlinu medzi vražedným plánom a jeho realizáciou (rovnako ako v množstve historicky nasledujúcich kriminálnych príbehov tohto typu).

Po vražde nasleduje motív vzbudzujúci napätie: Raskoľnikova predvolá polícia – je to motív s falošnou motiváciou, pretože Raskoľnikov nie je predvolaný pre vraždu, ale preto, že sa od neho vymáha dlh: po tenzívnom motíve (Raskoľnikov si myslí, že ho už upodozrievajú z vraždy) nasleduje detenzia. Ako s nie práve veľkou sympatiou voči Dostojevskému, a tomuto románu zvlášť (pre jeho sentimentalistické klišé), píše Nabokov, „*Dostojevskij dokáže rozvíjať príbeh, v ktorom dávkuje napätie a nastražuje falošné stopy, vďaka čomu jeho knihy so zápalom čítala školská mládež spolu s knihami Jamesa Fenimora Coopera, Victora Huga, Dickensa a Turgeneva*“ (Nabokov, 2002, s. 152). Moje situovanie *Zločinu a trestu* do dejín žánrovej literatúry teda nie je až také kacírské...

Napriek svojmu plánovaniu okolností zločinu si paradoxne uvedomí, že jeho zločin sa stal neodhaliteľný iba vďaka náhode (por. Dostojevskij, 1981, s. 148).

U Dostojevského – na rozdiel od nasledujúcich kriminálno-psychologických románov – vraha neusvedčí nepredpokladaná maličkosť, na ktorú zabudol, čiže vonkajšia divergencia zločinného plánu s jeho realizáciou. Napriek tomu však jeho vzdanie sa spravodlivosti z divergencie práve týchto dvoch rovín vyplýva: onou „nepredpokladanou maličkosťou“, s ktorou Raskoľnikov nepočítal, je jeho vnútorné peklo, duševná trýzeň, ktoré v ňom vražda rozpúta. Realizácia vraždy, prinášajúca so sebou peklo výčítiek svedomia, sa teda aj v tomto – iníciaľnom – prípade odlišuje od zločinného plánu (ktorým bola filozoficky uzásadená vražda s „ušľachtilými“ motiváciami). Ohlasom tohto pekla je práve „démonický úradník“ – zdvorilý vyšetrovateľ Porfirij Petrovič (až do zbláznenia opakujúci svoje zdvorilé „prosím“), ktorý Raskoľnikova rafinovaným psychologickým nátlakom dovedie k presvedčeniu, že sa musí priznať a prijať pokánie za svoj zločin.

Vyšetrovateľ Porfirij Petrovič nastaví svojmu podozrivému pasce, tak ako v správnej kriminálke tohto typu – napríklad sa ho odrazu opýta na detail, zdanie nesúvisiaci so zločinom, a to, či si Raskoľnikov náhodou nevšimol vo dverách otvoreného bytu dvoch maliarov. Raskoľnikov, akoby si premietal spomienky, odvetí, že nevidel – na čo odrazu vykrikne Razumichin, že veď predsa maliari tam boli v deň vraždy, a vtedy tam predsa Rodion (podľa svojej vlastnej výpovede) nebol! Porfirij Petrovič skúša na svoju „obet“ aj iné, ešte rafinovanejšie psychologické pasce – ukáže svojmu spolubesed-

níkovi Raskoľnikovovi svoju ľudskú tvár [s jej apelom na spoločníka! (por. Tischner, 1990, s. 127)], ktorá odrazu presvitne spoza beztvárnej inštitucionálnej masky policajného úradníka: hovorí o svojej osamelosti, staromládenectve a svojom veku bez perspektívy. Keďže sa však vyšetrovateľ takto rafinovane dovoľáva súcitu u svojej obete, Raskoľnikov sa mu na takúto psychologickú návnadu nechytí: „*Raskoľnikov odrazu vie, že pre toho, kto zo svojej vlastnej bolesti chystá pre iných kľúč do väzenia, už súciti nejestvuje,*“ (ibidem, s. 127). Namiesto neho sa objavuje zhnusenie. Porfirij Petrovič chce Raskoľnikova dostať všetkými možnými prostriedkami, aj citovým vydieraním.

Podobne aj v románe **Vladimira Nabokova** *Zúfalstvo (Otčajanije/Despair, 1934)* sa tiež nachádza oná divergencia medzi zločinným plánom a realitou – avšak situovaná presne v tom neuralgickom styčnom bode, kde sa obe tieto dve sféry radikálne lomia. Hlavný hrdina Hermann chce spáchať poisťný podvod, keď náhodou nájde tuláka Felixa, o ktorom je presvedčený, že je jeho dvojníkom. Uzavrie teda životnú poisťku, Felixa presvedčí, aby sa obliekol do jeho šiat, a zavraždí ho. Geniálny plán nevyjde z toho prostého dôvodu, že rozprávač Hermann je typickým nabokovovským psychopatickým egomaniakom (por. Sýkora, 2002, s. 110): svoje dvojníctvo s Felixom iba psychopaticky naprojektoval voči nemému svetu. Ostatní – ako napríklad polícia – vôbec nevidia medzi Hermannom a Felixom nejakú podobnosť. O tejto neopodstatnenej projekcii podobnosti však čitateľ netuší – prichádza v Nabokovovom texte ako hlavná pointa – pretože Hermann je rozprávačom (samozrejme, ako v závere vidieť: nespoľahlivým), cez ktorého pokrivenú prizmu je fikčný svet sprostredkovaný čitateľovi. Hermann, navyše, usvedčí „maličkosť“ – na mieste činu zabudnutá Felixova palica s jeho vyrezaným menom.

K najvýraznejším autorom, rozvíjajúcim žáner psychologického kriminálneho románu, patrí, ako už bolo povedané, **Patricia Highsmithová** (1921), autorka množstva románov tohto žánru (napríklad známe *Húkanie sovy* či román *Cudzinci vo vlaku/ Strangers in the Train* o krížovej vražde, sfilmovaný samotným Hitchcockom, pričom k filmu napísal scenár nikto menší než sám Raymond Chandler). Francis Wyndham definoval Highsmithovej „žáner“ lapidárne: „*Patricia Highsmithová píše príbehy o vraždách (...)* Píše o tom, čo vedie ľudí k tomu, že zabijú, a o tom, čo ‚udalosť vraždy‘ znamená pro toho, kto se do ní zapletl, a pro ty, kdo mají k němu a jeho oběti nějaký vztah,“ (cit. podľa Zábrana, 1982, s. 626). Highsmithová sama hovorí o svojej dištancii ku klasickej detektívke: „*Nemám tajemství ráda. Chci prostě psát o tom, co se děje v člověku, když uvízne v nějaké zápletce nebo když prožívá krizovou situaci,*“ (ibidem, s. 633). A touto najkomplikovanejšou zápletkou a krízovou situáciou býva u nej predovšetkým vražda – hoci nie nevyhnutne. Napríklad v románe *Babrák (The Blunderer, 1966; slovenský preklad: Bratislava : Smena 1973)* ide o fatálny príbeh podozrivého z vraždy, ktorý však nevráždil. Jan Zábrana vo svojej vynikajúcej analytickej monografickej štúdií o Highsmithovej píše o jej hlavných postavách: „*K nejpočetnější skupině jejich ‚hrdinů‘ patří ti, kteří jsou nějakým vnitřním úrazem (komplexem méněcennosti, pocitem provinění, dlouhou osamělostí, infantilitou představ o lásce mezi*

mužem a ženou) ke konfliktu a tragické roli neodvratně disponováni. Tito potenciální a pak i skuteční pachatelé jsou nejdřív sami oběťmi – svých traumat, své neblahé vrženosti do světa a současně vyvrženosti z něho, své vytlačení z jeho normálu (...) Ke kolizím dochází vždy tam, kde jsou ve své odlišnosti (...) donuceni se s objektivním světem střetnout, kde se jej snaží nemotornými rukama ve vztahu k sobě „znormalizovat“, připodobnit jej své pokřivenosti a tak s ním splynout. (...) Věci se jim spíš stávají, potkávají je, dějí se s nimi. (...) Hra, která je jedna, začne být hrána podle dvoji logiky; do hladce fungujícího mechanismu pronikne zrnko písku a odstartuje sérii pohrom,“ (ibidem, s. 631).

Azda jej najslávnejší, dvakrát sfilmovaný román *Talentovaný pán Ripley* (*The Talented Mr. Ripley*, 1956; slovenský preklad Highsmithová, 1977) je v tomto žánri neobvyklý tým, že zločinec – vrah a podvodník Ripley – napokon polícii unikne (podobne ako neskôr hlavný hrdina Mitánovho románu *Koniec hry*). Tom Ripley zavraždí bohatého Dickieho a zaujme jeho miesto, jeho identitu. Hrá jeho úlohu a pokúša sa nainscenovať, že „Dickie“ zmizne. Samozrejme, ocitá sa v množstve neočakávaných ohrození, keď sa ho usilujú kontaktovať Dickieho známami – ešteže dokáže po telefóne napodobňovať jeho hlas. Ďalšiu komplikáciu predstavuje motív nálezu člna – polícia však bude predpokladať, že zavraždený bol sám Tom Ripley, ktorý zmizol (keďže sa schoval za Dickieho identitu). Toma teda polícia vypočúva ako Dickieho a hľadá zavraždeného „Toma“, ocitajúc sa takto na dokonale falošnej stope.

Krach tohto obsadzovania dvoch identít zasa ukazuje román **Juliana Symonsa** *Muž, ktorý zavraždil sám seba* (*The Man Who Killed Himself*, 1967; slovenský preklad: Symons, 1984), kde muž žije dvojitým životom v dvoch identitách, v dvoch manželstvách. Po spáchaní vraždy však musí zanechať svoju druhú existenciu, a tak svoje alter ego, jednoducho, nechá zmiznúť. Avšak práve z vraždy tejto fiktívnej, ním utvorenej osoby ho polícia obviní – môže mu to byť v podstate jedno, pretože ak by priznal fiktívnosť svojho alter ega, vydal by sa tým polícii za svoju skutočnú vraždu: a tak teda polícii prizná, že „zabil sám seba“. Podobne v Highsmithovej románe *Hlboká voda* (*Deep Water*) je hlavný hrdina odhalený vďaka vražde, ktorú nespáchal – ale mlyny spravodlivosti aj tak melú bezchybne, pretože spáchal iné vraždy.

Highsmithovej postavy sa často ocitnú v osídľach medziľudských vzťahov – nezriedka sú falošne obvinení, alebo zabijú neplánovane, v afekte, a potom sa zmietajú v strachu, unikajúc pred spravodlivosťou (*Smrť v labyrinte/Two Faces of January, Húkanie sovy, Cudzinci vo vlaku, Výkupné za psika*). Hlavný hrdina románu *Posadnutosť láskou* (v orig. *Tá sladká choroba/This Sweet Sickness*, 1960; In: Highsmithová, 1982), psychicky labilný vedecký pracovník David sa vlastne vraždy nedopustí – ale vinou svojej potlačovanej agresivity neúmyselne zabije manžela svojej „lásky“, do ktorej je nereálne zamilovaný. Priam autodeštruktívne nerešpektuje „princíp reality“ a vo svojej „posadnutosti láskou“ si dosadzuje reálnu ženu Anabellu do svojho imaginárneho sveta, trpiac de Clérambaultovým syndrómom: keď mu Anabella povie, že ho nechce,

vysvetľuje si to takto: „*Vždyť ona se prostě nechala ošálit a poblouznit. Sama sebe odsoudila k šeredně všednímu životu,*“ (ibidem, s. 579).

Manžela však zabije pod pláštikom inej identity: David si utvoril druhú identitu – novinára Neumeistera – pod ktorej pláštikom si kúpil dom – ako sníva – pre seba a Anabellu. Musí odteraz, podobne ako pán Ripley, lavírovať medzi dvoma identitami. Keď – opäť náhodne – zabije pri hádke dievčinu Effie, ktorá je doňho zamilovaná, oficiálna maska dvoch identít definitívne prenikne dovnútra Davidovho vedomia a ústi v schizofréniu: v záverečných scénach David uteká pred políciou so svojou ireálnou Anabellou (ktorú si najprv len predstavoval, čo by povedala, spravila atď., teraz je však už jeho halucináciou). No a napokon, keď sa ocitne v pasci, vrhá sa dolu z výšky vežiaka do jej imaginárneho náručia: „*Pustil to z hlavy a vkročil do chladného priestoru, ktorým k ní rýchle klesal, a v hlave mu utkvela jen jediná vzpomínka – na křivku jejího ramene – nahého, jak ho nikdy nespátřil,*“ (ibidem, s. 624).

Highsmithovej nesmierne úspešným debutom bol už spomenutý kriminálno-psychologický román *Cudzinci vo vlaku* (1950). Prišiel s úplne novým grifom (por. Zábrana, 1982, s. 627) tzv. dokonalej vraždy: dvaja spolucestujúci, ktorí sa náhodne stretnú vo vlaku, zistia, že každý z nich má niekoho, koho by sa rád zbavil. Dekadentný Bruno navrhne neodhaliteľnú krížovú vraždu: každý zabije nepohodlnú osobu tomu druhému. Vraždy budú takto bez motívu, ergo, neodhaliteľné. Hlavný hrdina Guy si s takýmto nápadom síce pohráva, neberie ho však vážne. Zvrat však nastáva, keď po čase Guy s hrôzou zistí, že jemu nepohodlná osoba bola naozaj zavraždená. Bruno ho kontaktuje a domáha sa oplátky – aby Guy zabil jeho nenávidenú matku. Bruno Guya vydiere aj predmetom, ktorý mu odcudzil a ktorý môže Guya dostať na elektrické kreslo ako usvedčujúci dôkaz. Guy spočiatku nechce zabiť a chce ohrozenú osobu varovať – obrovské prekvapenie a obrat v deji nastáva, keď namiesto danej osoby naňho v izbe čaká Bruno, ktorý vytušil, že ho Guy chce zradiť. Guy napokon – pritlačený k múru – zabije. Ďalší dejový obrat nastáva, keď Bruno, opitý falošným vedomím neodhaliteľnosti a beztrestnosti, po vraždách Guya stále kontaktuje – cíti sa s ním priam zviazaný „krvným putom“ krížových vrážd. Guy je v obrovskom napätí, pretože polícia sa o ich známosti každú chvíľu dozvie. Guy napokon spravodlivosti neunikne.

Postupy detektívneho žánru využil **Dostojevskij** zasa v *Bratoch Karamazovcoch*. V súdnom procese, ktorý je pekno ukázkou hry nepriamych dôkazov, ide o rétorické presvedčenie poroty o vine alebo nevine Dmitrija Karamazova v prípade vraždy jeho otca, starého Karamazova. I keď v tomto románe ide, samozrejme, aj (a predovšetkým) o iné než o detektívnu zápletku, tento jeho rozmer netreba z nejakej pochybnej literárskej útlocitnosti vynechávať. Reč žalobcu a následná reč obhajoby sú – tak ako to platí pre súdne rečníctvo – situované v poli rétoriky, pričom sú vynikajúcimi ukázkami jej performatívnosti. Žalobca Ippolit Kirillovič využíva popri žonglovaní s nepriamymi dôkazmi predovšetkým metódu psychologickkej evokácie, ako ironicky naznačuje už i názov jednej z kapitol: „*Psychologie plnou parou. Trojka se řítí... Finales řeči státního zástupce*“ (Dostojevskij, 1929, s. 303) a ako to tiež komentuje je-

den z účastníkov procesu: „*Nandal do toho až príliš mnoho psychologie,*“ (s. 315). Aj psychologické inferencie sa stanú, ako som už ukázal, legitímnym spôsobom dokazovania v detektívnom žánri. Žalobcovi ide o vystavenie komplikovaného psychologického portréту obžalovaného Dmitrija, „širokej ruskej duše“, ako aj ostatných zúčastnených. Vo svojich inferenciách sa ako najvyššej inštancie implicitne dovoľáva kategórie psychologickéj pravdepodobnosti, napríklad: „*Vždyť Smerďakov také odhalil při vyšetřování, že o balíčku s penězi a o znamení oznámil obžalovanému sám a že bez něho by ten se nic nedověděl. Kdyby byl skutečně i vinen ze spoluúčasti, zdaž by to tak lehce při vyšetřování oznámil, to jest, že to sám on všechno sdělil obžalovanému? Naopak, začal by zapíratí (...) Tak si může počínati jen nevinný, který se nebojí, že ho budou obviňovati ze spoluúčasti,*“ (s. 299).

Žalobca nezriedka vo svojej imaginatívnej evokácii používa prostriedky románopisca, keď sa usiluje pomocou vcítania „rekonštituovať“ duševný stav obžalovaného v rôznych fázach jeho (údajných) činov: „*Představuji si, že s ním bylo cosi podobného, jako když vezou zločince na popravu (...),*“ (s. 307).

Keďže, ako ukázal Michail Bachtin v práci *Problémy poetiky Dostojevského*, sú Dostojevského romány principiálne polyfonické, reči žalobcu a obhajoby vstupujú do vzájomnej dialogickej konfrontácie (obhajca odpovedá a spochybňuje mnohé premisy i závery reči obžaloby), avšak bez jednoznačného záveru – silnejšia je síce spochybňujúca reč obhajcova (ako odpoveď na obžalobu), no bez definitívneho výsledku (vít'azí, naopak, práve princíp dialogickosti): ani obhajcovi nejde o to, odhaliť vraha, ale zbaviť nevinne obžalovaného obvinenia. Obhajca postupuje podobne ako neskorší fikčný detektív – spočiatku spochybni jednu z axiém, z ktorých obžaloba vychádza: „*Uvažte: především, jak jsme se dozvěděli, že tři tisíce existovaly a kdo je viděl? Viděl je a na to poukázal, že byly vloženy do balíčku s nadpisem, pouze jediný sluha Smerďakov (...)* Leč všechny tyto tři osoby samy těchto peněz vůbec neviděly, viděl je zase jen Smerďakov (...),“ (s. 325). Tento fakt teda nie je nesporný, ale musí byť kvalifikovaný ako výpoveď z počutia. V ďalšej fáze svojej argumentácie nachádza rozpory v žalobcovej reči: „*Všimněte si, že podle slov Smerďakovových ležely (peniaze) pod slámníkem, v posteli; obžalovaný je musil vytáhnouti zpod slámníku, avšak postel nebyla nikterak pomačkána a to také bylo pečlivě zapsáno do protokolu. Jak pak mohl obžalovaný docela nic nepomačkati na posteli a nad to ještě s okrvavenýma již rukama, nepotřísni-ti docela nového, jemného ložního prádla, které schválně tentokrát bylo ustláno?*“ (s. 325). Ukazuje tiež nejednoznačnosť, hypotetickosť žalobcových odvodení, pretože mnohé indicie sú „palice s dvoma koncami“: „*Ležel-li balíček na podlaze jako důkaz, že v něm byly peníze, tu proč pak nemohu tvrditi opak a sice, že se balíček válel na podlaze právě proto, že v něm již nebylo peněz, poněvadž je z něj před tím vzal sám domácí pán?*“ (s. 327). Čiže „*zničí-li se jen jediný tento předpoklad*“ (s. 328), na ktorom stavia obžaloba, celé jej súkolie dokazovania sa ocitá vo vzduchu, bez opory. Nachádza tu tiež pekné psychologické vyvrátenie alibi Smerďakova – keď slúžka tvrdí, že ju Smerďakovovo stonanie budilo celú noc zo sna, môže to znamenať, že ju zobudilo niekoľko ráz – avšak medzi tým mal Smerďakov možnosť voľného pohybu.



Obhajcova reč je tiež hypotetická, a to u Dostojevského znamená: dialogická aj vnútorná. Ak najprv, pri vyvracaní Dmitrijuovej obžaloby, obhajca spochybňuje, že peniaze, pre ktoré sa údajne lúpilo, vôbec jestvovali – pri skúmaní možnosti, že tieto peniaze ukradol Smerďakov, zasa ich existenciu hypoteticky pripúšťa: „*Ó! já si neodporuji: peníze mohly býti a existovati,*“ (s. 340). Obhajcovi totiž nejde o to, dokázať jedinou pravdu, ale ukázať možnosť viacerých odvodení z daných skutočností, aby spochybnil správnosť vyvodenia Dmitrijovho páchatel'stva ako jediného možného. Aj v tomto parciálnom motivickom segmente teda možno ukázať Bachtinom odhalený zásadný dialogický princíp Dostojevského prózy.

Keď sme už teda opísali kruh od detektívky cez psychologickú kriminálku späť k detektívke, vráťme sa k **Anthonyemu Berkeleymu**. Skoršia detektívka Anthonyho Berkeleyho *Záhada u jeskyně milenců* (český preklad z r. 1929) ešte nie je krížovkárskou, ale typickou klasickou detektívkou. Roger Sherringham v nej tiež príde na brilantné riešenie záhady, akurát že je nesprávne. Je to však veľmi pekný detektívkar-sky nápad (povolanie autora detektívok má spoločné postava Rogera Sherringhama so svojím stvoriteľom): krížová vražda. Vrah je až neskôr zavraždený svojou mŕtvou obeťou – keď v tabaku požije jed, ktorý mu vtedy ešte živá obeť namiešala (a načasovala takúto časovú vzdialenosť požitia jedu). Právne riešenie je však pre Rogera Sherringhama a jeho brata trochu nečakanjšie: vrahyňou je „nevinná“ deva, ktorú obaja vzali pod svoje ochranné krídla. Detektívny text aj na tomto mieste pracuje až s trojstupňovou stratégiou – páchatel'om je totiž ten, proti komu naozaj zjavne svedčia všetky dôkazy a okolnosti a len sofistikovaný autor detektívok (Sherringham) to môže pokladať za dôkaz nevinu: „*Když všechny důkazy ukazují k jedné osobě a stejně i pohnutky a příležitost a vše ostatní, nemaří skutečný detektiv čas a řekne: ‚Svědčí-li vše proti té osobě, pak je úplně jisto, že je nevinna a že někdo jiný to nastrojil, aby ona byla v podezření,*“ (Berkeley, 1929, s. 238), hovorí ironicky Sherringhamovi úspešný riešiteľ – inšpektor. Cirkulácia pripísania aktantu vraha rozličným typom postáv v rámci transformácií detektívneho žánru na tomto mieste, v tejto diskurznej udalosti, urobila okruh od typu vraha ako „najmenej podozrivej osoby“ k vrahovi ako k tej najpodozrivejšej osobe, proti ktorej svedčia všetky okolnosti. Ak má byť takéto pripísanie aktantu vraha nečakané, je možné len v istej fáze transformácií detektívneho žánru – keď je čítaný na pozadí kódu čitateľom očakávaného vraha ako tej najnepravdepodobnejšej, najmenej podozrivej osoby. Ďalšia transformácia žánru – oproti blahým časom „súkromníkov“ Dupina a Holmesa – je tá, že úspešným riešiteľom je v tomto prípade práve oficiálny predstaviteľ polície a neúspešným i parodovaným je detektívny „špecialista“ – amatér (čo je presne prevrátením pečovského a doylovského princípu).

Berkeley nie je jediným autorom, ktorý písal zároveň detektívky aj kriminálno-psychologické romány. Popri detektívkach písal kriminálky typu príbeh vraha aj Georges Simenon, i keď ťažisko jeho tvorby, samozrejme, leží na detektívkach maigretovského cyklu, a **Ruth Rendellová** písala rovnako detektívky s inšpektorom Wexfordom, ako



aj kriminálno-psychologické romány v štýle Patricie Highsmithovej, pričom ťažisko Rendellovej tvorby by sme mohli umiestniť skôr sem.



Iným typom kriminálneho románu je typ pátrania po neznámom vrahovi, ktorý v závere nie je odhalený ako jedna z vystupujúcich postáv (ako znie konštitutívne pravidlo detektívky: 1. Knoxovo, resp. 10. Van Dinovo pravidlo). Prvé texty konštitujúceho sa žánru bývali napísané aj v tomto kóde (keď pravidlo ešte nebolo špecifikované), ako hneď Poeove *Vraždy v ulici Morgue* a Doylova *Štúdia v červenom*.

Zo záplavy takýchto kriminálok spomeniem aspoň svoje obľúbené: *Očistný obrad* od Marka T. Sullivana a *Psychiatra* (1994) od **Caleba Carra** (nar. 1955). Caleb Carr píše historický kriminálny román, dejovo zasadený do New Yorku roku 1896. Psychiater doktor Kreizler pátra po sériovom vrahovi mladých prostitútov, ktorých telá zohavuje. Psychiater Kreizler používa na tie časy úplne novú metódu (a už toľko rás používanú v moderných psychotrileroch o sériových vrahoch) – pokúša sa vypracovať psychologický fantómový portrét páchatel'a. Napríklad, každá z vrážd bola spáchaná v blízkosti vodnej plochy, jedna dokonca vo vodárni – psychiater kladie otázku, „*nakolik náš muž trpí pocity hriechu a viny, na než býva metaforickým lékem právě voda*“ (Carr, 1999, s. 167). „*Těla jsou zrcadlovým obrazem nějaké hrůzné série zážitků, které hrály klíčovou roli ve vývoji mysli našeho pachatele (...) To, co vidí při pohledu na ty mrtvé děti, je pouze vyjádřením toho, o čem se domnívá, že to někdo provedl jemu – třeba pouze psychicky – někdy v dávné minulosti,*“ (ibidem, s. 168). Tento portrét však naozaj zostáva portrétom fantóma – Kreizler si totiž nikdy svoje teórie nepotvrdí: keď drží smrteľne raneného vraha v rukách, ten na otázku o motivácii svojich vrážd odpovedá len bľabotom.

## Literatúra

BERKELEY, Anthony: *Záhada u jeskyně milenců*. Praha : Nakladatelství Jan Naňka 1929.

BERKELEY, Anthony: *Záhada otrávené bonboniéry*. Praha : Mladá fronta 1966.

BERKELEY, Anthony: *Náhoda mstí*. In: *Jedenadvacet detektivů*. Praha : Odeon 1967.

CARROLL, Noel: *Filozofia horroru*. Gdańsk : Słowo/obraz terytoria 2004.

CARR, Caleb: *Psychiatr*. Praha : BB Art 1999.

CARR, John Dickson: *Tříkrát záhady starého Londýna*. Praha : Odeon 1979.

CROFTS, Freeman Wills: *3 x inspektor French*. Praha : Odeon 1975.

DANIEL, Glynn: *Vraždy v Cambridgi*. Praha : Mladá fronta 1980.

DOSTOJEVSKÝ, Fiodor Michajlovič: *Bratři Karamazovi*. Díl třetí. Praha : Nakladatelství Melantrich 1929.

- DOSTOJEVSKIJ, Fiodor Michajlovič: *Zločin a trest*. Bratislava : Tatran 1981.
- GRYM, Pavel: *Sherlock Holmes & ti druzí*. Praha : Vyšehrad 1988.
- HIGHSMITHOVÁ, Patricia: *Talent pána Ripleyho. Výkupné za psíka*. Bratislava : Slovenský spisovateľ 1977.
- HIGHSMITHOVÁ, Patricia: *Tříkrát vražda z posedlosti*. Praha : Odeon 1982.
- CHASE, James Hadley: *Léčba šokem. S ženami je vždycky kříž*. Praha – Plzeň : Dobrovský – BETA (bez vrocenia).
- ILES, Francis (alias Anthony Berkeley): *Temná cesta*. In: *Trináctkrát vražda*. Bratislava : Sme-na 1969.
- JUNGWIRTH, František: *Na okraj tří příběhů klasika anglické literatury*. In: CROFTS, Freeman Wills: *3 x inspektor French*. Praha : Odeon 1975.
- NABOKOV, Vladimir: *Wyklady o literaturze rosyjskiej*. Warszawa : MUZA SA 2002.
- RAWSON, Clayton: *Smrt z cylindru*. Praha : Odeon 1972.
- SYMONS, Julian: *Farba vraždy. Muž, ktorý zavraždil sám seba. Hráči a hra*. Bratislava : Slovenský spisovateľ 1984.
- SÝKORA, Michal: *Vladimir Nabokov od Mášanky k Daru*. Brno : Host 2002.
- ŠKLOVSKÝ, Viktor – MAJAKOVSKÝ, Vladimir: *Jak dělat prózu a verše*. Praha : Orbis 1940.
- ŠKVORECKÝ, Josef: *Nápady čtenáře detektivek*. Praha : Nezávislé textové centrum 1990.
- TISCHNER, Józef: *Filozofia dramatu*. Paris : Éditions du Dialogue 1990.
- WATTS, Ian: *Umění psát*. Praha : Grada Publishing 1998.
- WEIMAR, Aage: *Vražda v laboratoři*. Praha : Plzákovo nakladatelství 1945.
- WELLS, Carolyn: *The Technique of the Mystery Story*. Springfield : Mass. Publishers 1976.
- ZÁBRANA, Jan: *Jiné detektivky Patricie Highsmithové*. In: HIGHSMITHOVÁ, Patricia: *Tříkrát vražda z posedlosti*. Praha : Odeon 1982, s. 625 – 636.

## 10. Detektívka a rébus

Problém avizovaný v názve tejto kapitoly má dve dimenzie: teoretickú a historickú. Najprv poďme k tej teoretickej. Keď chceme detektívku – na účel analýzy – skrátene prerozprávať, t. j. vypracovať jej synopsu, ukazuje sa ako najvhodnejší postup vyabstrahovať z nej rébus, do nej vpísaný, ktorý je organizujúcim princípom textu detektívky. V časti *Model detektívneho žánru* som ukázal, že syntagmatická štruktúra detektívneho žánru, nech je v konkrétnej realizácii hocijako skomplikovaná, zmnožená, dá sa *vždy* redukovať na dva kompozičné členy: zadanie záhady – riešenie. Detektívka sa však od „suchého“ rébusu (a sú aj rébusy detektívne, s detektívnou tematikou, ktorých príklady ukážem ešte ďalej) zásadne odlišuje tým, že detektívka je *epickým rozvedením* rébusu. (Avšak niektoré redukované poviedky sa k rébusu môžu veľmi približovať.) Rébus (ako žáner) totiž nie je epický, neponúka postupné, gradujúce odhaľovanie záhady, nerozpráva vo vystavanej dramatickej krivke o peripetiách vyšetrovania. Napríklad detektívny rébus (jeho zadanie) sa v zásade kryje s fakultatívnou predposlednou fázou syntagmatickej štruktúry detektívky, keď detektív vypovedá zhrnutie relevantných „faktov“ (v podstate premís), z ktorých v nasledujúcej fáze narácie (v riešení) vyvodí totožnosť vraha (odhalenie), prípadne spôsob realizácie činu. A riešenie rébusu sa kryje s fázou (naratívnym segmentom) riešenia detektívky. Táto blízkosť dvoch žánrov viedla Van Dinea k tomu, že detektívku označil ako patriacu priamo do kategórie hádaniek a krížovkárskeho rébusu (Symons, 1972, s. 116). Rébusu (a aj detektívnemu rébusu) však napríklad úplne chýba *napätie*, kým v detektívke, v jej syntagmatickej motivickej štruktúre, deje sa všetko pod diktátom intenzívneho napätia (por. Suerbaum, 1971, s. 448), pričom *základným*, sujet organizujúcim napätím je napätie *retrospektívne*, napätie vyplývajúce z tajomstva (nasmerované do minulosti: toho, čo sa odohralo), hoci v nej hrá svoju vedľajšiu úlohu i napätie „budúcnostné“, perspektívne (ibidem, s. 446).

Ďalšia štrukturálna analógia detektívky s rébusom je, že aj detektívka je *žánrom otázky* (por. Alewyn, 1971, s. 381). Hlavnou otázkou detektívky je „kto to urobil?“ spolu s otázkou druhej dôležitosti „akým spôsobom?“. Obe otázky možno subsumovať pod invariant základnej otázky analytických (retrospektívnych) narácií: *čo sa stalo?* Základná otázka je riešená prostredníctvom kladenia otázok podradených, v palete ktorých Alewyn číta celý vybudovaný arzenál rétorického *chrie*: kto, kde, kedy, ako, prečo – kedy sa stala vražda, kde, akým spôsobom, kto mal príležitosť, kto mal mo-

tív, kto je zavraždený, bola to vôbec vražda (ibidem, s. 381)? V zásade všetky záhadné motívy čiže motívy s neznámymi motiváciami (každá *stopa*, „clue“) kladú otázky (ibidem, s. 383): prečo boli všetky predmety na mieste činu prevrátené vrátane oblečenia obete (Ellery Queen: *Záhada čínskeho pomaranča*, Praha : Ametyst 1992)? Prečo sa postave zachvela ruka so šálkou popoludňajšieho čaju, keď sa na scéne objavila iná postava? Prečo zmizol istý predmet? Prečo sa neskôr našiel v šatníku, kde predtým nebol, atď., atď. Hlavne romány Agathy Christie vytvárajú tkanivo takýchto sekundárnych malých záhad, ktoré sa napokon vysvetlia spolu so záhadou základnou (súvisia s ňou). Aktant detektíva je podľa Alewyna projektovanou personifikáciou otázky, kladená otázok (ibidem, s. 385) čiže z hľadiska techniky rozprávania je „*čirou funkciou: človekom, ktorý kladie otázky a nachádza odpovede*“ (ibidem, s. 386). Alewyn ponúka aj cennú formuláciu rozdielu medzi „jednoduchou formou“ (Jolles) hádanky a detektívnym žánrom (na ktorých analógie sa často poukazuje – ako to robí napr. Šklovskij): hádanka sa vždy pýta na *druh* (čo je to?), kým detektívka sa vždy pýta na *individuum* [ktorá *konkrétna* osoba spáchala vraždu? (ibidem, s. 387)]. Zato rébus, ako uvidíme ďalej, sa tiež pýta na individuum, resp. na individuálnu entitu.

Teraz k rébusu, vpísanému do detektívky ako jej organizujúci princíp: logik Roman Hambálek povedal, že „*racionálne jadro detektívky je určitá logická úloha, hádanka, ktorej riešenie je zatajené, ďalej postup riešenia tejto úlohy (usudzovanie, dokazovanie), a napokon vyriešenie (...), ktoré odhaľuje tajomstvo a odpovedá na logickú úlohu*“ (Hambálek, 1966, s. 11). Podobne píše i Jan Cigánek: „*Kdybychom chtěli epickou osnovu detektivky zjednodušiť do nejprostšího schématu, našli bychom jej v podobě logického důkazu. Schéma důkazu obsahuje tezi, která je dokazována, argumenty, pomocí kterých je dokazováno, a závěr. (...) Funkci teze by v schématu detektivní osnovy měla epická premisa – ztajemněný zločin. Ztajemněný zločin je dán a k jeho odtajemnění jsou hledány argumenty v mnoha rovinách a rozmanitých možnostech. (...) ve vlastní osnově detektivky ‚argumentují‘ orientační detaily tak, že vedou čtenáře a dějový spád, zaplétají epickou linii a motivují hlavní konflikt. Celá detektivka má pak tvar rozvinutého dokazování, ve kterém se orientační detaily (jakoby argumenty) vážou na odhalení výchozí epické premisy, t.j. ztajemněného zločinu (dokazovaná teze). Za druhé: argumenty fungují v úvaze detektiva jako řešitele (...),“ (Cigánek, 1962, s. 302 – 304).*

Tento „skelet“ detektívky, ktorým je rébus, je v konkrétnej textovej realizácii postupne „dávkový“, distribuovaný do motívov (napríklad v bloku vyšetrovania, ako postupne detektív objavuje stopy).

Jedným typom rébusu, ktorý je homologický s istým typom detektívky, je tzv. typ rébusu s priradením: „*V týchto úlohách treba určiť vzájomné jednoznačné priradenie medzi dvoma konečnými množinami na základe daných údajov. (...) Príslušné informácie sú často zložité: obsahujú súčasne viac informácií o prvkoch*“ (Bizám – Herczeg, 1979, s. 193), ktoré sú dvojakého druhu: „**Priradenia prvkov**, ktoré bezprostredne naznačujú, ktorý prvok množiny A sa ktorému prvku množiny B priraďuje (...) **Vylúčenia**

**prvkov, ktoré znamenajú len toľko, že určitý prvok množiny A nepatrí k niektorému prvku množiny B,**“ (ibidem). Odkiaľ však vyplýva, že takáto úloha je rébusom, že ju vôbec treba riešiť (uvažovať)? Bizám a Herczeg dávajú odpoveď: „*Tieto priradenia a vylúčenia prvkov sú však často dôkladne utajené v texte úlohy. V takýchto prípadoch prvá práca je vždy to, že informácie treba ‚preložiť‘ do jazyka ‚vyjadrujúceho priradenia a vylúčenia prvkov,*“ (ibidem, s. 194).

Zároveň to, že riešenie nemáme „pred očami“, že nie je viditeľné na prvý pohľad, vyplýva predovšetkým z kvantity informácií, s ktorými musí riešiteľ operovať, a z ich neusporiadanosti, „rozhádzanej“ distribúcie. „Záhadu“ teda produkuje množstvo informácií, ktoré k sebe treba priradiť. Pri veľkom počte informácií (čím rastie zložitost' úlohy) sa tieto úlohy riešia pomocou tabuliek, plošných a v najzložitejších prípadoch priestorových diagramov. Samozrejme, tieto diagramy, tabuľky sú len reprezentáciou „sledu logických úsudkov“, na ktoré ich možno preložiť (ibidem, s. 267). Úsudky sú asi takéto – napríklad, v prípade žiarlivého logika, ktorý chce pristihnúť svoju priateľku pri nevere: „*Katka nemohla byť v utorok s Ruženou, lebo Ružena celý týždeň nebola u kaderníka a podľa svojho zvyku ani v knižnici (premisa znela, že Katka chodí s Ruženou ku kaderníkovi, pozn. T. H.); krajčírka v utorok nebola doma, teda ani u nej nemohli byť, a napokon v ten deň nemohla ani člnkovať, lebo bolo zatvorené,*“ (ibidem, s. 267).

Postup riešenia je taký, že najprv sa nájdu jednoznačné priradenia, čím sa zúži okruh ďalších možných priradení („*Karol je automechanik*“ – takže už vieme, že nebude sústružníkom, „*sir Charles bol o 9.15 vo svojom klube, takže nemohol o 9.20 spáchať vraždu u seba doma, keďže jeho domácnosť je od klubu vzdialená dvadsať minút jazdy autom,*“ a pod.). Ďalej v jednej z množín „*hľadáme taký prvok, o ktorom môžeme na základe informácií rozhodnúť, že nemôže patriť ani k jednému prvku druhej množiny – okrem jedného. (...) takto máme možnosť jednoznačného rozhodnutia (vylúčenia prvkov spolu dávajú rozhodujúcu informáciu), úloha sa tým znovu zužuje (v každej množine zostane o jeden prvok menej), čím rastie pravdepodobnosť, že budeme mať ďalšiu možnosť pre jednoznačné rozhodnutie*“ (ibidem, 267).

„**Riešením úlohy** nazývame také vzájomné jednoznačné priradenie prvkov množín A a B, pri ktorom sú splnené všetky dané podmienky (súčasne ‚riešením‘ je aj spôsob na určenie tohto priradenia),“ (ibidem). Napríklad jeden detektívny rébus má také riešenie, že sa k sebe priradujú prvky troch množín: šesť ľudí, šesť hotelových izieb a šesť časových intervalov, medzi ktorými vzniklo jednej noci jednoznačné priradenie (Bizám – Herczeg, 1979, s. 256). Ide napokon o riešenie, kto spáchal krádež, čiže o priradenie osoby, hotelovej izby č. 4 a inkriminovaného času. Nato, aby riešiteľ k tomuto riešeniu dospel, však musí priradiť iné osoby k iným izbám, prípadne dokázať, že v inkriminovanom časovom intervale sa iné osoby (okrem páchatel'a) nemohli nachádzať v izbe č. 4. Všetky tieto priradenia vykonáva riešenie na základe údajov zadania rébusu, takpovediac, jeho axióm, ako sú napr.: v čase od 20. h do polnoci bol Mr. Brown celý čas doma na svojom večierku; od 21. h do 24. h tam bol aj Mr. Green

atď. atď. Informácie, poskytnuté zadaním rébusu, sú naozaj analogické axiómam axiomatických systémov – ako ukazujú Bizám a Herczeg: „*Axiómy v podstate vytvárajú podobnú sústavu ako informácie v úlohe na vzájomné priradenie prvkov,*“ (ibidem, s. 199). Tieto informácie v zadaní sú v podstate akési axiomy *ad hoc*, platiace pre tento konkrétny rébus. Z týchto daných informácií, „axióm *ad hoc*“, treba pri riešení vyvodit' ďalšie informácie prostredníctvom hypotetického modu uvažovania typu „predpokladajme, že...“ – ide o to, či danú hypotézu nevyklučujú iné axiomy zadania, prípadne iné platné sudy, už vyvedené z axióm.

Takéto rébusy – ako vyplýva z toho, čo bolo povedané o postupe, metóde ich riešenia – sa neriešia len čistou „bystrosťou“, „logikou“, ale skôr je predpokladom ich riešenia isté hermeneutické *predporozumenie*: ide o to, či sme sa s takýmto *typom* rébusu už niekedy stretli – a ak áno a oboznámili sme sa aj s jeho vzorovým riešením, potom vieme „ako na to“, odkiaľ začať, čo máme robiť, ako postupovať.

Riešenie sa začína od nastolenia hypotézy, ktorá sa ďalej overí ako správna alebo sa dokáže jej falošnosť, ak sa dostane do vzťahu sporu s niektorou z axióm, prípadne s už dokázaným súdom. Napríklad: predpokladajme, že Mr. Green o 22. h ukradol z hotelovej izby č. 4 náhrdelník. To je však v rozpore s axiómou, že bol od 21. h do 24. h na večierku. Takže sme dokázali, že táto hypotéza je nesprávna a môžeme ju vylúčiť, atď., atď. Niektoré axiomy v rébusoch sú z hľadiska „životnej“ motivácie absurdné a slúžia ako čisto generatívne pravidlo odvodení: napríklad v takmer „detektívnom“ vyšetrovaní, ktoré z detí rozbilo okno, každé z detí vypovedá tri výroky, z ktorých sú dva pravdivé a jeden nepravdivý (por. Zich – Kolman, 1965, s. 45). V literárnej detektívke, samozrejme, takéto rébusové axiomy, pripomínajúce zadania matematických príkladov, možné nie sú: detektív nemôže *a priori* vedieť, koľko výpovedí je pravdivých a koľko nepravdivých, ani podozriví sa medzi sebou nedohadujú, koľko výpovedí povedia pravdivých a koľko nepravdivých. (A aká by bola motivácia takýchto výpovedí, preboha?) Aj pre tento „mikroskopický“ prvok literárnej štruktúry detektívky – totiž pre *motiváciu* – platí, že „väčšinová (*mainstream*) detektívna fikcia rešpektuje konvencie realistickej tradície. To znamená, situuje svoj dej do súvekej spoločenskej skutočnosti, obmedzuje typy zločinov a metód vyšetrovania na to, čo spadá pod *raciálne plauzibilné*“ (Porter, 1981, s. 115). Na makroskopickej úrovni má toto rešpektovanie vplyv na to, aký *typ fikčného sveta* detektívny žáner konštituuje (podrobne som o tom hovoril v kapitole *Zrod detektívky z duchov fantastiky*).

Z odcitovaných formulácií Bizáma a Herczega o charaktere týchto úloh s priradením je zrejmé, že tento typ úloh je založený na *čisto formálnom princípe priradenia prvkov*, patriacich k viacerým množinám – a významy, ktorými je takýto formálny konštrukčný princíp naplnený, sú zameniteľné. Môže teda ísť – významovo – rovnako o priradenie farebných guľôčok k farebným škatuľkám, áut ku garážam, mien osôb k miestu ich bydliska a zároveň k ich povolaniam, ako aj o priradenie osôb k miestu ich zdržovania sa a k časovému intervalu – trebárs v detektívnom rébuse. Takže to, či je daný rébus detektívnym, závisí *až* od významového naplnenia takejto konštrukč-



nej schémy – pričom táto schéma je invariantná pre rozličné „významy“ rébusov. Opäť sa nám teda ukazuje nevyhnutnosť definovať detektívny žáner na *sémantických* kritériách, keď formálny princíp má spoločný s príbuznými žánrami (platí to rovnako pre formálny skelet rébusu, ako to platilo aj pre lineárno-zvratnú kompozíciu, ktorú detektívka má spolu s románom s tajomstvom).

Z istého, takpovediac, „psychologického“ dôvodu, ako ho formuloval veľký milovník (i pisateľ) detektívok Karel Čapek, je však prepojenie rébusu so zločinom pomerne dosť pochopiteľné. Čapek vo svojej argumentácii postupuje – veľmi podobne ako Poe vo *Filozofii kompozície* – deduktívne. Ako východisko uvádza premisu ľudskej psyché – „*divá, mučivá rozkoš intelektu riešiť záhady*“ (Čapek, 1941, s. 205). Potom ukazuje na spojitosť rébusu s detektívkou: „*Detektívka je rozumové riešenie umеле nastražených věcných hádanek*,“ (ibidem, s. 206). A teraz ide „poeovské“ vyvodenie: „*Co je (...) nejspíše a nejpodstatněji záhadné? To, co se z nějakých příčin skrývá. A co se nejspíše skrývá? Rozumí se, že zločin*,“ (ibidem). Detektívke záleží nie na krvi, brutalite, ale „*na strašně zmotaných a záhadných situacích, kde normální rozum zůstane hloupě stát*“ (ibidem). „*Musí se vytvořit situace stejně paradoxní, nemožná, absurdní a nepředstavitelná jako v hádankách; ale pak přijde Oidipus, chci říci detektiv, aby rázem objevil dvojakost a omylnost určitých dat, vsunul do nich pravý smysl*,“ (ibidem, s. 206 – 207).

Zároveň môžeme – v rámci predbežnej typológie konštrukcií detektívnych záhad – vydeliť tento typ (typ záhad s priradovaním) oproti typu záhad s abdukciou, ktoré som analyzoval v časti *Model detektívneho žánru*. V záhade s priradovaním konštrukčný princíp riešenia je v priradovaní prvkov patriacich k rozličným množinám, kým v záhadách s abdukciou bol konštrukčný princíp riešenia v nastolení celkovej (nečakanej) hypotézy, ktorá vysvetlila všetky záhadné udalosti. Táto abdukcia často tkvie v tom, že poprie jednu zo zdanlivých premis zadania záhady – táto premisa sa ukazuje falošnou, ako som to v spomínanej časti demonštroval na príklade Lerouxovho *Tajomstva žltej izby*, pričom som zároveň ukázal homológiu s iným typom rébusu (rébusu sugerujúceho falošnú axiómu a s riešením, ktoré „vyskakuje“ zo systému zadania úlohy). V type záhady s priradením zasa *skrytosť riešenia* produkuje veľké množstvo východiskových dát, ktoré treba navzájom usúvzťažňovať (a otázka je, ktoré s ktorými). Záhada sa nejaví ako nemožná ani nadprirodzená, ako to býva pri type záhad s abdukciou (klasickým príkladom sú Poeove *Vraždy v ulici Morgue*, ako aj *Odcudzený list*), ale ako nadmieru komplikovaný problém s veľkým množstvom informácií, kde často nevieme, *odkiaľ*, „z ktorého konca začať“, akú informáciu spojiť s ktorou ďalšou.

Príkladom detektívneho rébusu v štýle klasickej anglickej detektívky môže byť rébus H. Philipisa *Vražda v metre* (in: Zich – Kolman, 1965, s. 28 – 30) z roku 1933 – čiže zhruba z obdobia, keď detektívna fikcia prekvitala vo svojom zlatom veku. Predáka mafie Zucca našli mŕtveho vo vlaku, keď dorazil na Baker Street o 0.32, pričom nebol podľa lekárskej správy mŕtvy dlhšie ako pätnásť minút. Je mimochodom spomenuté, že išlo o posledný vlak. Súčasťou zadania rébusu je cestovný poriadok (kedy

vlak dorazil do ktorej stanice a kedy mal odchod) a mapa situovania staníc. Dôležitá je premisa rébusu, že vraždu mohol spáchať *len* jeden zo štyroch ľudí. Je to – podobne ako v detektívke – *vymedzenie* a tu aj ohraničenie okruhu podozrivých. Je reštrikčnou premisou, ktorá vylučuje napríklad to, že by jeden z podozrivých mohol mať ako pomocníka niekoho iného okrem ďalších troch podozrivých (por. s. 30), čo je z hľadiska „normálneho sveta“ síce pomerne dosť absurdná podmienka, ale je to, jednoducho, axióma *rébusu*, o ktorej platnosti sa nepochybuje – je totiž v štruktúre zadania rébusu (v súvzťažnosti jeho premís) na to, aby jeho riešenie *bolo vôbec* možné. Literárna detektívka, písaná v kóde realistickej motivácie, ako som už povedal, mala by takéto obmedzujúce pravidlo „realisticky“ *motivovať* – väčšinou prostredníctvom *hermetického uzavretia* fikčného chronotopu (vlak – keď nás už tento rébus priviedol k vlakom – vo *Vražde v Orient exprese* Agathy Christie zapadal snehom a uviazol: nik sa nemohol zvonku dostať dnu, ani nik z neho nemohol utiecť). A ak hovorím o realistickej motivácii v detektívke, ani náhodou nemám v úmysle situovať ju v kóde úctyhodného literárneho smeru zvaného realizmus, ale používam tento termín v takom zmysle, aký mu prisúdil Boris Tomaševskij: „*Realistická ilúzia sa v skúsenejšom čitateľovi prejavuje ako požiadavka, životnosti*. (...) *V tomto zmysle každý motív sa musí uviesť ako motív v danej situácii pravdepodobný*,” (Tomaševskij, 1971, s. 211).

Riešenie *Vraždy v metre* (ktoré vypracoval Otakar Zich) najprv určí z uvedených údajov časový interval, počas ktorého bol Zucco zabitý: „*Vzhľadom k údajom o smrti Zucca prichádza v úvahu doba 0.17 – 0.32*,” (s. 30). Nasledujúce kroky vyplývajú z *priradenia* časových intervalov pohybu jednotlivých osôb k miestam, kde sa nachádzali, napr.: „*Zambaglione nemohl Zucca zavraždiť, neboť byl v restauraci blíže Picadilly od 0.20, tedy ještě předtím, než vlak* (ktorým odišiel Zucco, pozn. T. H.) *přijel do Picadilly*,” [ako vyplýva z cestovného poriadku, pozn. T. H. (s. 30)]. Riešiteľ v tomto úsudkovom kroku (*vyllúčení* jedného z podozrivých) *usúvzťažňuje* dva odľahlé fakty: že Zuccova mŕtvola sa našla vo vlaku, a teda ju tam vrah musel naložiť (a nemohol mať pritom žiadneho pomocníka „zvonku“, ako vyplýva z reštrikčnej premisy zadania rébusu) – a z porovnania času príchodu inkriminovaného vlaku (0.22) a Zambaglioneho príchodu do reštaurácie pri Picadilly (0.20): z *usúvzťažnenia* týchto dvoch *odľahlých* informácií vyplynie, že Zambaglione nemohol byť prítomný pri príchode ani odjazde vlaku, do ktorého nastúpil Zucco a v ktorom bol Zucco neskôr zavraždený. Ergo, Zambaglione je z kola von. Takto sa – veľmi šťastne – pomocou priradení a *usúvzťažnenia* informácií zadania podarí dokázať, že v inkriminovanom vlaku nemohol byť ani jeden z troch podozrivých – okrem štvrtého. Z toho, že bol Macaroni v inkriminovanom vlaku, by za „normálnych okolností“ (z hľadiska „životnej“ motivácie) nevyplývalo nevyhnutne, že je vrahom: akurát *len* bol vo vlaku, v ktorom bol Zucco zabitý, a teda vraždu spáchať *mohol*. Práve preto a na to tu však je oná reštriktívna premisa, ktorá spoluvytvára umelý, „skleníkový“ fikčný svet tohto rébusu (a transformuje túto možnosť na nevyhnutnosť): vrahom môže byť *len* jeden z týchto štyroch podozrivých. Keďže ostatní traja sa v inkriminovanom čase nemohli nachádzať v inkriminovanom vlaku, *musí* byť vrahom ten, kto sa v ňom nachádzal. Zároveň Macaroniho usvedčuje

aj jeho klamstvo: tvrdil, že nenastúpil do tohto vlaku na Trafalgar Square o 0.20, ale do nasledujúceho o 0.23. Z nenápadnej zmienky zo zadania však vieme, že daný vlak, ktorým šiel Zucco, bol *posledný*. Takže neskorší vlak, ktorý spomína Macaroni, nemohol existovať. (V rébuse je takto skrytá aj malá pasca v podobe rozporného tvrdenia, aká býva častá v literárnych detektívkach.) Vlaky totiž vo fikčnom svete rébusu, ako aj detektívky chodia šialene presne. A ak meškajú, tak o presne určitelný časový interval.

Čitateľovi detektívok bude takýto rébus na koľajniciach určite pripomínať niečo známe: romány iného „vlakvedúceho“ zlatého veku detektívky – **Freemana Willsa Croftsa** (1879 – 1957), pôvodným povoláním železničného inžiniera (tento biografický fakt mal, napriek postštrukturalistickej skepse k vyvodzovaniu záverov z biografie spisovateľa, fatálny a priam mechanický dosah na konštrukciu jeho zápletiiek). Pokiaľ jeho postavy majú alibi zabezpečené pomocou cesty vlakom, ako napríklad v knihe *Inšpektor French a tragédia v Starveli* (*Inspector French and the Starvel Tragedy*, 1927), nastáva pre inšpektora Frencha tá správna chvíľa zahľbiť sa do cestovných poriadkov a zostaviť časový harmonogram pohybu podozrivých a nájsť „fintu“, ktorou vrah *získal* päť minút navyše, aby mohol spáchať vraždu. Alibi vrahov v croftsovskom detektívnom svete vyplývajú z fingovanej činnosti, ktorú údajne vrah vykonáva v inkriminovanom časovom intervale, kým v skutočnosti má tento čas „pre seba“ – a pre obeť, samozrejme (na ich spoločný posledný *tete-à-tete*, ako by povedal Hercule Poirot). I detektívky, nespojené priamo so železnicou, Crofts konštruuje na základe časových harmonogramov zúčastnených postáv podozrivých. A v tom *jedinom* prípade, keď sa dá *priradiť* inkriminovaný čas a inkriminované miesto k jednej postave, dostane inšpektor French vraha. Toto *základné priradenie* je však vždy vo Frenchových detektívkach podopreté množstvom ďalších dôkazov z okolností. Zápletka jeho románov býva tiež vždy konštruovaná takým spôsobom, aby jednoduché priradenie nebolo možné, tak ako to bolo možné v uvedenom rébuse *Vražda v metre* – vrah totiž vždy „prekrúca“ čas, vždy finguje nejakú inú činnosť na inom mieste počas inkriminovaného času vraždy – a inšpektor French musí túto jeho fintu odhaliť. Konštrukcia detektívnej zápletky románu *The Hog's Back Mystery* [(1933; česky ako *Případ doktora Earlea*): chronologická zhoda i konštrukčná homológia s rébusom *Vražda v metre* patria k tým božským žmurknutiam v šedivej zóne historických dát] je založená na tom, že hlavný zločin – podľa časových harmonogramov jednotlivých zúčastnených – nemohol spáchať ani jeden z nich. Hlavný zločin sa totiž skladal z viacerých úkonov, do ktorých bol „rozfázovaný“ (zabitie obeť, jej transport a pochovanie), ktoré si vyžadovali dlhší časový interval. Frenchova abdukcia (hypotéza) prekonáva tento rozpor: vraždu nemohol z hľadiska časových dát spáchať jeden páchatel' – vrah mal teda komplica. Rovnako bola spáchaná aj vedľajšia vražda: „*Prostě jsem poznal, pokračoval French, že si tu zase nic neodporuje. (...) Champion mohl obstarat převoz zavražděné, ale nemohl spáchat vraždu ani pohřbíť tělo. Z toho vyplývalo, že Champion musil mít spoluvinníka*“, (Crofts, 1975, s. 674). Na hlavnú vraždu mali obaja spolupáchatelia alibi. French teda začne preverovať alibi oboch podozrivých a konštatuje, že v prípade Campiona „jeho

*alibi je v jednotlivých fázich rôznej silnej*“ (ibidem, s. 681). Ak sa, napríklad, od spoločnosti dvakrát vzdialil do svojej pracovne a vykonával činnosť (skladanie domčeka pre bábiky), ktorú dokazoval jej výsledkom, ako ho ukazoval spoločnosti (domček bol najprv rozložený, v druhej fáze rozostavaný, v tretej dokončený) – mohol túto činnosť fingovať tak, že kúpil vopred tri domčeky pre bábiky a mal ich v pracovni pripravené v rôznych fázach „rozostavania“. Týmto získal čas, ktorý sa síce nezhodoval s časom vraždy, ale bol to čas na to, aby spolupáchateľ dopravil autom na miesto činu a neskôr odviezol mŕtvolu. V „medzičasoch“ sa vracal späť k spoločnosti.

Čas vraždy je 8.40. Champion odchádza od spoločnosti o 8.35, čím si zaistil alibi na čas vraždy – za päť minút sa totiž v žiadnom prípade pre vzdialenosť (a to v prípade alibi znamená čas potrebný na jej prekonanie) nemohol dostať na miesto činu. Lenže aj jeho spolupáchateľ Gates, ktorý spáchal vraždu, má alibi – bol totiž údajne niečo odovzdať v Galbraithovom dome (Galbraith predpokladane nebol doma, takže bol v kontakte len so slúžkou) o 8.44. Za štyri minúty sa pre vzdialenosť ani Gates nijako nemohol dostať z miesta činu do Galbraithovho domu.

Na tomto mieste zápletky inšpektor French nasadzuje svoj zápasnícky „hmat“ – starý známy detektívkarcky *topos* zámeny osôb. Gates zavraždil Earlea, zatiaľ čo mu v Galbraithovom dome zaistoval alibi Champion, ktorý sa za Gatesa prezliekol: videla ho len slúžka a tá očakávala, že má prísť Gates, ktorého sama až tak dobre nepoznala (a podľa vrahovho plánu bolo vopred očakávané, že Galbraith nebude doma) – takto psychologicky motivuje Crofts nesprávnu „prefiguráciu“ slúžkinho videnia. Slúžka totiž „videla“ falošne – videla toho, koho očakávala, že uvidí. Jej pohľad bol „zakalený“, „oslepený“ týmto očakávaním.

Všimnime si, že obaja spolupáchatelia si vyfabrikovali alibi *nepriame* – síce časovo *blízke* k času vraždy, ale nie s ním totožné: u vraha je totiž vždy *nevyhnutnosťou*, že jeho alibi je *nepriame* – v čase vraždy sa totiž nemôže nachádzať *nikde inde* než práve na mieste činu. Champion nemohol byť bezprostredne v čase vraždy so spoločnosťou v obývačke, pretože práve zaistoval alibi Gatesovi. Falošný Gates (zamaskovaný Champion) tiež nemohol byť *presne* v čase vraždy pred Galbraithovým domom, pretože to od seba z domu nestihol. (A skutočný Gates, samozrejme, nemohol byť nikde inde, len na mieste činu, kde práve vraždil.) Tento minimálny (päťminútový a štvorminútový) časový *interval*, posun od priameho alibi k nepriamemu je dôvodom, prečo inšpektor French toto alibi nepokladá za absolútne „silné“ a prečo môže toto alibi rozbiť. Nie je to totiž alibi priame, skutočné (skutočný X pred očami nezávislých svedkov: nespochybniteľná nahliadaná *evidencia*), a teda nerozborné, ale alibi *predpokladané*, *nepriame*: ukázanie sa osoby X niekoľko minút pred vraždou a po vražde *dokazuje skutočnosť*, že X nespáchal vraždu (pretože za tento čas nemohol prekonať vzdialenosť k miestu a od miesta činu). Nie je to teda dôkaz „na vlastné oči“, ale dôkaz sprostredkovaný úsudkom. Sila nepriameho dôkazu čiže dôkazu z okolností, píše W. Wills, „je v tom, že není možné jiné vysvětlení určité skutečnosti mimo předpoklad, který se tímto důkazem doličuje“ (cit. podľa Vyšinskij, 1952, s. 316). Tento nepriamy dôkaz má

v prípade Gatesovho alibi takúto podobu: ak bol Gates o 8.44 pred Galbraithovým domom, tak nemohol pre vzdialenosť zavraždiť o 8.40 Dr. Earla. Pravdivosť záveru tejto implikácie vyvracia inšpektor French ukázaním nepravdivosti jej antecedentu: Gates totiž *nebol* o 8.44 pred Galbraithovým domom, resp. ten, kto bol pred Galbraithovým domom, *nebol* Gates.

Z uvedeného príkladu teda môžeme vidieť, že zápleтка Croftsovej detektívky je založená na rovnakom konštrukčnom princípe ako detektívny rébus s priradovaním, ktorý je jej „súčasníkom“ (ba dokonca sú si tieto dva texty príbuzné i tematicky), ale je ešte navyše – čo je pre žáner detektívky podstatné – skomplikovaná *pascou*, ktorou páchatelia zakryli svoj zločin (skonštruovaním falošného alibi). Toto býva pre detektívku – aj pre tento typ, ktorý je založený na konštrukčnom princípe priradenia časových dát k pohybu osôb – nepísaným pravidlom: nestačí *len* skonštruovanie tabuľky priradení – po jej skompletizovaní sa totiž detektív vždy dostáva do pasce: akoby vraždu nikto nemal čas spáchať. V takomto type detektívky je vždy skrytá nejaká *finta* – nejaké vyprodukované falošné alibi prostredníctvom určitej falošnej, maskovacej činnosti alebo – *revertne* – fingovanie časovej tiesne, nemožnosti vykonať činnosť v „nulovom“ čase. Do tohto typu bude spadať napríklad aj *Vražda na fare* (*The Murder at the Vicarage*, 1930) od **Agathy Christie**, kde rozpor rieši rovnako ako v Croftsovej detektívke spolupáchatelstvo dvoch osôb, ako aj rozfázovanie úkonov, spojených s vraždou (jedna osoba vopred skryje revolver v miestnosti, druhá ním neskôr zastreľí obeť) a tiež priam blesková realizácia vraždy (vrahyňa odstreľí obeť, takpovediac, „cestou“): „*Snad každý by prisahal na to, že nemohla mať čas!*“ (Christie, 1998, s. 238), hovorí slečna Marplová vo svojom debutovom prípade. Takže v detektívke sa zväčša konštrukčný typ záhady s priradením *kombinuje* s typom abdukčným: záhadu nemožno vyriešiť len priradovaním – priradovanie je len nevyhnutnou vstupnou podmienkou na abdukciu, ktorú treba na jeho základe napokon nastoliť.

Ešte všeobecnejšie ku konštrukčnému princípu *alibi* v detektívkach: ak niekto z podozrivých, prípadne detektív sám dokazuje alibi istej postave, znamená to *dôkaz záporného súdu* – že postava X sa nenachádzala v čase *t* na mieste činu čiže že X nie je A. Tento záporný súd sa dokazuje takým spôsobom, že sa „*dokazuje (...) nejaký iný kladný fakt, neslučiteľný s faktom, protirečiacim dokazovanému zápornému faktu, z čoho podľa zákona vylúčeného tretieho vyplýva pravdivosť daného záporného faktu. Máme dokázať záporný fakt, že udalosť A nejstvovala, že sa nestala* (t. j. že X nezavraždil Y-a v danom čase na danom mieste, pozn. T. H.). *Inak povedané, máme dokázať záporný súd: A nie je B. Aby sme mohli dokázať pravdivosť záporného súdu A nie je B, stačí dokázať nepravdivosť A je B, a to sa dá urobiť, keď dokážeme pravdivosť súdu A je C, nezlučiteľného so súdom A je B. Keď dokážeme, že A je C, to znamená, že nie je pravda, že A je B; a keď nie je pravda, že A je B, to znamená, že je pravda, že A nie je B, čo práve bolo treba dokázať*“ (Strogovič, 1951, s. 274). Túto formálnu schému dokazovania uvádza M. S. Strogovič ako paradigmu dôkazu alibi v súdnictve: „*Alibi znamená doslovne ,na inom mieste' a spočíva v tomto: Keď sa osobe obžalova-*



nej zo zločinu dokáže, že v momente spáchania zločinu nebola na tom mieste, kde sa zločin stal, dokáže sa tým už i to, že obžalovaný tento zločin (vraždu, krádež atď.) nespáchal. Dokázat', že obžalovaný v danom čase nebol na tom mieste, kde sa stal zločin, možno dokázaním toho, že bol v tom čase na inom mieste. Keď sa dokáže, že obžalovaný bol v tom čase na inom mieste, znamená to, že nie je pravda, že bol v tom istom čase na mieste spáchaného zločinu (...) znamená to, že je pravda, že tam nebol (...) to znamená, že ten zločin on nespáchal,“ (ibidem, s. 275).



Iným typom rébusov, homologickým detektívke, sú šachové úlohy založené na retrográdnej analýze. Do rámca pôvabných holmesovských pastišov ich zasadil americký matematik a logik **Raymond Smullyan** v knihe *Šachové záhady Sherlocka Holmesa (Chess Mysteries of Sherlock Holmes, 1994)*. Analógia retrográdnej analýzy s detektívkou je v tom, že rébusom nainscenovaná konfigurácia figúr na šachovnici je akoby „miestom činu“, ktoré odkazuje na *minulé* ťahy figúr: na priebeh minulých udalostí (ťahov), ktoré sa odohrali na šachovnici. Konfigurácia figúr v zadaní šachového rébusu je sieťou stôp, odkazujúcou na minulý priebeh ťahov. Tieto ťahy retrográdna analýza dedukuje vďaka znalosti kódu – kódu pravidiel šachovej hry – pričom striktné pravidlá šachu tvoria axiómy následných dedukcií: „*Tyto úlohy jsou názornými ukázkami čistě deduktivního uvažování,*“ (Smullyan, 2005, s. 10).

K pravidlám šachu môže pristúpiť pri konkrétnom rébuse aj dodatkové pravidlo – napr. pri tzv. monochromatickej úlohe, kde je pridaným obmedzujúcim pravidlom, že ani jedna figúra nesmie ťahať na pole inej farby, než na akom stojí (ibidem, s. 33). Tieto pravidlá hry, axiómy, sa teda môžu meniť – ide len o to, že vždy musia byť *striktne* zadefinované pre danú úlohu (vytvárajúc takto jej „malý svet“ s pravidlami ťahov, ktoré v ňom platia – podobne ako v prípade citovaného detektívneho rébusu to bola dodatková podmienka, že vrahom môže byť *len* jeden zo štyroch určených podozrivých). Zároveň je tento „malý svet“ so svojimi pravidlami ťahov „zariadený“ presne určeným počtom individuí (hracích figúr), individuí konfigurovaných v presne určených pozíciách.

A tu už aj môžeme formulovať rozdiel medzi takýmto typom rébusov a literárnym žánrom detektívky: v detektívke je totiž tento vzťah medzi „axiómami“ a „dedukciami“ oveľa voľnejší, pružnejší, pretože kód tu netvorí striktné pravidlá šachu, ale „pravidlá“ kultúrneho sveta, ktoré možno nazvať pravidlami nanajvýš v štatistickom zmysle – sú to skôr regulárnosti v štýle: toto sa zvykne robievať, toto sa zvykne za takýchto okolností odohrávať – v psychologickú detektívku to zasa bude kód psychologických pravidiel, platiacich s mechanistickou platnosťou a pod. Už antický rímsky teoretik rétoriky Quintilianus hovoril o týchto „znamenaniach“, resp. znakoch (*signum*), „indiciách“ či „stopách“ (por. Quintilianus, 1985, s. 222), vzatých z každodenného života, ako o „*pravdepodobnostiach*“ (ibidem) – ukážme príklad takýchto pravdepo-



dobnostných inferencií pri súdnom dokazovaní alebo vyvracaní vraždy: podozrivý má zakrvavené oblečenie, čo je priťažujúca okolnosť. Nie je to však nezvratný dôkaz: „*Ovšem krev mohla vystříknout na šat i z obětovaného zvířete nebo vytéci z nosu* (ako sa to stane vrahovi v Doylovej *Štúdii v červenom*, pozn. T. H.), *proto nespáchal vždy vraždu ten, kdo měl zakrvácený oděv*,“ (ibidem). Hoci niekedy zasa – aj keď mu tá krv vytekla z nosa (ako to ukazuje spomenutá Doylova *Štúdia*) – vrahom napriek tomu je. Quintilianus kladie tieto pravdepodobnostné dôkazy oproti dôkazom nezvratným, ktoré sú tiež prevzaté zo zásobnice kultúrnej encyklopédie, spoločného vedenia, *doxa*: „*Vždyť je nutné, aby žena, která porodila, předtím souložila s mužem, což patří do minulosti (...)*,“ (ibidem, s. 221) – Quintiliana pri vypovedaní tohto absurdného tvrdenia ospravedľňuje iba to, že nebol katolíkom. Nie je náhodné, že za príkladom na „detektívne“ argumenty ideme do antickej učebnice rétoriky: jej súčasťou totiž bolo „súdne rečníctvo“ na súdnych procesoch, a toto rečníctvo (ako z *definície* každý rétorický komunikát) muselo načierať po svoje argumenty do kódu každodennosti, všeobecného vedenia, *doxa* – pretože cieľom rétoriky je *presviedčanie* (ibidem, s. 106). A všeobecné vedenie, encyklopédia, o ktorú sa rétorická argumentácia opiera, je prístupná každému „obyvateľovi obce“.

Uvedme ako príklad *pravdepodobnostného uvažovania* takúto inferenciu inšpektora Frencha, ktorá svoje závery odvodzuje z kódu každodennosti (schém sociálneho a praktického správania sa v istých situáciách) – tento kód mu poskytuje premisy jeho inferencií: „*Je nutné, aby hodina vraždy* (zavraždeného doktora Earla, pozn. T. H.) *presně souhlasila s hodinou zmizení?! Dospěl jsem k závěru, že ano. Dokazovalo mi to Earlovo oblečení. Kdyby byl měl venku nějakou schůzku, jistě by se byl obul, oblékl by si plášť a vzal klobouk. Byl jsem si jist, že odešel přímo z obývacího pokoje, protože zřejmě někdo venku přistoupil k oknu a zaklepal na něho, a rovněž jsem pokládal za jisté, že ho zločinec okamžitě udeřil a Earle stratil vědomí, hned jakmile vystoupil z okna. Jistě očekával, že se venku zdrží jen chvíli,*“ (Crofts, 1975, s. 681). Z premisy kódu každodenného správania (spoločenskej etikety, ako aj správania vzhľadom na meteorologické podmienky), že keď človek odchádza z domu von intencionálne, prezlečie sa vzhľadom na etiketu i počasie (premise major), ako i z empirického faktu, že Dr. Earle odišiel neprezlečený (premise minor), možno vyvodit' záver, že Dr. Earle neodišiel z domu intencionálne a na dlhší čas.

Miesto činu, ktoré literárny detektív obhliada a robí na jeho základe analýzy, rekonštrukciu pohybov a dejov, čo sa odohrali v jeho poli, teda nie je rozčlenené na šesťdesiatštyri čiernych a bielych políčok so striktno predpísanými možnými ťahmi pre aktérov. Detektívova „retrográdna analýza“ dejov na mieste činu je teda viac *hypotetická* než deduktívna (ako v prípade šachových rébusov retrográdnej analýzy), hoci sa detektív bude usilovať podávať svoje závery ako dedukcie s nezvratnou platnosťou. Ukážem to ďalej pri interpretácii konkrétnej detektívky. Retrográdna šachová analýza zasa, naopak, „*není založena na pravděpodobnostech, ale na absolutních jistotách. Nikdy nemůžeme předpokládat, že hráč hrál dobře, ale jen, že hrál podle pravidel*“

(Smullyan, 2005, s. 21). Tieto rébusy, pozície figúr na šachovnici, sú, samozrejme, *vo-pred* skonštruované tak, že ich riešenie pomocou retrográdnej analýzy je už pripravené (rovnako ako v detektívke) – nejde teda o analýzu akýchkoľvek konfigurácií figúr pri akejkol'vek partii. Smullyanov pastišový Sherlock Holmes vraví, že „pravdepodobnosť, že postavení vzniklé v normálnej partii umožňuje užití retrográdnej analýzy, je približne sto ku jednému“ (ibidem, s. 42). Rébus je skonštruovaný tak, aby bol v danej fáze spätne rekonštruovanej partie možný vždy len *jediný* ťah, pričom konfigurácia figúr ostatné ťahy *vylučuje*. (V zásade sa o tento ideál infinitezímálne usiluje, ale nedokáže ho dosiahnuť riešenie detektívky.)

Zadanie podáva všetky informácie potrebné na vyriešenie: v tomto zmysle sa dá povedať, že riešenie rébusu je implikované v jeho zadaní – ale nie tak, že by riešenie bolo automatické, zjavné. Poprehadzované, „dekonfigurované“ premisy a nevyhnutnosť transformovať niektoré závery na premisy následných úsudkov dostatočným spôsobom *skrývajú* riešenie. Ak v literárnej detektívke (zväčša väčšieho rozsahu) „miesto činu“ neposkytuje všetky informácie potrebné na riešenie (čiže neformuluje *celé* zadanie záhady), detektív musí pokračovať v pátraní (navigovaný súc prvou obhliadkou miesta činu), zbierať informácie (a ich súhrn a distribúcia v naratívnom segmente pátrania potom tvoria zadanie záhady). *Pred* segmentom riešenia však, ako vyplýva z pravidiel detektívky, musí byť zadanie záhady skompletizované: ak do riešenia vstupujú dodatočné informácie, ktoré čitateľ dosiaľ nemal k dispozícii, je to podľa pravidiel hry detektívky klasifikované ako podvod (1. a 8. Knoxovo a 1. Van Dinovo pravidlo). Freeman Wills Crofts dokonca v analyzovanej detektívke *Prípád doktora Earla* v segmente riešenia uvádza v priamej reči inšpektora Frencha v zátvorkách čísla strán, na ktorých je zmienka o danom fakte, ktorý French použil vo svojej argumentácii. Takýmto spôsobom sa autor detektívky veľmi účinne bráni pred výhradou, že by, nedajbož, nepostupoval podľa pravidiel *fair play*. Tento postup stránkových odkazov je ojedinelý aj v „sformalizovanej“ klasickej detektívke zlatého veku, ba aj u samého Croftsa. [Podobný postup možno nájsť v záverečnom číslovanom súhrne faktov vo Van Dinovom *Vývraždení rodiny Greenovcov* (1928).] Veľmi inštruktívne ukazuje transfiguráciu faktov v riešení, ako aj vylučuje čitateľove pochybnosti, či bol ten-ktorý fakt naozaj uvedený (bol, iba si ho nevšimol, alebo ho správne neusúvzťažnil, „nekonfiguroval“ v rámci riešenia).

Naopak, *jednoznačné* dedukcie pri šachovej retrográdnej analýze sú – v najjednoduchších prípadoch – takéto: „*Bílá dáma (...) se musela dostat do hry jedině přes pole a2, a proto muselo brání pěšcem na b3 předcházet jejímu vstupu do hry. A poněvadž bílý pěšec bral černého bělopolného střelce, musel být střelec brán dříve než dáma,*“ (ibidem, s. 29). Pretože *a*, tak *b* – a to na základe *tvrdého* kódu (pravidiel šachovej hry), na rozdiel od *mäkkého* kódu každodennosti v detektívke (napríklad práve v citovanom príklade z Croftsa), kde – ako si spomíname – však bola schéma usudzovania rovnaká: pretože *a*, tak *b* (pretože sa Dr. Earle neobul a neobliekol von, nemal ho chvíli, keď zmizol, v úmysle niekam odísť). *Úsudková schéma* v šachovej retrográd-

nej analýze, ako aj v detektívke je teda v určitých prípadoch rovnaká – odlišný je len kód, systém pravidiel (tvrdý verzus mäkký), tvoriaci premisy, z ktorých sa odvodzujú závery. Tento charakter kódu má – napriek totožným schémam úsudku – potom dosah aj na charakter záveru, ktorý je v danom kóde vygenerovaný (jednoznačne pravdivý v šachovej retrográdnej analýze verzus vysoko pravdepodobný čiže hypotetický v detektívke).

Pokúsim sa teraz ukázať pravdepodobnostný, *hypotetický* charakter detektívových inferencií na príklade detektívky **Elleryho Queena** (z prvého, „klasického“ obdobia tvorby dvoch spoluautorov, píšucich pod týmto pseudonymom) *Záhada holandskej topánky* (*The Dutch Shoe Mystery*, 1931 – v českom preklade ako *Zločin v Holandskej nemocnici*, v slovenskom vyšla pod názvom *Záhada chirurgovej topánky*). To znamená, že ich tento pravdepodobnostný charakter diskredituje – naopak, je to *jediný možný spôsob*, akým sa môže detektív dopátrať k riešeniu vo fikčnom svete detektívky, konštituovanom výkonmi neformalizovaného, literárneho jazyka.

Detektív Ellery Queen ako prvý krok svojho riešenia robí v zásade to, čo riešiteľ rébusu úloh na priradenie: úkon *vylúčenia*. Vymedzuje totiž jednu podstatnú, charakteristickú vlastnosť páchatel'a – a týmto gestom *zároveň vylučuje* všetky osoby, ktoré túto vlastnosť nemajú. Vrahovi, zamaskovanému do chirurgického plášt'a a rúška, sa totiž ako nehoda (toto je ingerencia náhody, ktorá však pomáha detektívovi – ako *vis major* ju tam na páchatel'a nastražuje autor) pretrhne šnúrka na chirurgickej topánke (tá dala titul celej detektívke): z toho, že ju páchatel' pohotovo prelepí lekársnym leukoplastom, Ellery vyvodzuje charakteristickú vlastnosť osoby vraha (čím *zužuje* a vymedzuje okruh podozrivých): že je z lekárskeho odboru: „*Tyto potreby se přechovávají v lékárenských skříních. Pro nezasvěceného jsou mimo dosah. Pouze zaměstnanec nemocnice nebo někdo v podobném postavení by věděl, kam v takové kritické situaci sáhnout. Vrah náplast na očích neměl; aby ji mohl použít, musel tedy vědět, kam pro ni sáhnout,*“ (Queen, 1980, s. 709). Táto inferencia, samozrejme, nie je dedukciou, ale abdukciou, nastolením hypotetického zákona, ktorý *vysvetľuje* daný fenomén: a to stopu, že sa našla chirurgická topánka, použitá vrahom, so šnúrkou prelepenou lekársnym leukoplastom. Vychádza z encyklopédie, z praktického vedenia a je veľmi pravdepodobná. Jej záver však nevyplýva z premís s deduktívnou, nevyhnutnou platnosťou. Môžeme hypoteticky uviesť aj niekoľko iných abdukcií, vychádzajúcich z daného faktu. Napríklad, niekto zvonku sa mohol vopred, pri príprave vraždy, informovať u niektorého zamestnanca (napríklad svojho známeho), kde sa leukoplasty nachádzajú. Prípadne, mohol si náplast' zaobstarat' *vopred*, zámerne roztrhnúť šnúrkou a zalepiť ju: náplast' by v takomto kontexte niesla *funkciu* falošnej stopy, ktorá by mala za cieľ primäť detektíva, aby prijal nesprávny záver, že vrah je zamestnancom Holandskej nemocnice.

Ďalšia možnosť je, že páchatel'om bol zamestnanec *inej* nemocnice – za predpokladu, že viaceré nemocnice v jednom štáte majú istý štandardizovaný postup skladovania lekárskeho náčinia (v takomto prípade by v detektívovej inferencii došlo k ne-

oprávnenému *skoku* od všeobecného k jednotlivému prípadu, od „type“ k „token“). Prípadne to mohol byť *bývalý* zamestnanec nemocnice (v takomto prípade by bola chybná inferencia skokom od aktuálneho stavu k časovej absolútnosti, ako v starom Pitavalovom *Prípade nešťastného Jakuba Le Bruna*). Záver detektíva Elleryho je síce najpravdepodobnejší, ale nie nevyhnutný. Čo ho potom „dosvedčuje“, čo potvrdzuje jeho správnosť? Jednoducho, ďalší postup argumentácie: že práve *táto* cesta uvažovania (a nie alternatívne úsudkové cesty, ktoré som uviedol) vedie spolu s ostatnými (tiež pravdepodobnostnými, ako ešte ukážem) úsudkami k odhaleniu vraha. Pravdepodobnostné detektívove úsudky sa navzájom „istia“, keď sú spolu *koherentné* – čiže si neodporujú a solidárne vedú k jednému záveru. V tom je práve ich *sila*: toto usudzovanie je správne, lebo jednotlivé úsudky sú jednak vysoko pravdepodobné (i keď nie deduktívne odvoditeľné), jednak sú *navzájom solidárne*. Vedela to už aj antická rétorika – Quintilianus píše: „*A tak argumenty, ktoré se nemohou uplatniť proto, že by byly velké, se uplatní proto, že jich je mnoho a všemožným způsobem všechny míří k dokázání téže věci,*“ (Quintilianus, 1985, s. 249). No v každom takomto detektívnom odvodení, detektívnej „dedukcii“ (ako to radi nazývajú hrdinovia tejto literatúry) sa skrýva „rozbuška“ v podobe *iných možných smerov rozvíjania odvodzovania*.

Ellery Queen ďalej obmedzuje *súbor* charakteristických vlastností vraha: zo zatlačených jazykov v malých mužských chirurgických topánkach č. 6 vyvodzuje (odkazom na praktické vedenie), že v topánkach bola obutá ženská noha. To, že vrahom bola žena, dokazuje aj ďalšou pravdepodobnostnou inferenciou: „*Vrahem nemohl být muž spjatý s nemocnicí. Takový muž by vzhledem k přísným pravidlům musel mít na sobě bílou uniformu a kalhoty jsou její nedílnou součástí. Kdyby byl vrahem muž spjatý s nemocnicí, měl by na sobě bílé kalhoty už před spácháním vraždy. Proč by odkládal tyto kalhoty, které mu padnou, a navlékal si jiné, ty z telefonní budky, které mu nepadnou, a pak v nich spáchal zločin? To je nesmysl,*“ (Queen, 1980, s. 712). To, že toto dokazovanie sa ocitá presne tam, kde patrí – totiž v poli rétoriky (kam ho situoval už Aristoteles ako „súdne rečníctvo“) – naznačuje už povrchová rovina argumentácie pomocou rečnickej otázky, ktorá je vzápätí zodpovedaná. Dalo by sa totiž „nerečnicky“ odpovedať (a tým ukázať inú možnosť), že muž späť s nemocnicou si vyzliekol svoje lekárske nohavice a obliekol si iné práve na vyprodukovanie falošnej stopy (ktorej možný význam by bol: 1. páchatel' nie je mužom späť s nemocnicou, 2. páchatel'om je žena späť s nemocnicou). Lenže táto stopa (nohavice nájdené v telefónnej budke) je *pravá*, nie *nastražená* – to je zaistené jej koherenciou s citovanou stopou s jazykmi v chirurgických topánkach: oba argumenty sa navzájom istia (a práve v tomto zmysle sú tieto argumenty *silné*) v solidárnom „celkovom“ závere, že vrahom, oblečeným do mužského chirurgického oblečenia, je žena. Odcitujme ďalej nadviazanie na citovaný úryvok – ide o úsudok, ktorý je pravdepodobný (ako som sa to práve snažil dokázať), ale podáva sa, akoby bol nezvratne platný: „*Ale kalhoty nalezeny byly a my jsme prokázali, že to není podvrh, jinými slovy, že je osoba vydávající se za Janneyho měla opravdu na sobě. Jestliže je však podvodník skutečně měl na sobě, pak pouze proto, že předtím měl na sobě jiné.*“

*Jestliže předtím na sobě předpisové kalhoty neměl, pak nemohl být muž spjatý s nemocnicí. **Quod erat demonstrandum.***

**Secundus.** *Nemohl to být ani muž nespjatý s nemocnicí, protože úvahou o použití náplasti jsme už vyloučili všechny takové lidi,*“ (ibidem, s. 713). Elleryho záver teda znie: páchatelom nie je muž spätý s nemocnicou, ale zároveň je to človek v nemocnici zamestnaný. Takže – po prieniku sémantických polí termínov „osoba zamestnaná v nemocnici“ a „nie muž“ – je výsledkom termín „žena zamestnaná v nemocnici“: zdravotná sestra.

Ak som už analyzoval typ detektívok, založených na finte s falošným alibi (hovoriť som konkrétne o dvoch románoch Croftsa a Christie), dostaneme sa k nemu aj tentoraz. Ellery spomenutým úsudkom dospel k tomu, že vrahom je zdravotná sestra – tá však má zdanlivo nerozbitné alibi. (A opäť raz vidíme – po príklade z Croftsovho románu – ako je tento detektívny typ, resp. konštrukčný princíp falošného alibi *kombinovaný* so záhadou s priradovaním dát; ak sa vyskytuje v takejto kombinácii, je, takpovediac, „soľou“ celej zápletky.) Vierohodní a bezúhonní svedkovia totiž *videli* doktora (v chirurgickej uniforme) prichádzať a odchádzať a sestru *počuli* rozprávať: „*Jak by mohlo někoho napadnout, že sestra i lékař je ve skutečnosti táž osoba,*“ (ibidem, s. 706) – čiže sestrička oblečená v chirurgickej uniforme. „...*když bylo sestru slyšet, nebylo ji vidět; a když zločince bylo vidět, nebylo ho slyšet*“ (s. 706) – takto je pre svedkov vyvolaná „kúzelníčka“ *ilúzia* (detektívka ako žáner sa, mimochodom, veľmi často explicitne odvoláva na kúzelnícke triky), že sú na scéne dve osoby, zatiaľ čo ich predstavovala osoba jedna – rozdelená na hlas („sestrička“) a vzhľad („lekár“).

Keď už Ellery dokázal (a v skutočnosti nastolil *silnú* hypotézu), že vrahom je žena, zamestnaná v nemocnici (čo je veľké *vylúčenie*, obmedzenie okruhu možných páchatelov), pýta sa napokon, samozrejme, na jej totožnosť: *ktorá* zamestnankyňa? Detektívovi, našťastie, prišla na pomoc ďalšia vražda, ktorá mu dodala potrebné stopy na túto „individualizujúcu“ abdukcii. Doktora Janneyho zabili v jeho pracovni – sedel za stolom na stoličke a bol odzadu udretý do hlavy počas písania: na papieri zostal rozmazaný atrament uprostred slova. Janney mal na tvári pokojný, prirodzený výraz. „*A přece rána, kterou byl omráčen, byla důkazem toho, že vrah, aby ho mohl udeřit do hlavy v krajině mozku, musel stát za ním. Jak se vrah dostal za Janneyho, aniž vzbudil podezření nebo alespoň pozornost?*“ (s. 715) Za Janneyho stolom, pritisnutým k rohu, sa nenachádzalo okno (ktoré by prípadne motivovalo činnosť niekoho, kto by predstieral, že sa chce pozrieť z okna), iba (ako sa zistí neskôr) kartotéka (ktorá bola z miesta činu odstránená vrahom). Ellery z toho vyvodzuje, že na to, aby sa niekto pretiahol dozadu do tesného priestoru za Janneyho stoličkou, kde bola situovaná kartotéka, musel byť s Janneyom v takom vzťahu, že ani nevzbudil jeho pozornosť, keď išiel do Janneyho osobnej kartotéky (čo je inferencia v rámci kódu psychológie). A to mohla byť jedine jeho sestrička (stopy a úsudky podávam skomprimovane podľa str. 714 – 716).

V prípade týchto inferencií *rozbušku*, ktorá rozbíja nevyhnutnosť takýchto odvodení, zaviedol text sám svojou konštrukciou predmetného sveta – tým, že opísal stolič-



ku, na ktorej bol Janney zavraždený, ako „otáčacie kreslo“ (s. 656). Z toho vyvodzujem alternatívnu hypotézu – možnosť, že sa Janney mohol vrahovi veľmi ľahko otočiť chrbtom aj sám – na otáčacej stoličke, keď sa za niečím načiahol do svojej kartotéky. Rozmazaný atrament uprostred slova mohol falzifikovať vrah práve *na to*, aby detektív odvodil nesprávny záver, že vrah stál za Janneyho stolom, zatiaľ čo mohol stáť *pred* jeho stolom a Janney sa mu mohol na otáčacej stoličke obrátiť chrbtom. Potom teda neplatí, že „*ten úder do hlavy nemohl být veden odjinud než z místa za psacím stolem*“ (s. 658) a záver, že to vykonala jeho sestrička, ktorá jediná mohla ísť bez Janneyho podozrenia za jeho chrbát, už potom vôbec nie je odvodený „nevyhnutne“. Naopak, ide o – síce veľmi pravdepodobnú – hypotézu, vsadenú do „stávky.“



Vzťah žánrov rébusu a detektívky vedie historikov detektívky k rozdeleniu na dva tábory – „(...) tých, ktorí hovoria, že detektívky nemohli existovať, kým neexistovala organizovaná polícia a detektívi, a tých, ktorí nachádzajú príklady racionálnej dedukcie v takých rozmanitých prameňoch, ako sú Biblia a Voltaire, a poukazujú na to, že tieto boli ranými rébusmi detekcie“ (Symons, 1972, s. 24). Julian Symons správne hovorí, že pred detektívkou možno síce hovoriť o téme „zločinu v literatúre“, ale „*tí, ktorí hľadajú fragmenty dedukcie v Biblii a Hérodotovi, hľadajú len rébusy. Rébus je životne dôležitý pre detektívny príbeh, ale nie je detektívnym príbehom samotným a jeho miesto v kriminálnej literatúre vo všeobecnosti je pomerne malé*“ (ibidem). Carolyn Wellsová charakterizuje rébusové príbehy ich štruktúrou otázka – odpoveď, ktoré však nezahŕňajú prácu detektíva, nie sú osnované okolo zločinu, ale okolo nejakej záhadnej situácie, ktorú treba logicky vysvetliť (Wells (1913), 1976, s. 37).

Na vzťah detektívky s rébusom upozorňoval aj S. S. Van Dine – predovšetkým v rámci svojej normatívnej poetiky detektívky v súvislosti s tým, aký typ detektívky programovo i autorsky sám razil. Urobil tak v *Úvode* k svojej slávnej chronologickej antológii detektívnych príbehov z roku 1927. (Prvé vydanie vyšlo ešte pod Van Dinovým menej známym menom literárneho kritika – Willarda Huntingtona Wrighta.) Van Dine tu píše: „*Detektívny román nespadá pod hlavičku prózy (fiction) v bežnom zmysle slova, ale prináleží skôr do kategórie hádaniek (riddles): je fakticky komplikovaným a rozťahnutým rébusom (puzzle) zaodetým do prozaickej formy. (...) Naozaj, štruktúra a mechanizmus krížovky a detektívneho románu sú si veľmi podobné. V oboch je prítomný problém, ktorý treba vyriešiť; a riešenie plne závisí od mentálnych procesov – od analýzy, od spájania dohromady zdanlivo nesúvisiacich častí, od znalosti ingrediencií a – v istej miere – od hádania. Oba prinášajú série prekrývajúcich sa indícií, ktorými sa má riešiteľ nechať viesť; a tieto indície, keď sú umiestnené na správne miesto, osvetľujú cestu k ďalšiemu vývoju. V oboch, keď je dosiahnuté záverečné riešenie, sa všetky detaily nájdu v kompletnom, poprepájanom a tesne spletenom tkanive,*“ (Van Dine, 1931, s. 5). Van Dine týmto poukázaním na analógiu detektívky s rébusom



(a krížovkou) odpovedá na otázku, prečo detektívky obľubuje také množstvo ľudí, a to aj toho typu, čo sa zvyknú zaoberať serióznymi záležitosťami. Je to preto, že detektívky sú – ako hovorí Van Dine v súvislosti s ich analógiou s rébusom – istým druhom „mentálnej gymnastiky“ (ibidem) a že nejestvuje väčšmi stimulujúca aktivita, než je aktivita mysle (ibidem). Preto aj detektívky podľa neho nemožno hodnotiť na základe estetických kritérií, ktorým podlieha „seriózna literatúra“.

Už som sa snažil modelovať vzťahy oboch žánrov – ich paralely, ako aj odlišnosti. Detektívka sa konštituuje na *priesečníku*: keď sa dovtedy nedetektívny rébus „zráža“ s dovtedy neúsudkovou kriminálnou literatúrou (u Poea); u Pitavala sa zasa zrazenie úsudku so zločinom dialo prostredníctvom kanálu právneho vedenia – na tematiku zločinu je aplikovaná argumentácia a dokazovanie už v antickej súdnej praxi, ako možno vidieť podľa Quintilianových *Základov rétoriky*; a zároveň sa literatúra zločinu a rébusová literatúra kontaminujú s konštrukčným princípom románu s tajomstvom – jeho zvratnou kompozíciou (túto operáciu vidíme už iba u Poea), ako sa dovtedy ustálil v gotickom románe a v literárnej fantastike 19. storočia. Literárnu fantastiku zasa musí detektívka – vo svojej konštitutívnej transformácii: aby sa vôbec tento žánr mohol zrodiť – sekularizovať. Tieto tri žánre teda môžeme z historického hľadiska pokladať za *vývinové predpoklady* detektívky (a zo štrukturálneho hľadiska za žánre štrukturálne príbuzné detektívke), nie však za detektívny žánr samotný. Ten od každého zo svojich genealogických žánrových darcov preberá len *niektorú* zložku (z románu s tajomstvom kompozíciu, z rébusovej literatúry mody usudzovania, z literatúry zločinu tematiku, z právneho vedenia aplikáciu argumentácie a dokazovania na zločin), pričom ju *konfiguruje* so svojimi ostatnými zložkami na svoj vlastný spôsob.

Konštitúciu detektívneho žánru, ktorá bola nie jednorazovým, ale *postupným* procesom (nachádzame množstvo textov, ktoré sú „už skoro“ detektívkou, ale „ešte nie úplne“), by teda bolo možné chápať ako isté vzájomné „zreagovanie“ viacerých žánrov a ako operáciu špecifického *konfigurovania* niektorých ich zložiek, ktoré sa v nich dovtedy nachádzali v iných konfiguráciách (a zároveň operáciu *vylúčenia* niektorých iných zložiek): bolo by možné túto konštitúciu žánru prirovnáť k niečomu na spôsob chemickej reakcie – rozloženia viacerých entít na ich zložky, zlúčenia niektorých zložiek, vylúčenia niektorých iných, čím z látok, vstupujúcich do reakcie, vzniká na konci nová látka (*nová konfigurácia zložiek* – nový žánr). Zovšeobecňujúco takéto konštituovanie sa žánru formuluje Philippe Lejeune: „*Literárne žánre sa samy osebe stávajú dielom redistribúcie formálnych vlastností, ktoré už čiastočne jestvovali v predchádzajúcom systéme, dokonca aj keď v ňom spĺňali odlišné funkcie,*“ (Lejeune, 2001, s. 63). Je preto potrebná „*analýza fungovania reálneho systému žánrov, akým spôsobom sú v nich zhierarchizované rozličné vlastnosti a ako žánre jedného obdobia vstupujú do vzájomných opozícií (synchronny výskum) a tiež akým spôsobom sa žánre konštituuju a modifikujú (diachrónny výskum)*“ (ibidem, s. 78). Na príkladoch vzťahov detektívky a fantastiky som v kapitole *Zrod detektívky z duchov fantastiky* ukazoval, ako sa spočiatku genealogický (diachrónny) vzťah fantastiky oproti detektívke transformu-

je na synchronný, ako aj to, do akých vzťahov a „mezaliancií“ vstupujú viaceré žánre. A keď už potom zostúpime na nižšiu úroveň konkrétneho textu, v jednom texte sa môžu prekrížovať viaceré žánrové pravidlá, text sa môže „*dať zaradiť do rôznych žánrov*“ (ibidem, s. 87): dôležitými sa v takomto prípade stávajú „*dištingtívne vlastnosti, ktoré sa podriaďujú hierarchizácii vo forme premenných, dominant*“ (ibidem, s. 87).

Konštitúcia detektívneho žánru je teda – z hľadiska genologickej typológie vytvárania sa žánrov – konštitúciou polygenetickej (por. Skwarczyńska, 1965, s. 225) a zároveň výsledkom križenia istých zložiek iných žánrov. Genológia ukázala, že často býva štruktúra jedného alebo viacerých literárnych žánrov podložením vzniku nového žánru: „*Dochádza k tomu (...) počas jednotlivých realizácií istého žánru prostredníctvom procesu ‚nárastu‘ vnútorných ‚deformácií‘ a zmien v jeho štruktúre, zmien, ktoré ju v určitom smere reorganizujú,*“ (ibidem, s. 249). Tieto fázy žánrových transformácií sú v genológii opísané takým spôsobom, že ide „*(...) o postupnou diferenciaci jednotlivého druhu/žánru (tedy stadium, kedy roste počet konstitutívnych znaku), postupný rozpad do nejrůznějších větví (část znaku je izolována od ostatních)*“ (Nünning, 2006, s. 774). Práve toto rozloženie a izolovanie niektorých zložiek a ich nové konfigurovanie sme pri konštitúcii detektívneho žánru modelovali vyššie.

Tento proces konštitúcie sa dial zároveň z viacerých heterogénnych strán: úsudková zložka sa spája s tematikou zločinu zároveň u Pitavala, ako aj u Poea, avšak u každého z iných dôvodov – u Pitavala pre ingerenciu právneho vedenia, u Poea zasa pre konštrukciu literárnej postavy detektíva – logika, analytika. Dupin je síce „analytikom“, s obľubou riešiacim rébusy – je však dôležité, že v poeovských úsudkových poviedkach rieši ako rébusy práve *kriminálne* prípady. To zločin – a nie hra dámy, spomínaná rozprávačom v úvode poviedky *Vraždy v ulici Morgue* – sa stáva tým správnym pôlom na cvičenie analytickej mysle nášho aristokratického logika. Zároveň – ako som ukázal na inom mieste – ani sám Poe nenapísal *jediný* text, ktorý by presne spĺňal neskoršie kritériá žánrového modelu detektívky podľa pravidiel, ale všetky *zložky* tohto modelu už inauguroval v jednotlivých rôznych poviedkach: tieto zložky však bude konfigurovať do modelu detektívky až ďalšia transformácia tohto žánru: škola klasickej detektívky (Knoxove a Van Dinove pravidlá a konkrétne realizácie klasickej detektívky).

Žáner detektívky sa teda konštituuje v pozícii *zlomu* vývinového radu literárneho diskurzu, ako *skok*: ako *zrazenie sa* heterogénnych poriadkov a nové, iné *konfigurovanie* niektorých ich zložiek – práve v tejto operácii *zrážky – rekonfigurácie* leží zapletené jeho nejednoduché, „poskladané“, zložené „miesto zrodu“. Pohyb, akým v rámci svojich vývinových transformácií literárny diskurz k takejto konštitúcii žánru dospieva, nemožno nazvať teleologickým: naopak, to neskorší žáner (detektívka) si *vyberá, anektuje* zložky (postupy písania) od svojich predchodcov (a iné zložky *vylučuje, suspenduje*) a konfiguruje ich (takýto model vývinových transformácií som sa usiloval na základe čítania textov Michela Foucaulta predložiť in: Horváth, 2002, s. 11 – 13).

Takto modelovaný vývin žánrových transformácií literárneho diskurzu, ako ho predkladám, je teda zásadne diskontinuitný. Podobný model vývinu nachádzame u Marxa i Freuda, kde ho v ich diskurzoch analyzuje štrukturalistický marxista Étienne Balibar. Ako ukazuje, pri modelovaní vývinu odpovedá Freud na dve otázky: „*Aká je forma vývinu a čo je jeho subjektom, čo sa vyvíja?*“ (Althusser – Balibar, 1975, s. 353). Balibar odhaľuje určitú skrytú *homológiu* v marxovskom a freudovskom modelovaní vývinu. V oboch diskurzoch pri modelovaní pseudovývinu nejestvuje žiadna preexistujúca jednota (ibidem, s. 354) – „pôvod“, zárodok – ako je to ešte v prípade darwinovského diskurzu, kde túto minimálnu „jednotu v následnosti“ zabezpečuje genealogické odvodenie (všetky druhy sa odvodzujú z jediného kmeňa, ibidem). V oboch diskurzoch, Marxovom i freudovskom, „*pohyb od jednej formy k druhej možno úplne analyzovať takýmto spôsobom: nie jednoduchý rozklad štruktúry (...), ale transformácia jednej štruktúry na inú*“ (ibidem, s. 350). Zároveň novovzniknutý systém „*nie je ani koncom, ani absolútnym začiatkom, ale je predsa len reorganizáciou celého systému*“ (ibidem). Avšak „*túto zmenu formy nebolo možné v žiadnom prípade analyzovať ako lineárny vývinový proces, ako kontinuálnu následnosť*“ (ibidem, s. 350 – 351). A to preto, lebo jeden systém nie je výsledkom evolúcie predchádzajúceho systému, ale, jednoducho, zaujíma *pozíciu* predchádzajúceho systému, *zastupuje* predchádzajúci systém: takúto transformáciu možno nazvať termínom *presun* (ibidem). V našom literárnom poli to znamená, že žáner gotického románu, rébusovej literatúry ani fantastiky sa „nevývíja“ kontinuitne smerom k detektívke, ale na istom transformačnom *prahu* sa detektívka skonštituuje (a to vo viacerých fázach) prevzatím a rekonfigurovaním, „presunutím“ niektorých zložiek týchto žánrov. A tieto zložky sa v zapojení do inej štruktúry *rekontextualizujú* a prehodnotia: *pozícia* tajomstva bude v rámci štruktúry detektívky iná ako v rámci štruktúry gotického románu – v detektívke je princíp tajomstva organizujúcim princípom a kompozičnou *dominantou* štruktúry (oproti gotickému románu, kde je ingredienciou, ktorá sa leitmotivicky objavuje a opäť zaniká, keď je pozornosť narácie sústredená inde), v detektívke musí byť tajomstvo vyriešené vždy prirodzene a vždy v rámci skonštituovaných detektívnych pravidiel *fair play*. Takisto *pozičná hodnota* inej motívickej zložky – úsudku – bude v detektívnej štruktúre iná ako v štruktúre rébusovej literatúry: v štruktúre detektívky sa podieľa na riešení *kriminálneho* problému (na rozdiel od rébusovej literatúry, kde sa podieľa na riešení *nejakého, akéhokoľvek* problému).

V rade historických transformácií literárneho diskurzu „miesto zrodu“ detektívneho žánru teda nie je „čírosťou“, čistotou pôvodu, ale *zrazeninou* a konfigurovaním heterogénnych zložiek: a zároveň to, že sa táto „zrazená konfigurácia“ stáva *miestom zrodu* žánru, je umožnené *retroaktívnym pohybom* neskorších textových transformácií – to až neskoršie texty (záplava „detektívok“) musia späťne *potvrdiť* skoršiu konštitúciu žánru (takpovediac, „legalizovať“ žáner ako literárnu inštitúciu). Až neskorší rad transformácií žánru *späťne* konštituuje jeho zrod – až nárast textov, generovaných identickými žánrovými pravidlami, verifikuje, že sa daná konfigurácia literárnych vlastností „ujala“ a neskôr inštitucionalizovala v transformačnom rade literárneho diskurzu ako

žáner – že daná špecifická konfigurácia nadobúda charakter *invariantu*, stojaceho za rozmanitými variantmi. Dobre to formuloval historik žánru sci-fi Ondřej Neff: „*Jeden sebenadanější autor a jedna sebezdařilejší kniha ještě nový žánr nevytvorí. Ten vznikne teprve po zásadním přesunu v kulturní struktuře, po výrazném kvalitativním skoku, kdy kvantita přejde v hodnotu nového typu,*“ (Neff, 1986, s. 21). V tomto pohybe *spätnej konštitúcie* miesta zrodu žánru funguje všeobecnejšia logika „pôvodnej“ nepôvodnosti tzv. pôvodu, ako ju formuloval Jacques Derrida: pôvod (v tomto prípade určitého žánru) je *vôbec umožnený* nepôvodným: neskoršími textmi, ktoré *nasledujú* „inauguráciu“ a *týmto gestom zároveň spätne* potvrdzujú inauguráciu ako inauguráciu žánru, potvrdzujú konštitúciu žánrového invariantu. Bez tohto *nepôvodného*, ktoré ho nasleduje, ktoré prichádza neskôr, *dodatočne*, by sa nemohol skonštituovať pôvod ako pôvod. Pôvod je vždy pôvodom *niečoho* – a toto „niečo“ v prípade žánru prichádza *vždy neskôr*. To znamená, že „pôvod“ a „začiatok“ sú *vždy už* vpísané do tejto logiky – sú umožnené *inskrípciou*, ktorá ich logicky predchádza: to inskripčia, vpísanosť do tejto logiky je *podmienkou možnosti* konštitúcie pôvodu, začiatku: „*Pôvod jestvuje len natoľko, nakoľko z neho vyplýva/vychádza niečo, čo ním nie je. Začiatok jestvuje len natoľko, nakoľko po ňom nasleduje niečo, čo ho popiera. Takže rovnako pôvod, ako aj začiatok jestvujú natoľko, nakoľko sú vpísané do toho, čím nie sú,*“ (Markowski, 1997, s. 112).

V tomto bode teda nemôžem súhlasiť s genologickou koncepciou Stefanie Skwarczyńskiej, ktorú formulovala v polovici 60. rokov: „*Predovšetkým niet dôvodu tvrdiť, že opakovateľnosť je podmienkou toho, aby (genologické predmety, t. j. literárne druhy a žánre, pozn. T. H.) začali jestvovať. Jednorazové objavenie sa nejakej žánrovej štruktúry, a teda jej realizácia v jednom diele je synonymná s jej jestvovaním (...) Takže rodová štruktúra nemusí, ale sa len môže prejavovať v konkrétnom literárnom materiáli viac než jeden raz, to znamená viac než v jednom exemplári,*“ (Skwarczyńska, 1965, s. 150). A na inom mieste: „*(...) nie opakovateľnosť konštituuje žáner, ale objavenie sa jeho štruktúry čo aj len v jednom konkrétnom diele, a opakovateľnosť je len realizáciou jeho prirodzenej virtuálnosti,*“ (ibidem, s. 225). Takto je však celá genológia postavená na hlavu: zamieňa sa tu štruktúra jedného konkrétneho diela so štruktúrou žánru (a spolu s tým aj odlišné ontické „odstupňovanie“ ich existencie). A ignoruje sa základná definícia termínu žáner, ktorá mu všeobecne dáva oprávnenie a opodstatnenie: že žáner je *invariantom*, invariantnou štruktúrou odhaliteľnou vo viacerých konkrétnych dielach, ich konkrétnych štruktúrach – je tou štruktúrou, konfiguráciou „vlastností porovnávacieho základu“, ktorú majú tieto individuálne štruktúry spoločné a – z hľadiska generatívnej poetiky – tým spoločným generatívnym systémom pravidiel, ktoré túto spoločnú štruktúru umožňujú generovať. Táto sa potom z konkrétnych štruktúr spätne abstrahuje literárnovednou procedúrou: žáner ako teoretický konštrukt je, ako hovorí Todorov, „*abstrakciou od rôznych divergentných rysov, pokladaných za nedôležité*“ (Todorov, 1971, s. 510). Ak aj táto štruktúra začne existovať v jednom konkrétnom individuálnom diele (hoci prípad detektívky s jej graduálnym procesom konštituovania sa, ako sme videli, to rozhodne nie je), je potrebné ďalšie, *druhé* die-

lo (plniace funkciu, takpovediac, žánrovej „kontrasignatúry“), aby túto štruktúru bolo možné *abstrahovať* ako to, čo majú tieto – *aspoň, minimálne dve* – diela *spoločné*. Štruktúra žiadneho textu ako celok totiž nemôže byť *úplne* identická so štruktúrou žánru (konkrétne semémy v konkrétnom texte, trebárs, mená postáv v konkrétnej detektívke, aby som dal azda najbanálnejší príklad, nie sú súčasťou abstrahovateľnej, invariantnej žánrovej štruktúry). Texty patriace k jednému žánru vykazujú istý druh rodinnej podobnosti, ktorá je uchopiteľná len pri komparácii viacerých týchto textov: „...*druh/žánr je druhem/žánrem pouze tehdy, pokud texty, k němu přirazené, obsahují určité množství shodných znaků,*“ (Nünning, 2006, s. 773).

Toto metafyzické stanovisko Skwarczyńskiej, kladúce taký dôraz na to, čo je *prvé*, na *pôvod*, má v ekonómii jej genologickej teórie dosah aj na to, akým spôsobom určuje reprezentatívny model žánrovej štruktúry: „*Bolo by správnejšie pokladať za ‚model‘ štruktúry žánru tú jej podobu, v ktorej sa vykryštalizovala po prvý raz; neskoršia história realizácie daného žánru dovoľí sledovať v jej štruktúre ‚pokrivenia‘ či premeny, ktoré v tejto štruktúre nastávajú (...),*“ (Skwarczyńska, 1965, s. 217). V prípade detektívneho žánru sme videli, že je veľmi ťažké nájsť „prvú“ detektívku hneď na začiatku, a v kapitole o E. A. Poeovi som ukázal, že u Poea (pokladaného za „otca detektívky“) sa detektívny žáner neskonštituoval v jednom konkrétnom texte, ale každá z jeho „proto-detektívnych“ poviedok realizovala len istú *zložku* štruktúry tohto žánru. Ktorú detektívku teda pokladať za „prvú“? Prvú, napísanú po Knoxových normatívnych pravidlách? A v prípade žánru, ktorý podlieha v takej miere procesu *petrifikácie* ako detektívka, hľadanie „modelu“ ani nie je podstatné: tých modelov je na jednej strane veľmi veľa, je ním skoro každá „správna detektívka“ – a naopak, z hľadiska ich *variability* (opačného pólu oproti petrifikácii, z úsilia reprezentanta žánru vyprodukovať neočakávanú zápletku a riešenie), nemôže sa zasa takmer ani jedna „správna detektívka“ pokladať za model, pretože sa usiluje svojím novým riešením od iných predstaviteľov žánru čo najväčšmi odlišiť. A zároveň, ak je žáner istým súborom generatívnych pravidiel („žánrovou gramatikou“), umožňujúcich produkovať svojich reprezentantov (konkrétne texty), akýkoľvek *jediný* reprezentant žánru ako jeho model nedostačuje, pretože žáner je práve *vzťahom* svojich jednotlivých reprezentantov – textov, invariantom klenúcim sa ponad ne. Správne preto písal M. M. Bachtin: „*Podstata každého žánru sa v úplnosti vyjadruje až prostredníctvom najrozmanitejších variantov, ktoré vznikajú v priebehu jeho historického vývoja,*“ (Bachtin, 1970, s. 216). Statickosť Skwarczyńskiej stanoviska sa odhaľuje práve v tom strategickom bode, keď ďalších reprezentantov žánrovej štruktúry, prichádzajúcich *po prvom*, pokladá len za nositeľov deformácií, „pokrivení“ („*wygięcia*“): pritom detektívny žáner sa snaží – v rámci svojho striktno ohraničeného diapazónu možností – naopak, dosiahnuť čo najväčšiu dokonalosť, „*vybrúsenosť*“ (a iste to nebude platiť len pre tento žáner).

Vraciame sa späť k téme historických vzťahov detektívky a rébusu. Isteže, určité – *neintencionálne* – paralely s detektívkou nájdeme dávno-dávno pred Poem. Régis Messac vo svojej práci o spojitostiach vedeckého myslenia s niektorými prvkami de-



tektívneho žánru *Detektívny román a vplyv vedeckého myslenia* (1929; citujem podľa Murch, 1968) hovorí, že príbeh Archimedovho objavu jeho slávneho hydrostatického zákona by bolo celkom dobre možné pokladať za detektívny román (ibidem, s. 15): Syrakúzsky panovník Hierón nadobudol podozrenie, že bol okradnutý, a požiadal preto svojho priateľa Archimeda, aby našiel nejaký spôsob, ktorým by dokázal, či to tak je. Okradli ho remeselníci, ktorí mu vyrobili korunu, takým spôsobom, že z nej ukradli časť zlata a doplnili chýbajúcu hmotnosť striebrom? Archimedes, ako je z legendy známe, vyriešil kráľov problém vo vani – pomocou náhleho induktívneho *satori* („Heureka!“).

Archimedov postup uvažovania bol takýto: „*Striebro je nielen lacnejšie, ale aj ľahšie. To znamená, že ak zlatník nahradil časť zlata striebrom s rovnakou hmotnosťou, koruna musí mať väčší objem, ako keby bola z čistého zlata. Už to je pekný nápad, ale čo s tým objemom? Vyzeralo to, že objem takého špicatého, guľatého, hranatého, všetliako ozdobeného, vyčáčaného telesa sa hádam ani nedá vypočítať. Až raz pri kúpaní si Archimedes uvedomil, že teleso ponorené do vody vytlačí práve toľko vody, ako je jeho objem*“ (Bero, 1989, s. 64). Zistenie – prostredníctvom pozorovania a následnej indukcie (stanovením „Archimedovho zákona“) – Archimedes potom vo forme zákona, ktorému bude podliehať aj konkrétny prípad Hierónovej koruny, ďalej aplikuje na porovnanie objemov predpokladaného množstva zlata, ktoré odovzdal kráľ zlatníkom, s reálnym objemom koruny. Ak koruna vytlačí viac vody než množstvo zlata, odovzdané kráľom, zlatníci budú mať zrejme problémy.

Tento príbeh – kontruje však Messacovi Alma Murchová – má síce isté styčné body s modernou detektívkou (dôležitý klient, trýznivý problém súvisiaci so zločinom, vedecký vyšetrovateľ, riešenie dosiahnuté pozorovaním a indukciou), na druhej strane mu však iné faktory charakteristické pre detektívny žáner chýbajú [k riešeniu dochádza náhodou, nepodáva sa proces uvažovania, nie je podaný ani výsledok pokusu a odhalenie páchatel'a (Murch, 1968, s. 16)]. Nachádzame v tomto príbehu teda isté *parciálne* zložky, ktoré má spoločné s detektívnym žánrom, ale tento príbeh ešte nemá celkovú *konfiguráciu* zložiek (ich spoluspätosť a súčinnosť: literárny stroj, ktorý „šliape“ v istom režime), ktorá konštituuje žáner detektívky. Takto teda môžeme na konkrétnom príklade demonštrovať uvedené teoretické úvahy o konštituovaní žánru. Tento príbeh (ani iné rébusové príbehy; a rovnako ani literatúru zločinu, ani gotický román atď.) teda nepokladáme za detektívku *avant la lettre* – a ani detektívku nepokladáme za kontinuálneho nástupcu takéhoto žánru (pretože tá si vyžaduje, ako som už ukázal, radikálnu „rekonfiguráciu“ zložiek a saturáciu aj zložkami iných žánrov). Rovnaký problém rieši aj Ondřej Neff v citovanej práci, keď musí definovať žáner sci-fi a určiť jeho „miesto zrodu“: vylučuje paralely v parciálnych zložkách (predchádzajúce utópie či príbehy fantastických ciest, trebárs na Mesiac Cyrana de Bergerac a pod.) a ako *kritérium* na definíciu a konštitúciu žánru ako takého kladie – implicitne – práve špecifickú *konfiguráciu* celku textovej štruktúry: „*Dohodneme se na tom, že vedeckofantastická literatúra jako široce akceptovaný žáner nedává smysl bez široce akceptované*



vědy; bez vědy, která je chápána nikoli jako hříčka salónního osvícenského učenice, nýbrž jako průkopník průmyslového a civilizačního pokroku (...) vědu a průmysl oddalo teprve devatenácté století a učinilo z těchto až dosud rozpustilých rozjívenců ctihodný manželský pár;“ (Neff, 1986, s. 18). Takto definovaný žánr je teda určený síce nominalisticky a pragmaticky (odkazom na *dohodu* partnerov komunikácie), ale zároveň veľmi operatívne a je podložený argumentačne – je totiž vyvedený interpretačne z textov ako istá konfigurácia ich zložiek. O to isté sa usilujem v tejto práci aj ja.

Zároveň v transformáciách literárneho diskurzu – na rozdiel od transformácií spoločensko-ekonomických formácií v diskurze Marxa – nie je nevyhnutné, aby neskorší systém v rámci operácie presunu zastúpil starší systém, zaujal jeho pozíciu: novovzniknuté žánre väčšinou v stratifikácii literárneho diskurzu koexistujú so staršími žánrami (klasická detektívka koexistovala svojho času rovnako so skoršou fantastikou ako dnes s neskorším trilerom), ale práve týmto aktom koexistencie *presúvajú* ich pozíciu v tejto stratifikácii, nanovo „miešajú karty“.

Iná situácia konexií istého *konkrétneho* typu vedeckého myslenia a žánru detektívky nastáva v konkrétnej historicko-epistemologickej epoche – v pozitivizme druhej polovice 19. storočia. Michal Sýkora ukázal ich obojstrannú inšpiračnú späťosť: „*Je-li detektivka dítětem pozitivismu vědeckého devatenáctého století, pak Darwin pravidla žánru detektivky aplikoval do odborného textu. (...) Strategie Darwinových textů spočívá na detektivním principu luštění záhady. Záhada na sebe bere podobu jevu, který je třeba vysvětlit,*“ (Sýkora, 2006, s. 100). Vidíme tu aj spätný smer detektívnej kompozície: *najprv* je ukázaný jav – a *spätný* pohyb vysvetlenia sa vracia k jeho príčinám (pretože vysvetliť v tomto diskurze znamená ukázať príčiny, prípadne nastoliť vysvetľujúcu hypotézu).

Ešte zmienka o reprezentantoch rébusovej literatúry. Z arabských príbehov *Tisíc a jednej noci* doputoval cez Cristofera Armena až k **Chevalierovi de Maillymu** príbeh, ktorý v roku 1719 publikoval pod názvom *Cesta a dobrodružstvá troch princov de Serendip (Le Voyage et Les Aventures des Trois Princes de Serendip, traduit du Persan*; informácie o fabule čerpám z Murch, 1968, s. 24 – 25). Počas cesty traja princovia na položenú otázku, či nevideli zatúlanú ťavu, odpovedajú záporne, avšak opíšu zviera tak dôkladne (že bolo na jedno oko slepé, že krívalo atď.), že sú napokon uväznení a obvinení z krádeže tejto ťavy. Pred panovníkom sa obhája tak, že prednesú svoje úsudky, ktoré vykonali na základe stôp – symptómov, a z nich vyvodili svoje závery o vlastnostiach ťavy (význam symptómu, vyvedený úsudkom). Tak napríklad to, že je slepá na jedno oko, vyvodili zo symptómu, že tráva bola spasená len po jednej strane stopy, hoci po druhej strane bola tráva hustejšia, a teda vhodnejšia na spásanie, atď. Takže tieto inferencie sú prednášané v podstate v rámci obhajobnej reči, kde majú za cieľ oslobodiť nevinných uväznených. Inferencia je teda – aspoň takto okrajovo – spojená s údajným zločinom (resp. s obvinením z krádeže) a vedie – reverzne oproti detektívke – nie k odhaleniu páchatel'a, ale k oslobodeniu nespravodlivo uväznených.

Najprv však úsudok vedie ku krivému obvineniu a uväzneniu – „watsonovia“, ktorí nevedia sledovať jeho kroky, obvinia tých, ktorí tento úsudok zvládajú.

Identický intertextový scenár preberá **Voltaire** do svojho *Zadiga* [(1750) a nezabudne ho tiež naratívne intertextovo pripomenúť Umberto Eco v prvej scéne svojho románu *Meno ruže*], kde podľa stôp Zadig vyvodí vlastnosti kráľovn inej sučky a kráľovho koňa (hoci ich nevidel), obvinia ho z krádeže a napokon sa obhajuje vysvetlením, ako pomocou pozorovania a úsudkov „dedukoval“ zo stôp zvierat ich vlastnosti. Ako správne zasadzujú do voltairovského kódu tento úsudkový segment Julian Symons, „*Voltairov primárny záujem nie je ukázať silu rozumu, ale jeho neadekvátnosť pri styku so všetkými nerozumnými ľuďmi na svete*“ (Symons, 1972, s. 25) – keď sa totiž Zadig obhajuje rekonštruovaním svojich myšlienkových pochodov, mágovia chcú jeho trest ešte sprísniť: namiesto väzenia za údajnú krádež by ho bolo treba upáliť ako čarodejníka: „*Zadig videl, ako je niekedy nebezpečné byť múdрым (...)*“, (Voltaire, 1949, s. 19).

Teraz podrobnejšie k Zadigovej interpretácii stôp: Zadig videl, ako k nemu beží kráľovnin eunuch a pýta sa ho, či nevidel kráľovninho psa. Za ním beží niekoľko dôstojníkov, všetci sú rozčúlení a niečo hľadajú. Zadig odpovedá, že to nie je pes, ale sučka, a opíše jej vlastnosti (kríva na ľavú prednú nohu, má veľké uši, nedávno mala mladé). Na otázku, či ju videl, odpovedá, že ju nikdy nevidel. Rovnaká situácia sa opakuje s kráľovým koňom. Zadig však nemohol zo stôp, ktoré našiel na ceste, „vyčítať“, že sú to stopy práve kráľovn inej sučky. Zo stôp – symptómov mohol získať len informáciu, že tadeto prebehol nejaký pes s takýmito vlastnosťami. To, že je tento pes práve kráľovninou sučkou, bolo už Zadigovým abdukčným nadkódovaním, keď na základe situačného kontextu (eunuch a dôstojníci, rozčúlene niečo hľadajúci a pýtajúci sa na kráľovninho psa) nastolil interpretačnú pravdepodobnú, avšak nezaručenú hypotézu, abdukc iu (ktorá mala vlastne charakter „stávky“), že tieto stopy psa na ceste sú totožné so stopami kráľovninho psa (a takýmto spôsobom prešiel od *type* – nejaký pes – k *token* – tento konkrétny pes). [Takto – v intenciách Ecovej teórie semiotiky – analyzuje Małgorzata Tora „serendipovský“ motív s utečeným koňom zo začiatku Ecovho *Mena ruže* (por. Tora, 2000, s. 346 – 348). Po nastolení abdukcie týkajúcej sa utečeného koňa Ecov Viliam z Baskervillu hovorí: „*Vyhral som, ale mohol som aj prehrať*“, (Eco, 1991, s. 288). Aj *Voltairovho Zadiga* – popri Poeovi, Gaboriauovi a Josephovi Bellovi – priznal Conan Doyle ako jeden zo svojich inšpiračných zdrojov (por. Murch, 1968, s. 177).]

Takéto čítanie stôp občas nachádzame hlavne v dobrodružnej literatúre: tento motívický postup sa teda „usídlil“ nielen v detektívkach. V mayovkách sú zálesáci i „dobrí“ Indiáni, predovšetkým Old Shatterhand a Winnetou, v čítaní symptómov dôstojnými konkurentmi Sherlocka Holmesa: určiť, koľko jazdcov prešlo po ceste alebo trávou, keď sa stopy prekrývajú – dobrí zálesáci sú niekedy zasa nútení omotať kopytá svojich koní do handier, aby po sebe nezanechali čitateľné stopy (aká veľká je ich skupinka). Starý trik je nechať si svojho koňa podkuť opačne, čím stopy indikujú falošný

smer jazdy. Ak sa nemýlim, hihhi, Old Shatterhand usvedčuje práve Sama Hawken-  
sa, že naletel, keď si nevšimol, že stopy boli zamaskované ihličím pod listnatými stro-  
mami. Na základe stôp robia zálesáci úsudky – napríklad dokážu určiť (z faktu, že sa  
jeden jazdec skláňa k stopám iných jazdcov), že skrumáž stôp nepatrí jednej skupine  
jazdcov, ktorí šli spolu, ale dvom skupinám nasledujúcim za sebou v odlišných časoch:  
„Aj vy ste tú hádanku rozlúštili, keď ste povedali, že ak tí dvaja chceli niečo vedieť,  
mali sa opýtať, nebolo treba zosadnúť a prezerat' ich stopy. Keďže to napriek tomu uro-  
bili, možno usudzovať, že neboli spolu, teda išli za nimi,“ (May, 1994, s. 167). A ďa-  
lej sa dá dokázať, že jedna skupina druhú skupinu jazdcov pozná: „Keď narazíme na  
cudziu stopu, tak ju sledujeme tak dlho, pokiaľ nezbadáme nejakú zmenu. Dvaja jazd-  
ci však zostúpili a zaoberali sa stopou, ktorá bola celkom taká ako predtým. Nechceli  
hľadať niečo, čo už prv vedeli, ale sa chceli presvedčiť, že sú to tie stopy, ktoré hľada-  
jú. Z toho vyplýva, že im stopy boli známe, ako aj jazdci, ktorí ich zanechali,“ (ibidem,  
s. 169). Čítanie stôp sa spája s rekonštrukciou zločinu v Mayovom románe *Vianoce*  
(*Weihnacht*), kde Winnetou na základe stôp v miestnosti rekonštruuje priebeh krádeže.  
A Mayov román *Cudzinec prichádza* (*Der Fremde aus Indien, Cudzinec z Indie*) má  
ako ústrednú zápletku kriminálne tajomstvo.

Stopy čítajú a na ich základe robia inferencie aj Indiáni Jamesa Fenimora Coopera  
– Alma Murchová upozorňuje, že v Cooperových textoch sa slovo „clue“ (stopa) po-  
užíva presne v tom istom zmysle ako v detektívnej fikcii (Murch, 1968, s. 40). A raz  
sa zahrá na detektíva i d'Artagnan vo *Vikomtovi de Bragelonne*, keď na základe zane-  
chaných stôp pomocou usudzovania do detailov rekonštruje priebeh tajného súboja,  
ktorý bol opísaný v skoršej kapitole, čo pre čitateľa verifikuje d'Artagnanove závery  
a umožňuje mu obdivovať jeho správne usudzovanie (ibidem, s. 63).



## Epi(stemo)lóg. Transformácie žánru a literárna história

Rád by som sa v epilógu tejto kapitoly vrátil k literárnovednej *zápletke*, ktorú konštruujem v celej tejto práci: je to model konštitúcie a transformácií žánru, prípadne vývinu žánru. Chcel by som teraz načrtnúť metodologické predpoklady konštruovania takejto zápletky a jej odlišnosť od iných typov literárnohistorických zápletek, ako sú napríklad dejiny istej konkrétnej tzv. národnej literatúry.

Zápletka transformácií žánru (kde sa dôraz kladie na *štrukturálny* charakter transformácií), avšak aj vývinu žánru (kde sa tieto transformácie modelujú v *chronologickej* ráde) je konštruovaná zo *štruktúrneho hľadiska*: východiskovým modelom je literárna *štruktúra žánru* a táto zápletka ďalej sleduje logiku transformácií tejto štruktúry. Keď sa v rámci literárnovedného štrukturalizmu hovorí o „logike vývinu“ žánru, „*predpokladá sa vtedy jestvovanie základných foriem či „prvotných štruktúr“, ďalej už logicky neredukovateľných, avšak majúcich derivačnú moc, čiže schopnosť produkovať, alebo – opatrnejšie povedané – „podliehať transformáciám“ na variantné formy*“ (Walas, 1993, s. 156). Inherentnými vlastnosťami štruktúry sú podľa Piageta transformácie a samoregulovateľnosť – to znamená, že „*transformácie inherentné určitej štruktúre nevedú k prekročeniu jej hraníc, ale plodia iba prvky, ktoré vždy patria do tejto štruktúry a zachovávajú jej zákony*“ (Piaget, 1971, s. 20) – to sú transformácie v rámci štruktúry žánru: typov konštrukcií zápletek alebo cirkulovania aktantu vraha v rámci štruktúry detektívky a pod. Naopak, nedodržanie *niektorých* „zákonov štruktúry“ a zároveň dodržanie *niektorých iných* jej zákonov vedie k transformácii detektívneho žánru na iný, avšak príbuzný žáner – napríklad trileru, hororu s naratívnu štruktúrou odhaľovania (keď záhada je nakoniec vysvetlená nadprirodzene) alebo sci-fi detektívky. Východisko tejto zápletky je teda štruktúrne a imanentne literárne – v tom zmysle, že sa za východisko berú *len* štruktúrne kritériá literárnych textov (z konkrétnych textov skonštruovaný invariant). Konkrétne texty („diela“) sú do takejto zápletky transformácií žánru zoraďované podľa *kritéria* ich literárnej štruktúry.

Zápletka – trebárs – typu „*dejiny slovenskej literatúry*“ je vystavaná na iných než štruktúrnych a imanentne literárnych kritériách: ako *východisko* je tu nastolený korpus textov napísaných v istom kultúrnom priestore istým jazykom (prípadne jazykmi) v istom období alebo obdobiach, a *až potom* následne sa môžu texty „čítať“ a analyzovať v akte literárnohistorického písania. *Najprv* je tu teda „terén“ heterogénnych textov (tie zo štruktúrneho hľadiska môžu mať máločo spoločné), ktorý sa usiluje usporiadať „*mapa*“ literárnohistorickej narácie (na rozdiel od zápletky transformácií žánru, kde je východiskom *štruktúra žánru*). Zásadnú odlišnosť *teórie žánrov* od zápletky dejín národnej literatúry vytyčovali už Wellek a Warren vo svojej klasickej *Teórii literatúry* (1949), s tým, že žáňrová teória je, na rozdiel od „*dejín národnej literatúry*“, vystavaná na imanentne literárnych štruktúrnych kritériách: „*Teorie žánrů je principem řádu: klasifikuje literaturu a literární historii nikoli podle času a místa (období či národního jazyka), nýbrž s pomocí specificky literárních typů organizace či struktury,*“ (Wellek – Warren, 1996, s. 323).

Práve z dôvodu analyzovanej iniciálnej konštitúcie predmetu „národnej literatúry“ sa na jej literárnovedné modelovanie hodia skôr modely diskontinuity a plurality: nie zato, že by, nebudaj, bol vývin „národnej literatúry“ „samotný“ diskontinuitný a pluralitný, ale v prvom rade preto, že *predmet*, aký konštituuje diskurz literárnej histórie, nie je skonštituovaný na základe koherentných štrukturálnych kritérií. Východisko takejto zápletky dejín tzv. národnej literatúry je teda, povedzme, kultúrohistorické. Je *iné*, než východisko zápletky vývinu žánru – a predovšetkým *neštruktúralne*. Bolo chybou českých a slovenských štrukturalistických koncepcií literárneho vývinu, že to, čo nazývali „vývinom literárneho radu“ (vo formalistickej redakcii) či „vývinom literárnej štruktúry“ (v štrukturalistickej redakcii) stotožňovali s istou národnou literatúrou, či – ako u Mukařovského – „národnou kultúrou“ (por. Mukařovský, 2000, s. 28 – 29). Vyvíja, prípadne transformuje sa *štruktúra* – a tá musí byť určená na *štruktúrálnych kritériách*, čo „národná literatúra“ vo svojom východiskovom geste konštitúcie určite nie je. Opäť, ešte raz musíme položiť Balibarovu otázku: *Čo sa vyvíja? V prípade zápletky „dejín národnej literatúry“ to nie je transformácia jednej štruktúry na inú (táto zápletká predsa nie je vystavaná na štruktúrálnych kritériách), ale voľný nárast textov písaných v jednom historickom jazyku. Dokonca je pochybné, či sa skonštituovaný predmet diskurzu vymedzený ako „slovenská literatúra“ vôbec môže stať naratívny podmetom nejakej literárnohistorickej narácie, ak je skonštituovaný na základe takých heterogénnych kritérií (kým žáner sa naratívny podmetom rozprávania o jeho vývinových transformáciách môže stať veľmi dobre, pretože si naprieč celým tokom zmien podrží svoju bázovú, konštitutívnu jadrovú štruktúru, ktorá ho ako žáner všeobecne konštituuje a ktorá utvára obrysy riečiska, kde tieto zmeny vôbec môžu nastať). Možno ísť ešte o krok ďalej a položiť otázku, prečo sa nejaký predmet ako „národná literatúra“ ešte stále tlačí do pozície naratívneho podmetu literárnohistorickej narácie – čím je to historicky umožnené? Predbežnú odpoveď dáva Linda Hutcheonová: „Mnohé katedry jazyka a literatúry stále odvodzujú svoje názvy od národnosti: francúzska, anglická, japonská literatúra. Toto však môže byť len reliktom obdobia, keď ich hlavným poslaním bolo formulovanie a pedagogické sprostredkovanie fixovaných, homogénnych národných identít prostredníctvom výučby špecifických národných literatúr;“ (Hutcheon, 2004, s. 226).*

Pri konkrétnych realizáciách literárneho dejepisectva (napr. „akademické“ *Dejiny slovenskej literatúry*, zv. V) je dobre viditeľné, ako musí byť sama zápletká dejín národnej literatúry *transverzálne* popretínaná zápletkami *štruktúrálnymi*, vystavanými na kritériách druhových (poézia, próza, dramatická literatúra), žánrových (spoločenský a psychologický žáner, historický žáner, žánre populárnej literatúry atď.) a smerových (nadrealizmus, lyrizovaná próza, naturizmus atď.), prípadne Bakošov „synchronný prierez“ istého literárnohistorického „obdobia“ je daný „*vzájomným pomerom štruktúr*“ (Bakoš, 1944, s. 21), tu predovšetkým štruktúr literárnych smerov a žánrovej literatúry. *Až* takýmto typom „zosujetovania“ (emplotment) môže literárne dejepisectvo národnej literatúry dosiahnuť aké-také štruktúralne dejiny: netransformuje sa údajná štruktúra slovenskej literatúry, ale štruktúry druhov, žánrov a literárnych smerov. Je-

den skonštituovaný „fakt“, napríklad určitá kniha (text), môže sa *simultánne* situovať vo viacerých zápletkách (napríklad v zápletke vývinu žánru, literárneho smeru, diela jeho autora atď.), ktoré môžu byť paralelné, ale i protirečiace si a konkurenčné.

Mukařovský v podstate chápe národnú literatúru ako štruktúru v pohybe: usiloval sa, napríklad, dokázať, že česká literatúra „*sice souběžně s literaturou světovou, ale ze svých předpokladů, uskutečňuje jistou nadosobní vývojovou nutnost*“ (Mukařovský, 1971, s. 271). Ukazoval to na spoločnom pnutí spisovateľov Vladislava Vančuru a Eduarda Bassa k istému typu rozprávania – avšak túto istú tendenciu sám Mukařovský odhaľuje v „iných literatúrach“, napr. u Th. Wolfa (ibidem, s. 270). Preto sa podľa neho táto „nadosobná vývojová nutnosť“ deje „v súbežnosti so svetovou literatúrou“. Nebolo by však vhodnejšie povedať, že túto „nadosobnú vývojovú nutnosť“ (pnutie k istému typu štruktúry) uskutočňuje sama moderná literatúra (či už svetová, alebo česká)? Ak Mukařovský nachádza v textoch rôznych národných literatúr isté analogické štruktúry, neznamená to, naopak, že tieto „národné literatúry“ naprieč vytvárajú spolu štruktúru (spolu realizujú istý štruktúrny model)?

Bez ohľadu na kritériá, na akých bude *literárnovedná zápleтка* vystavaná, plauzibilitnosť literárnovednej narácie (typu „transformácie a vývin žánru“, alebo hoci aj typu „dejiny tzv. národnej literatúry“) bude závisieť *jedine* od miery analytickej interpretačnosti danej literárnovednej „narácie“: od miery, v akej sa dokáže na tej *najnižšej* úrovni interpretačne „skloniť“ k textu, prizrieť sa mu lupou s čo najhrubším sklom. A vyargumentovaná interpretácia, resp. analýza *konkrétneho* textu bude mať vždy vyššiu mieru plauzibilitnosti než abstraktné konštrukcie „veľkých celkov“, i keď tie môžu byť podmienenčne potrebné. Bez konkrétnych analýz konkrétnych textov sú však nemožné a nedá sa proti nim nijako argumentovať: diskusia sa na tejto úrovni vždy pohybuje vo vágnych polohách, či „to tak je“, alebo „to tak nie je“. Nikdy totiž nevieme, či sú všeobecné tvrdenia výsledkami výskumu, ktorý nám píšuci bádateľ taktne zamlčal, alebo sú výsledkami výskumu, ktorý nikdy nebol vykonaný. Preto by bolo vhodné, aby literárnovedná narácia nepodávala výsledky svojho výskumu, ale týmto výskumom samotným, jednoducho, bola. Túto rozličnú mieru plauzibilitnosti a následnej problematizovateľnosti (relatívne) konkrétnych analýz textov oproti abstraktným modelom (literárnych smerov, literárnych períód a pod.) sformuloval vo svojom postrehu aj Geoffrey Hartman: „*Mám taký pocit, že v literárnovedných skúmaniach je celok vždy vágnejší než jeho časti, hoci môže byť akokoľvek dôležité pozdvihovať sa od jednotlivého k všeobecnému,*“ (Hartman, 1975, s. viii).

Samozrejme, príklonom ku konkrétnym analýzám textov nie je možné ignorovať „epistémny“ – historicky *apriórne umožňujúce konštrukčné schémy* takýchto literárnovedných narácií: v mnohých prípadoch budeme – v horizonte našej súčasnej paradigmy – za uspokojivejšiu považovať takú literárnovednú naráciu, ktorá vyhovuje tým konštrukčným schémam, aké pokladáme za vhodné (čiže jej plauzibilitnosť na tejto úrovni je určená *pragmaticky*, zhodou s našimi pojmovými a metaforickými rámcami). Tak budeme dnes pokladať za dôveryhodnejšiu naráciu, ktorá bude rozprávať



nekoherentné útržky svojich príbehov vo formách diskontinuity, zlomov, neredukovateľnej plurality a budeme podozrievaví k homogénnym výkladom a zaokrúhleným príbehom s vyvrcholením. Takže ani toto kritérium rozdielov medzi apriórnymi konštrukčnými schémami nezávisí od voľajakej „veci samej“, ale je určené pragmaticky – našou vedeckou paradigmou: tým, čo *momentálne* pokladáme za vyhovujúce modely – aj modely literárneho vývinu.

Teoretické modely literárneho vývinu či literárnohistorického procesu (spadajúce do odvetvia „teórie literárnej histórie“) budeme teda vždy posudzovať takým spôsobom, či – a v akej miere – zodpovedajú našej vedeckej paradigme. Ako vidíme, to, čo je najproblematickejšie, nie je ani tak konštrukcia vhodných modelov literárneho vývinu (tých sa v posledných rokoch v literárnej vede vyprodukoval naozaj slušný počet), ako skôr proces *aplikácie* (čo je hermeneutický výkon), aplikácie tohto modelu na konkrétne literárne texty, ktoré prostredníctvom neho literárny historik interpretuje. Aplikácia – hovorí Gadamer – je integrálnou súčasťou procesu porozumenia textu, ide o „*aplikáciu textu, ktorému treba porozumieť, na aktuálnu situáciu interpretátora*“ (Gadamer, 1993, s. 291). A zasa v aplikácii Gadamerovho textu na náš príklad literárnej histórie je súčasťou aktuálnej situácie interpretátora (ktorým je v tomto prípade literárny historik) práve jeho model literárneho vývinu, ktorým nasvecuje, interpretuje a usporadúva texty. A tieto modely (paradigmy) interpretácie, ako nám ďalej hovorí Gadamer, sa, samozrejme, menia, sú historicky situované – to preto nám prestávajú vyhovovať predchádzajúce, staršie literárnohistorické narácie: „*(...) text – či už právny, alebo text Evanjelia – ak má byť náležite pochopený, t. j. zodpovedajúco k svojim nárokom, tak v každom momente, t. j. v každej konkrétnej situácii, musí byť pochopený nanovo a inakšie. Porozumenie je tu vždy aplikáciou. (...) text je pochopený vtedy, keď je po každý raz pochopený ináč,*“ (ibidem, s. 292). V krátkosti sa prizrime jednému modelu literárneho vývinu a jeho aplikácii.

Teresa Walasová vo svojej práci *Je možná iná literárna história?* (1993) vytvára veľmi plauzibilný model literárnej tvorby ako odpovede (literárnymi prostriedkami) na výzvu, ktorá je odpoveďou na impulz, a ten uvoľňuje vôľu k tvorbe – a takýmto impulzom sa môže stať čokoľvek, čo stimuluje tvorbu (por. Walas, 1993, s. 116): v konkrétnom prípade to však bude vždy niečo konkrétne (resp. konfigurácia viacerých stimulov) – a to treba konkrétne interpretačne určiť. Aj Teresa Walas vytvára presvedčivý naratívny model literárnohistorického rozprávania (podľa vzoru myslenia o fikčnom rozprávaní od Aristotela po postštrukturalistov) – aj literárnohistorické rozprávanie bude mať svoje epizódy [ekvivalentným pojmom k epizóde vo fikčnej narácii bude v literárnohistorickom diskurze pojem „literárneho obdobia“ (por. Walas, 2004, s. 50)], bude mať svoje sekvencie; začiatok (expozíciu), stred a koniec; či peripetiu, ktorá odkláňa dejový priebeh nečakaným smerom... Myslím si, že s takýmto teoretickým modelom určite nenastanú problémy na rovine teoretickej, kým bude jeho paradigma (paradigma naratívneho dejepisectva) v istej literárnovednej komunite aktuálna. Problémom je až moment aplikácie, keď bude treba v literárnovednom texte in-

terpretačne ukázať a vyargumentovane dokázať, že isté „literárne obdobie“ má naozaj status epizódy, ktorá je naozaj takýmto spôsobom prepojená s inými epizódami; že taký a taký korpus literárnych textov naozaj spolu utvára sekvenciu... A to bude možné opäť len konkrétnou interpretáciou konkrétnych textov – samozrejme, s takýmto modelom literárneho procesu ako s paradigmatickým pozadím, interpretačným rastrom, usporadúvajúcim čítané texty.

Nazdávam sa, že obidve zápletky (transformácie žánru, ako aj dejiny národnej literatúry) môžeme uchopiť analogicky k interpretácii *jedného* textu. V prípade „materiálu“, aký potrebujeme interpretačne spracovať a usporiadať pri týchto typoch zápletiiek, máme – ako bádatelia – pred sebou „jeden veľký text“, tvorený korpusom textov istého žánru alebo istej tzv. národnej literatúry vrátane tzv. vonkajších okolností (v závislosti od toho, ako tento „veľký text“ bádateľský výkon vopred skonštituuje: vymedzí a zafinuje). Tento veľký text by bolo vhodné *interpretovať* analogickým spôsobom k tomu, akým interpretujeme jeden konkrétny text a ako nás to už dlho-predlho učí hermeneutika: od častí k predpokladanému celku a od celku späť k jeho častiam. Status *časti* v takomto prípade nadobúda – na rozličných úrovniach – rovnako jedna metafora, jedna syntagma, jedna vetná štruktúra, jeden motív, ako aj celý jeden text („kniha“) či celý jeden literárny smer v rámci zápletky dejín žánru, či dejín národnej literatúry. Ak som už hovoril o plauzibilitosti takejto narácie ako závislej od miery *konkrétnosti* interpretácie konkrétnych textov, hovoril som tým vlastne len o potrebnosti *vychádzať* z častí a vracieť sa od celku *naspäť* k týmto *častiam*. Literárna história sa pri riešení takýchto úloh zrejme nebude obracať ako na svoju predchodkyňu na starú *historiu literariu*, ktorá prvotne, v 17. storočí, znamenala prevažne katalógy a bibliografické súpisy (por. Balcerzan, 1982, s. 158), prípadne aj biografie „učených mužov“. Obrátiť sa pokojne môže na predchodcu oveľa staršieho: na hermeneutiku – exegézu, výklad textu v rámci jeho (vždy skonštituovaných) kontextov.

## Literatúra

ALEWYN, Richard: Anatomie des Detektivromans. In: VOGT, Jochen (Hrsg.): *Der Kriminalroman*, zv. II. München : Wilhelm Fink Verlag 1971.

ALTHUSSER, Louis – BALIBAR, Étienne: *Czytanie „Kapitału“*. Warszawa : PIW 1975.

BACHTIN, Michal: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Warszawa : PIW 1970.

BALCERZAN, Edward: *Kregi wtajemniczenia*. Kraków : Wydawnicwo Literackie 1982.

BAKOŠ, Mikuláš: *Problém vývinovej periodizácie slovenskej literatúry*. Trnava : 1944.

BERO, Peter: *Matematici, ja a ty*. Bratislava : Mladé letá 1989.

BIZÁM, György – HERCZEG, János: *Hra a logika v 85 príkladoch*. Bratislava : Alfa 1979.

CIGÁNEK, Jan: *Umění detektivky*. Praha : Státní nakladatelství dětské knihy 1962.

CROFTS, Freeman Wills: *3 x inšpektor French*. Praha : Odeon 1975.

ČAPEK, Karel: *Marsyas*. Praha : Fr. Borový 1941.

- ECO, Umberto: *Meno ruže*. Bratislava : Tatran 1991.
- GADAMER, Hans-Georg: *Prawda i metoda*. Kraków : inter esse 1993.
- HAMBÁLEK, Roman: Sherlock Holmes pod lupou logiky. (Rozhovor s R. Hambálkom viedla Viera Vojtková.) In: *Predvoj*, II, 17. marca 1966, s. 11.
- HARTMANN, Geoffrey H.: *The Fate of Reading*. Chicago and London : University of Chicago Press 1975.
- HORVÁTH, Tomáš: *Rétorika histórie*. Bratislava : Veda 2002.
- HUTCHEON, Linda: Nový pohľad na národný model. (Dokončenie). In: *Slovenská literatúra*, LI, 2004, 3, s. 204 – 235.
- CHRISTIE, Agatha: *Vražda na faře*. Praha : Knižní klub 1998.
- LEJEUNE, Philippe: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Kraków : Universitas 2001.
- MARKOWSKI, Michał Paweł: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz: Homini 1997.
- MAY, Karl: *Vianoce*. Banská Bystrica : Vydavateľstvo Don Bosco 1994.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Cestami poetiky a estetiky*. Praha : Československý spisovatel 1971.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie*. Brno : Host 2000.
- MURCH, Alma: *The Development of the Detective Novel*. London : Peter Owen 1968.
- NEFF, Ondřej (a neuvedený spoluautor KRAMER, Alexandr): *Všetchno je jinak*. Praha : Albatros 1986.
- NÜNNING, Ansgar: *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno : Host 2006.
- PIAGET, Jean: *Štrukturalizmus*. Bratislava : Pravda 1971.
- QUEEN, Ellery: *3 x Queen otec a syn*. Praha : Odeon 1980.
- QUINTILIANUS: *Základy rétoriky*. Praha : Odeon 1985.
- SKWARCZYŃSKA, Stefania: *Wstęp do nauki o literaturze, tom III. Rodzaj literacki*. Warszawa : Instytut Wydawniczy PAX 1965.
- SMULLYAN, Raymond: *Šachové záhady Sherlocka Holmese*. Praha : Mladá fronta 2005.
- STROGOVIČ, M. S.: *Logika*. Bratislava : Štátne nakladateľstvo 1951.
- SUERBAUM, Ulrich: Der Gefesselte Detektivroman. In: VOGT, Jochen (Hrsg.): *Der Kriminalroman*, zv. II. München : Wilhelm Fink Verlag 1971.
- SÝKORA, Michal: *Dostojevského buldok*. Brno : Host 2006.
- SYMONS, Julian: *Bloody Murder*. London : Faber and Faber 1972.
- TODOROV, Tzvetan: Poetika. In: *Česká literatura*, 19, 1971, 5 – 6, s. 479 – 516.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris: *Poetika*. Bratislava : Smena 1971.
- TORA, Magdalena: „Imię róży“ w świetle własnej teorii powieści U. Eco. In: *Ruch literacki* 3/2000.
- VAN DINE, S. S.: Introduction. In: *The World's Great Detective Stories*, ed. S. S. Van Dine, New York : Blue Ribbon Books 1931.
- VOLTAIRE: *Zadig*. Bratislava : Nakladateľstvo Pravda 1949.

VYŠINSKIJ, A. J.: *Soudní řeči*. Praha : Orbis 1952.

WALAS, Teresa: *Czy jest możliwa inna historia literatury?* Kraków : Universitas 1993.

WALAS, Teresa: Je možná iná literárna história? In: *Slovenská literatúra*, LI, 2004, 1, s. 42 – 55.

WELLEK, René – WARREN, Austin: *Teorie literatury*. Olomouc : Votobia 1996.

WELLS, Carolyn: *The Technique of the Mystery Story*. Springfield : Mass Publishers 1976.

ZICH, Otakar – KOLMAN, Arnošt: *Zajímavá logika*. Praha : Mladá fronta 1965.

## 11. Drsná škola: Zrod literatúry z tela pulp magazínov a cesta späť

Americká drsná škola sa rodila predovšetkým na stranách pulp magazínu *Black Mask* za čias pod redakčným vedením Josepha T. Shawa v rokoch 1920 – 1936. Od svojich autorov vyžadoval prudký drsný dej, plný násilia, vyrozprávaný priamym štýlom bez zbytočných štylistických príkras (najpodozrivejším slovným druhom sa stali prídavné mená) a zbavený všetkých zbytočných opisov. Jazyk týchto poviedok tak začal čerpať zo studníc hovorového štýlu. Nečudo, že sa príbehy plné brutálnych scén a prízemných motivácií postáv (vždy ide o peniaze a sex – peniaze sú tu na to, aby si muži mohli dovoliť viac sexu, a sex na to, aby prostredníctvom neho ženy získali viac peňazí), nasýtené na jazykovej úrovni slangom, jazykom ulice, začali približovať k realistickému kódu. Josef Škvorecký literárnohistoricky odhaľuje „*hlboký vliv esteticko-femeslnických zásad amerického novinářství (...) jak na Hemingwaye žurnalistu, tak na estetiku drsné školy, jež se vytvořila v okruhu Černé masky dávno před jakýmkoli možným přímým vlivem Hemingwayovým. (...) Právě tak ani styl drsné školy nevznikl napodobením Hemingwaye, ale má s ním společné kořeny v americké žurnalistice, v atmosféře dvacátých let poznamenaných gangsterstvím a v americké pionýrské tradici, jejíž hrdina musel mlčet, nesměl dát najevo hnutí mysli a bez zasténání měl snášet utrpení a nebezpečí boje*“ (Škvorecký, 1967b, s. 643 – 644).

Steinbrunner a Penzler „*hlavný prínos pulp magazínov k detektívnej literatúre*“ vidia predovšetkým v tom, že uviedli na scénu „*súkromné očko. Drsný súkromný detektív sa zrodil začiatkom 20. rokov (20. storočia) na stranách Black Mask*“ (Steinbrunner – Penzler, s. 323). V *Black Mask* debutoval Dashiell Hammett s poviedkou *Viac než podpaľačstvo* [(In: ed. Haining, 2006) ešte pod pseudonymom Peter Collinson] o detektívovi z Kontinentálnej agentúry. V roku 1933 v časopise debutoval aj Raymond Chandler svojou poviedkou *Vydierači nestrieľajú*. V *Black Mask* vo svojich začiatkoch publikoval napríklad aj Erle Stanley Gardner.

Prvým drsnoškolovým detektívom bol však najprv Terry Mack a vzápätí Race Williams od **Carrolla Johna Dalyho** (1880 – 1958), ktorý sa prvý raz objavil v r. 1923 (Hammett v *Black Mask* debutoval päť mesiacov po Dalym). Napísal aj pravdepo-

dobne prvý román drsnej školy *Biely kruh* (*The White Circle*, 1926) (por. Škvorecký, 1990, s. 79). I keď sa trebárs literárna hodnota Dalyho krvákov nedá porovnávať s textami takého Hammetta, Chandlera či Rossa MacDonalda, jeho detektív Race Williams je „zakladateľom rodu ‘drsnych hochů‘“ (Haining, 2006, s. 31), „neohrozený, cynický, netrpelivý, agresívni až brutálni chlapik“ (ibidem), „osamelý mestský kovboj, trochu sentimentálne poletujúci kolem kráske v nesnázich“ (ibidem). Daly vytvoril aj typ drsného rozprávania detektíva v 1. osobe, popretkávaného bonmotmi, ktoré sa stane pre drsnú školu charakteristickým znakom a priam rozpoznávacím znamením (i keď nie pravidlom). Na rozdiel od Hammetta a neskoršieho Chandlera však nepoužíva *understatement*, tlmenie prejavu a stanoviska, ale, naopak, jeho rečový prejav je silácky podobne ako jeho fyzické výkony: v tomto sa k Dalymu návratným oblúkom približujú drsnoškoloví epigóni Mickey Spillane či Peter Cheyney – z rozprávačského hľadiska má Spillane určite bližšie k Dalymu než k trebárs k Chandlerovi. „*Nejsem právě mámin mazlíček,*“ [Daly, (1928), 2006, s. 33], ubezpečuje nás Race a kryptocituje Sherlocka Holmesa: „*Jsem soud posledního dovolání,*“ (ibidem), čo Williamsov nasledovník Mike Hammer pojme dosť svojsky. Kto si s Racom začne, má, jednoducho, smolu: „*Nejsem potízišta, chápejte – ale nelehnu si, abych si nechal šlapat po obličejí. To je takové pravidlo pro hochy, který si se mnou začne. Musí být připravený svou práci dokončit. Nejsem tu nikomu pro legraci,*“ (ibidem, s. 34 – 35). Občas si dovolí aj vetu, ktorá v neskoršom vývoji drsnej školy prerastie do typického chandlerovského *wisecracku*: „*Vévodila jim dáma, jejíž nejlepší dny se odehrály, ještě než zastřelili McKinleyho. Zato měla ramena jako statný dub, dokázala by na nich unést nenadálé potíže,*“ (s. 35). Násilie, ktorého sa musí s chuťou dopúšťať, opisuje s ironickou ľahkosťou (na rozdiel od Hammettovej – o to desivejšej – vecnosti): „*Tehdy jsem uplatnil dobře známý taneček – dvojitý úchop a přehoz a on sebou vybraným stylem mlátil nahoru a dolů. Možná, že z toho občas dělám komedii. Nejspíš proto, že do módy znovu přišly populární ‚nakládačky‘ z nočních klubů,*“ (s. 38).

Ako jedna z genealogických línií drsnej školy sa zvykne spomínať aj národný ideál tvrdého muža, ako sa konštituoval v tradícii kolonistov: „*Nemluvný, ale vytrvalý hrdina, osamelý ve městě právě tak jako kdysi v prérii, se rozhodl bojovat s bezprávním stejně tvrdými zbraněmi,*“ (Grym, 1988, s. 127). Napríklad, Ondřej Müller hovorí o niektorých westernových poviedkach autora fantasy a hororov (tvorca slávneho barbara Conana) **Robertu E. Howarda**, že „*spíše než ve westernových magazínech by se dobře vyjímali na stránkách detektivního magazínu drsné školy Black Mask. Však také Howardovi westernové hrdinové byli (pro někoho možná překvapivě) srovnávání s osamelými detektivy Dashiella Hammetta či Raymonda Chandlera*“ (Müller, 2009, s. 284). Na štylistickej úrovni sa Howard predovšetkým oslobodzuje od „barokizujúceho“ jazyka svojich fantasy a hororov, prípadne fantasy hororov a vkladá do úst postáv drsnú hovorovú reč. V poviedke *Útočisko supov* (*Vultures' Sanctuary*) sa osamelý hrdina len s holými päťami vydáva do dúpät'a bandítov vyslobodiť dievčinu, od ktorej predtým dostal facku, pretože jeho obranu proti útočiacemu, veľmi mlado vyzerajúcemu (a ozbrojenému) gangstrovi pokladala za akt neodôvodnenej agresie



voči chlapcovi. Etika Veľkého Maca je naozaj etikou šľachetného Philipa Marlowa, ktorý to príliš okato nedáva najavo – napríklad, keď dievčaťu dáva svoj ročný zárobok, predstierajúc, že sú to peniaze jej otca, ktoré sa mu podarilo zachrániť z rúk banditu. Mesto z *Pistoľníkovho dlhu* (*Gunman's Debt*) pripomína hammettovské „hriešne mesto“ Poisonville, popretkávané gangsterskými prepojeniami – žena, ktorá hlavného hrdinu zachráni, si ho chce najat', aby zastrelil jej milenca, ktorý ju opustil. Tvrdé, odlúštené vzťahy medzi postavami [napríklad aj v gangsterke *Pistoľníci so šerifskou hviezdou* (*Law-Shooters of Cowtown*)], zrady a vraždy, skrývajú aj priam hammettovské psychologické rébusy: „*A uvnitř tiché místnosti John Kirby nechápavě zavrtil hlavou při pomýšlení na onen věčný paradox, jímž je žena. Pokusila se ho zabít, protože odmítl zavraždit muže, který jí dal košem, a teď ho nalákala do smrtící pasti, protože si myslela, že téhož muže přece jen zastřelil. Bylo to fantastické, nemožné, a přece to byla pravda,*“ (Howard, 2009, s. 143).

Nebudeme teda hovoriť ako poniektorí, že **Dashiell Hammett** (1894 – 1961) priblížil detektívku realite: stačí povedať, tak ako to urobil Raymond Chandler v esejí *Prosté umenie vraždy*, že „vytáhl vraždu z benátské vázy a hodil ji do postranní uličky (...) Hammett vrátil vraždu těm lidem, kteří vraždí z nějaké příčiny, nikoli jen proto, aby dodali mrtvolu“ (Chandler, 1976, s. 20). To znamená predovšetkým internú transformáciu literárnej gramatiky: *zmenu chronotopu* (tým sa stáva hlavne veľkomesto, bary s ilegálnym predajom alkoholu, kúpené boxerské zápasy, gangstri a „bočná ulička“) i motivácie (peniaze, sex, zberateľská vášeň...), ako aj – a to predovšetkým – typu detektíva, ktorým sa stal samotársky „drsný chlapík“. Aj Dennis Porter skonštatoval, že „je určite pravda, že Hammett ukázal, ako sa detektívka môže opäť stať serióznou záležitosťou. Dôvod však nie je ten, že by zobrazoval život primeranejšie než Agatha Christie, ale že do tohto žánru adaptoval nový a zaujímavejší súbor literárnych konvencií, viacej vyhovujúci dobovému a miestnemu vkusu“ (Porter, 1981, s. 130). John G. Cawelti presvedčivo ukázal, ako Hammett vo svojich románoch ironicky využíva rôzne žánrové archetypy: napríklad gotického románu v *Prekliatí rodu Dainovcov*, (aj) westernu v *Krvavej žatve*, príbehov o hľadaní ukrytého pokladu (ako bol Stevensonov *Ostrov pokladov*) v *Maltézskom sokolovi*, román z vyššej spoločnosti v *Chudom mužovi* (por. Cawelti, 1976, s. 164 – 165). Cawelti preto zdôrazňuje: „Hammett bol extrémne literátskym spisovateľom,“ (ibidem, s. 164), a to aj napriek tomu, že predtým, než sa zaplietol s literatúrou, sám pracoval ako detektív v legendárnej Pinkertonovej agentúre. Napriek tejto svojej „živej“ skúsenosti – keď v jednom zo svojich prvých textov *Spomienky súkromného detektíva* rozprával o tejto životnej látke, jeho rozprávanie bolo literárne tvarované s fin de siéclovým cynizmom v štýle Ambrosa Bierca (ibidem, s. 164). Zápletky niektorých jeho príbehov – ako napríklad *Maltézskeho sokola* či poviedky *Opletačky s kráľom*, kde detektív z Kontinentálnej vyvolá a kontroluje revolúciu vo (fiktívnej) Balkánskej krajine – nie sú o nič „realistickejšie“ než zápletky Dorothy Sayersovej (ibidem, s. 164). To, čo sa mení, je *spôsob písania* – nová formula. Zo starej formuly ortodoxnej klasickej detektívky Hammett dôsledne prevzal rébusový element (por. Symons, 1972, s. 137) – možno to dobre vidieť napríklad

na jeho poviedkach, ktoré napriek tvrdému strihu vždy prinášajú prekvapivé riešenie, v ktorom sa ukazuje, že všetko bolo inak a vrah je odhalený vo vystupujúcej nenápadnej osobe. Aj tie najfantastickejšie zápletky však Hammett rozpráva vecným, triezvym a cynickým „drсношкоlovým“ štýlom.

Hammett je istou výnimkou medzi detektívkarmi aj v tom, že nemá jedného alebo dvoch stálych dominantných detektívnych hrdinov: najviac textov (poviedky a dva romány) je venovaných anonymnému detektívkovi z Kontinentálnej, ktorý rozpráva v typickej drсношкоlovej ja-forme. Nemá pre nás meno (nikdy sa ho nedozvieme – nikdy ho ním neoslovia), nemá súkromie [občas mu v noci zazvoní telefón, keď je už v posteli – zodvihne ho a vyráža na miesto činu: nikdy sa nedozvieme, či niekto spí na posteli vedľa neho: vieme však, že ženatý nie je, resp. aspoň to tvrdí inej žene (por. Hammett, 1967, s. 114)]. Jeho vzhľad nie je práve najlákavejší: má meter sedemdesiatpäť a deväťdesiatpäť kíl, to znamená, že je „malý a tučný“. No to je len klamlivé vonkajšie zdanie: „*V mojich deväťdesiatich kilách bolo vari aj trochu sadla, ale len trochu.*“ (ibidem, s. 17). A je aj poriadne brutálny, keď treba. Ďalších pátračov vytvoril v Samovi Spadovi, Nedovi Beaumontovi a Nickovi Charlesovi. Každý z nich vystupuje len v jednom románe – Nick Charles je rovnako ako detektív z Kontinentálnej rozprávačom, kým Spade a Beaumont sú podávaní behavioristicky v rozprávaní v 3. osobe.

Prvý Hammettov román nesie príznačný titul *Krvavá žatva* (*The Red Harvest*, 1929) a vznikol prepracovaním cyklu poviedok. Žánrovo kontaminuje dva zo žánrových modelov, ktoré sa v drsnej škole vyskytujú: detektívku a gangsterský príbeh (pričom v pozadí presvitá žánrová fólia westernu – v postave „osamelého jazdca“, s ktorým do prehnitého mesta prichádza nemilosrdný a drsný „zákon“ a ktorý po vyčistení tohto Augiášovho chlieva – očistný plameň tu má podobu „krvavej žatvy“ ľudských obetí – odchádza). Treba povedať, že Hammettove detektívne príbehy sa odohrávajú za čias prohibície, ktorá nedomyšlenými dôsledkami svojich dobrých úmyslov príslovečne vydláždila cestu do gangsterského pekla: umožnila takmer legálny rozkvet ilegálnych praktík a podporila organizovanú zločinnosť, a tým aj dobrú i zlú gangsterskú, kriminálnu a detektívnu literatúru. To bol jediný jej pozitívny dôsledok.

Detektív z Kontinentálnej prichádza do malého mesta Personville, ktoré prezývajú Poisonville (jedovaté mesto), na stretnutie s klientom. Stretnutia sa nedočká, jeho klienta Donalda Willssona zavraždia. Dá sa najat' jeho otcom, ktorému vládu nad mestom vyfúkli gangsterské skupiny, aby od nich vyčistil mesto. Urobí to naozaj dôkladne, lebo – ako hovorí – mesto akurát dozrelo na žatvu: strategicky poštvie proti sebe všetkých gangstrov, takže po týždni je šestnásť mŕtvych a ďalší rýchlo pribúdajú – Michael Žantovský ich v konečnej bilancii napočítal dvadsaťpäť (Žantovský, 1993, s. 433): Louis Aragon nazval priliehavo Hammettove romány „alžbetínskymi“ (Škvorčeký, 1967, s. 376). Detektív svojho „klienta“, starého Elihu Willssona varuje, že potom už nebude cesty späť: ak si ho najme, detektív si odvedie svoju prácu až do konca, aj keď ho potom už klient chce odvolať. Berie to aj ako osobnú záležitosť (šéf polície

sa ho dvakrát pokúsil dať zabiť), aj to robí s troškou vášne loveckého psa, ktorý svoju korisť nepustí. „Po ceste“ sujetom detektív vyrieši niekoľko prípadov vražd: Tak už na strane 50 logicky a dôvtipne vyrieši vraždu mladého Willssona (v slovenskom vydaní má román 173 strán), keď odhalí vraha v nečakanej osobe nenápadného bankového úradníčka: „*Chodili ste s Dinah, ale ona vás nechala. Z tých, čo ju poznali, ste jediný, kto sa dozvedel o potvrdenom šeku zavčasu a mohol zatelefonovať pani Willssonovej a Thalerovi. Willsson bol zastrelený z osemmilimetrovej pištole. Banky často používajú pištole tohto kalibru,*“ (Hammett, 1967, s. 50). Na rozdiel od ďalšieho Hammettovho románu *Prekliatie rodu Dainovcov*, ktorý tiež vznikol pospájaním samostatných poviedok a kde sú tieto jednotlivé záhady spolu s následnými riešeniami pospájané sukcesívne, v *Krvavej žatve* sa tieto prípady vražd so skrytými páchatelmi popreplietali (pričom páchatel'ov je o niečo menej než vražd).

Detektív hrá na viac strán: naoko sa spriahne s viacerými gangstrami, ako aj zdanlivo pomáha polícii. Nájde si dobrú (a dobre platenú) informátorku, blond'avú sexbombu Dinah Brandovú (drsnoškolovú *femme fatale*, ktorá má ten dar prebúdzat' v mužoch vražedné sklony) a začne vyhrabávať staré zločiny a škandály mesta. Keď sa jedného dňa po výpadku vedomia z pitky s Dinah Brandovou preberie zo svojich nočných mor, precitá s rukou zvierajúcou sekáč na ľad, zanorený v zakrvavených prsiach mŕtvej Dinah. Predpokladá, že ju nezabil, ale nie si je celkom istý. V závere – opäť celkom logicky – odhalí jej vraha v poslednom umierajúcom gangstrovi (ide sa „uhovoriť k smrti“ s prestrielanými črevami). Detektív logicky argumentuje: „*Keď som sa zobudil, svetlá boli zhasnuté. Vôbec som nemyslel, že by som ju zabil, zhasol svetlo a vrátil sa späť chytiť znova rukoväť sekáča na ľad. (...) Keď sa Dawn dopočul o príbehu Heleny Alburyovej, pokúsil sa ma vydierať. Keď jej príbeh počula polícia, hodila vás, Šepkára, Rolffa a mňa do jedného vreca. Dawna som našiel mŕtveho, keď som pol bloku predtým stretol O'Marru. Výzeralo to, že Dawn sa pokúšal vydierať aj vás. Toto a skutočnosť, že polícia nás pokladá za spolupáchatel'ov, mi vnuklo myšlienku, že o vás ostatných vie polícia rovnako mnoho ako o mne. A o mne vedela, že Helena Alburyová ma tej noci videla vchádzať alebo vychádzať, alebo oboje. Hádal som, že to isté vedia aj o vás ostatných (...),“ (s. 171). Hammettovi detektívi sa teda rovnako dobre vedia oháňať päšťami aj poirotovskými sivými bunkami. Takže *Krvavá žatva* je gangsterským románom, do ktorého je vložených viacero detektívnych zápletiiek – ktoré by sa dali zasa spätne vydestilovať ako poviedky. Nie je tu hlavný vrah, ale viacero vražd a viacero vrahov – pričom „hlavným vinníkom“ je prehnitá prospechárska gangsterská spoločnosť (hypostazovaná do „hriešneho mesta“ „Poisonville“) a vraždy sú len jej „bočnými produktmi“.*

Román Dashiella Hammetta *Prekliatie rodu Dainovcov* (*The Dain Curse*, 1929; v prvom českom preklade vyšiel už roku 1935 pod titulom *Prokletý rod*) má v rámci písania samotnej drsnej školy veľmi svojskú kompozičnú štruktúru: zdanlivo je to ako by štruktúra cyklu poviedok (ktorých sám Hammett napísal niekoľko desiatok – vydali na štyri zväzky), relatívne uzavretých detektívnych epizód-prípadov, zakončených hypotetickým riešením detektíva z Kontinentálnej, ktoré však on sám spochybňuje (ho-

vorí: mohlo to takto byť, ale zostáva istý zvyšok nevysvetlený). Nová epizóda prináša vždy novú vraždu. Tento román, ako aj predchádzajúca *Krvavá žatva*, vlastne aj vznikol ako seriál prepojených poviedok, „ktoré boli viac-menej samostatnými časťami románov“ (Marcus, 1986, s. 9) a postupne uverejňované v časopise *Black Mask*. Potom ich Hammett prepracoval do knižnej podoby a romárovej formy.

Tieto epizódy sú vzájomne prepojené konajúcimi postavami: násilnou smrťou zomierajú postavy v okolí mladej Gabriely Dainovej a ona sama sa v určitej fáze stane obeťou únosu. Je drogovovo závislá a svoj rod pokladá za prekliaty. Rozprávač – anonymný detektív z Kontinentálnej – však vidí za sériou týchto krvavých vražd jednu ruku, jednu konajúcu inteligenciu: „*Ani ne za pár neděl někdo oddělal Gabrielina otce, nevlastní matku, lékaře, manžela – všechno lidi, kteří jí byli nejbliž. To mně tedy úplně stačí, abych to spojil dohromady,*“ (Hammett, 1992, s. 134). Tesne pred šokujúcim finále prídu – rovnako šokujúce – dve sekvencie falošného riešenia: najsamprv sa o detektívov život pokúša jedna z postáv (jej motivácia je však iná – je páchatelom, nie však tejto série vražd). Následne sa prizná samotná „obet“ – Gabriela. Detektív však jej priznanie odmieta: vraha už totiž pozná. Odhalí ho – šokujúco – v tej „najnepredpokladanejšej“ osobe. Výkon spravodlivosti v tomto fikčnom svete však podlieha irónii: vrah sa nazdáva, že predstieraním šialenstva unikne spravodlivosti, navyše, po výbuchu bomby je doživotne postihnutý. Tak sa aj stane – detektív však tvrdí, že vrah je naozaj šialený: to je pre vraha jediný trest – detektív neuznáva jeho triumf.

Navyše, akoby sa v istej rovine potvrdzovalo rodové „prekliatie“: vrah sa detektívovi priznáva, že sám je skrytým Dainom, príslušníkom rodu (tak ako napríklad Stapleton v *Psovi baskervillskom* je skrytým potomkom rodu Baskervillovcov). Potom mu autor veľmi ľahko môže imputovať motiváciu vražd tam, kde dovtedy nebola žiadna, a umožní mu patrične šokujúce riešenie.

Žáner drsnej školy sa takto „goticizuje“ (pri napájaní sa z tejto literárnej tradície), stáva sa doslova „noir“, čiernym románom, tak ako sa ním – napríklad v jeho podobe Cainových kriminálno-psychologických čiernych románov typu príbeh vraha – inšpiroval vo svojich adaptáciách drsnej školy *film noir*. Do hovorového štýlu drsného detektíva, popretkávaného ironickými bonmotmi („*wise-cracks*“), podliehajúcemu *understatementu* (zľahčovaniu a ironickému nadhľadu) sa vdierajú „gotické“ motívy a zasahujú aj štylistickú rovinu. Produkujú temnú a pokrivenú atmosféru.

Typický ležérny drsnoškolový rozprávač sa ohlasuje už na začiatku textu a vládne i väčšinou pasáží:

„*Usmála se na mě a na trávnik.*

– *Vy budete asi taky detektiv, co? –*

*Připustil jsem to,*“ (s. 9). Charakteristické je preňho práve toto občasné prechádzanie do nepriamej reči vo svojich prisvedčujúcich alebo odmietavých výpovediach (táto rozprávačská poloha „stručnosti“ amerického románu inšpirovala aj Alberta Camusa v novele *Cudzinec*, 1942).

„– *Chcete s ním mluvit? –*

*Řekl jsem, že chci,*“ (s. 9).

Albert Camus priznal, že ho na napísanie *Cudzince* inšpirovala lektúra Cainovho románu *Poštár vždy zvoní dvakrát* (por. Naremore, 2007, s. 55).

„Drsný“ detektívov štýl je však už oslobodený od zľahčovania a štylistických brilantností („*Posadili jsme se na vykrmenou koženou pohovku,*“ s. 15), keď opisuje noirovú *femme fatale*, démonickú ženu, Gabrielinu nevlastnú matku, ktorá tvrdí (i keď toto jej tvrdenie detektív neskôr spochybní), že Gabrielu ako malé dieťa primäla, aby zastrelila matku (hrávala s ňou hru s nenabitým revolverom, a potom ho nabila a poslala za mamou, nech si to s ňou zahrá): „*Zběsilá nenávist už nebyla za očima a za hlasem, byla v nich a ve výrazu jejích rysů a v postoji jejího těla. Tato zběsilá nenávist – a ona sama jako její součást – jako by byla jedinou živoucí věcí v celé místnosti,*“ (s. 52). Drsnoškolový rozprávač v tejto pasáži personifikuje abstraktá podobne ako vandinovský „zlato-vekový“ rozprávač (ako som to ukázal v analýze na príslušnom mieste v kapitole *V srdci záhady*). Líši sa od neho v takej miere, v akej od tejto personifikácie abstraktných termínov udržuje *dištanciu* prostredníctvom prirovnania (t. j. že sa táto personifikácia deje v rámci prirovnania). Nevlastná matka (veď aj to je predsa rozprávkový topos zlej macochy) ako zlá sudička uvrhuje strašnú kľatbu na svoju nevlastnú dcéru: „*Ty jsi její dcera, – křičela, – a neseš v sobě prokletí těžé černé duše a zkažené krve, jaké měla ona i já i všichni Dainové, a neseš na sobě prokletí krve své vlastní matky prolité tvýma dětskýma rukama (...) a tvůj život bude černý, jako byl život tvé matky i můj černý, a životy těch, jichž se dotkneš, budou černé (...),*“ (s. 53). Ako vidieť, samotné sugestívne slovo „noir“ (čierny) v neskoršom žánrovom označení malo svoj doslovný predobraz v niektorých „goticizujúcich“ textoch drsnej školy. Tieto rodinné drámy popretkávané šialenstvom opantajú v jeho románoch aj ďalšieho chandlerovského pokračovateľa – Rossa MacDonalda (oproti jeho raným „chandlerovským“ drsnoškolovým poviedkam).

Pri *opisoch postáv* pracuje Hammett v rozprávačskom pásme detektíva z Kontinentálnej dvoma spôsobmi: najčastejším je syntetická charakteristika, používaná aj v klasickej detektívke anglickej školy, ktorá zopár výraznými ťahmi načrtne vizuálny *celok*, takpovediac, epický „tonus“ postavy prostredníctvom jej zatriedenia do istého fyziologického typu: „*Noonan, šéf policie, bol tučný muž so žmurkajúcimi zelenkavými očami v okrúhlej žovialnej tvári,*“ (Hammett, 1967, s. 22). V kontraste k týmto väčšinovým syntetickým opisom stojí zriedkavejšia *analytická* charakteristika, ktorá pred čitateľa nekladie vizuálny typ, ale, naopak – rozkladá tvár do oddelených detailov, ktoré ťažko zosyntetizovať do celkovej vizuálnej podoby. Hammett takto utvára typovo nezaraditeľnú postavu – monštrum – nie je náhodné, že tento opis prináleží detektívovmu „klientovi“ Elihu Willssonovi, ktorý vybočuje z radu typovo zaraditeľných gangstrov a ukazuje sa z morálneho hľadiska azda najväčším monštrum spomedzi všetkých, i keď mu detektív nedokáže vraždu, hoci by mu ju rád „prišiel“: „*Starec mal malú a takmer celkom guľatú hlavu s krátko ostrihanými bielymi vlasmi. Uši mal maličké a tak tesne mu priliehali k hlave, že vôbec nenarušali dojem guľatosti. Aj nos mal malý, pokračoval zároveň s kostnatým čelom. Ústa i brada boli priamky, ktoré*



*túto guľu roztínali. Pod nimi vyčnieval spomedzi hranatých mäsitých pliec v bielej pyžame krátky hrubý krk. Jedno rameno mal na paplóné. Bolo krátke a tuhé, zakončené krátkou rukou s tupými prstami. Oči mal okrúhle, modré, malé a vodnaté, ktoré akoby sa skrývali pod hustým bielym obočím len dovtedy, kým nezazrú niečo, kvôli čomu by sa oplátilo vyskočiť a schmatnúť to,*“ (ibidem, s. 15).

V rámci gotického „ľahu“ (tendencii) *Prekliatia rodu Dainovcov* sa – podotýkam, v rámci drsnej školy veľmi výnimočne – objavuje v texte aj „nadprirodzené“, aby sa napokon – tak ako v gotickom románe radcliffovskej vetvy – empiricky vysvetlilo: detektív v izbe Templu (domu patriacemu náboženskej sekte) bojuje s akýmsi neurčitým tekutým telom, ktorého orgány sa prelievajú: „*Paže treba vplula do toho tela, telo ji pozřelo a pak se zase vynořila, jako by ji cosi vylilo,*“ (s. 78). Drсношкоlový detektív, ktorý na nadprirodzeno, pochopiteľne, neverí, si to s tou „vecou“ rozdá po svojom – päšťami. Vnára sa do nej – nie je nehmotná: nemá pevnosť, má však váhu. Drása jej vnútornosti („*Počkej, já tě vykuchám, srágoro,*“ s. 79) a na svojej ruke uvidí krv. Nadprirodzené sa, samozrejme, vysvetlí: je to „duch“ vyrobený zo svetla namiereného na paru. Krv na ruke bola detektívova vlastná, keďže sa predtým poranil, čo si však nevšimol. Podobne, keď v pomerne dosť hororovej scéne vyprázdni zásobník do Haldorna, ktorý si to však nevšima a postupuje s mečom v ruke ďalej proti detektívovi, ktorého sa hotuje zabiť. Vysvetlenie je také, že Haldorn bol dokonale zhypnotizovaný (s. 92) – a hodnovernosť tohto vysvetlenia nechávam na posúdenie medicínskej vede.

Skutočné nadprirodzené sa v drsnej škole objaví v plnej svojej kráse v značne bizarnej Chandlerovej poviedke *Prášok profesora Binga*.

Čo sa týka Hammettovho „kúzlenia“ s riešeniami – ťažko povedať, že by záverečné detektívovo riešenie bolo „silnejšie“ než všetky tie predchádzajúce, hypotetické (a nesprávne) riešenia jednotlivých epizódnych záhad. Práve takýmto spôsobom Hammettov detektív z Kontinentálnej totiž rieši svoje prípady v poviedkových súboroch. Záverečné riešenie sa však verifikuje počas súdneho procesu ďalšími svedeckými výpoveďami. Steven Marcus dáva do súvislosti tieto nie celkom stopercentné riešiacie príbehy detektíva z Kontinentálnej s celkovou naratívnou štruktúrou a epistemológiou hammettovského rozprávania. Predovšetkým, „*detektív z agentúry sa takmer zakaždým ocitne v situácii, ktorú niekto starostlivo pripravil a naaranžoval*“ (Marcus, 1986, s. 17). Zistí, že realita, ktorú zúčastnení konštruujú vo svojich výpovediach, je „*len výmysel, lož, fikcia*“ (ibidem, s. 16) – a detektív sa usiluje k takýmto lživým príbehom protipostaviť svoj proti-príbeh, svoju verziu reťazca udalostí, ktorá však „*nie je o nič vierohodnejšia – ani nemá byť – ako vysvetlenia, ktoré mu všetci zúčastnení, vinní, či nevinní, podávali počas vyšetrovania*“ (ibidem, s. 16). Preto konkrétne v *Prekliatii rodu Dainovcov* podáva viacero alternatívnych verzií sám detektív – odlišujú sa tu jednotlivé verzie príbehov samotného detektíva z Kontinentálnej. Marcus subsumuje: „*Práca detektíva tkvie vo vytvorení vlastnej predstavy a v odhalení alebo vytvorení nejakej novej situácie, niečoho ukrytého, latentného, potenciálneho, čo sa zatiaľ ešte nerozvinulo*“ (ibidem, s. 16). Preto detektív nezriedka musí sám nejaký dej spustiť,



či, ako sám hovorí „*veci trochu rozhybat*“ (ibidem, s. 17): presne tak je to v *Krvavej žatve*, kde je detektív z Kontinentálnej spúšťačom akcií, ktorých následkom je, že sa dva konkurenčné gangy navzájom zničia. Detektív v úvodnom gambite prichádza do falošnej, nainscenovanej situácie (tak ako si Brigid najme Sama Spada pod falošnou zámienkou): detektív tejto situácii apriórne neverí, a preto podnikne nejakú akciu, ktorá zapríčini, že sa udalosti nejakým smerom vyvrbia – a tým ukážu falošnosť nainscenovanej úvodnej situácie. Táto falošnosť (nainscenovanosť) situácií, v ktorých sa detektív z Kontinentálnej ocitá (ako napríklad zinscenovaný falošný prepád v *Rabovačke na Couffignale*, kde sú všetci aktéri navzájom sprisahaní a predvádzajú detektívovi divadielko), súvisí s Hammettovou obavou a utkvelou predstavou – víziou, „*ako sa organizovaný zločin či gangstri zmocnia nadvlády nad celou spoločnosťou a riadia ju (...) sama spoločnosť sa stane len ilúziou, klamlivo zakrývajúcou pravdu, kto ju vlastne ovláda a rozvracia znútra*“ (Marcus, 1986, s. 19): ako v *Krvavej žatve*, kde mesto Personville/Poisonville je v rukách zločincov.

Detektívovo riešenie teda zo zásady *musí* byť hypotetické – a je už na súdoch a prokurátorovi, aby páchatel'ovi dokázali vinu. Explicitne to formuluje ďalší Hammettov detektív – rutinér Nick Charles, aj v skrytej polemike s klasickou anglickou školou detektívky: „*Keď sa vražda spácha podľa matematického prepočtu (...), dá sa vyriešiť aj matematicky. Väčšinou sa však vraždy páchajú inak(...) tvrdím to iba preto, že je to najpravdepodobnejšie,*“ (Hammett, 1978, s. 182). Na námietku, že riešenie je iba jeho teóriou, odpovedá: „*Pre mňa je postačujúca,*“ (ibidem, s. 181). Dokázať páchatel'ovi vinu je na prokurátorovi. Keď však detektív nastolí silnú teóriu, ktorá má šancu ukázať sa ako pravdivá, vytyčí tým aj *smer* ďalšieho zbierania dôkazov, objavia sa ďalší svedkovia, ktorí túto teóriu dodatočne potvrdia (ibidem, s. 181).

*Sklený kľúč* (*The Glass Key*, 1931) bol Hammettovým najobľúbenejším spomedzi jeho vlastných románov: azda aj preto, že v hlavnom hrdinovi Nedovi Beaumontovi vykreslil svoj fyzický autoportrét: vyšší, chudý, s prepadnutým hrudníkom, s fúzikmi, ktoré si striedavo prihladzuje nechtom, pokašliavanie, ironické poznámky... Hoci, ak je to čiastočný autoportrét, je literárne dejovo konštruovaný tak, aby bol čo najzáhadnejší. To produkuje takmer filmová technika narácie v tretej osobe a totálny behaviorizmus pri zobrazovaní konania a správania postáv. Škvorecký o jeho románoch, ako sú *Krvavá žatva* a *Sklený kľúč*, píše, že sú „*najlepšou ukážkou vyspelého ‚objektívneho‘ štýlu: vlastne veľmi kultivovaného filmového scenára bez akéhokoľvek komentára o tom, čo sa odohráva v hlavách postáv: teda skôr knihou realizované filmy*“ (Škvorecký, 1967, s. 376). Mímika Nedovej tváre – zdvorilý úsmev, častý ľahostajný výraz, chladný pohľad (smejú sa mu ústa, oči však nie) – je jeho maskou pre druhých (rovnakou technikou je zobrazovaný detektív Sam Spade z Hammettovho *Maltézskeho sokola* – o tomto románe Nünningov slovník uvádza, že je písaný technikou „oka kamery“, Nünning, 2006, s. 568). Keď je sám, občas sa záhadne usmeje, občas zasa kruto. No žiadny pohľad do Nedovho vnútra narácia neponúka, je snímaný vždy len z vonkajšej perspektívy. Ned Beaumont nie je detektív, i keď sa na svojej ceste v hre predvolebné-

ho boja potkýna o mŕtvolu – sám seba charakterizuje veľmi výstižne: „*Já jsem řemeslný hráč a politický poskok,*“ (Hammett, 1992, s. 306). Pomáha – ako neoficiálny strategický poradca – svojmu priateľovi Paulovi Madvigovi, ktorý má pod palcom štátneho zástupcu Farra. Madvig je však čoraz viacej podozrivým z vraždy senátorovho syna Taylora Henryho: v senátorovej domácnosti je Madvig varený-pečený a podporuje ho vo voľbách – hlavne preto, lebo sa mu páči senátorova dcéra (zhruba vo veku jeho vlastnej), čo Ned komentuje drsnými ironickými poznámkami. Hammettov román má ako dejové pozadie (a pre niekoho bude tvoriť až hlavnú tému) zákerné zákulisie predvolebného boja s jeho diskreditačnými kampaňami a vlnou násilia: do predvolebného boja sa, samozrejme, zapájajú aj gangstri, ktorým nikdy nie je ľahostajný osud krajiny, v ktorej žijú (totiž: kto bude na ďalšie volebné obdobie pri kormidle).

Skrytá a často nie celkom jasná je motivácia Nedovho konania – čitateľ musí vyslovovať domnienky, prípadne sa pýtať, aký je Beaumontov zámer a kedy mu vyšiel, a kedy zasa prípadne nie: napríklad sa v bare poháda s Madvigom a vzápätí dostane ponuku na rozhovor s gangstrom Shadom O'Rorym, Madvigovým protivníkom. Ned ju prijme a pokojne ide do Shadovho zločineckého hniezda. Tam ponuku, aby na Madviga prezradil špinavosti, rovnako pokojne odmietne a chce pokojne odísť. Kladieme si otázku: načo tam potom išiel? Neráta s tým, že ho Shad len tak nepustí? Shadovi chlapi, medzi ktorými vyniká svojimi sadistickými chůťkami najmä Jeff podobný opici, si Neda brutálne podávajú – na etapy (s prestávkami, keď stratí vedomie). Nedovi sa po viacerých brutálnych nakladačkách takmer zázračne podarí utiecť, keď založí v dome požiar, a zle pochrámaný skončí v nemocnici. Madvigovi potom tvrdí, že za Shadom išiel na prieskum: my však nevieme, či je to naozaj jeho pravá motivácia.

Ned sa, napríklad, odrazu vychytí, požičia si auto a vyrazí k horskej chate majiteľa novín, Madvigovho protivníka, a tam nájde Shada aj s jeho gangstrami. Ich správanie je tiež nevypočítateľné: nechajú Neda, aby flirtoval s mladou manželkou majiteľa novín, ktorý medzičasom v chate spácha samovraždu. Ned spáli jeho závet, v ktorom ustanovil ako svoju dedičku manželku, a Shad sa to dovŕti: až teraz musí Ned vytiahnuť pištoľ a utiecť z domu.

Po čase sa Ned znovu vyberie do brlohu zmijí, kde pri bare nájde svojho učiteľa Jeffa, ktorý je opitý, a správa sa k Nedovi so zmesou priateľskosti a brutality, a zavolá ho do separovanej miestnosti na poschodí. Ned bez všetkého ide. Keď sa tam objaví Jeffov šéf Shad a Jeffovi vytkne, že priveľa rozpráva, Jeff ho brutálne zaškrtní (čo je vyrozprávané patrične brutálnym detailistickým štýlom).

V klasickej škole anglickej detektívky sa vražda vždy odohráva „za scénou“ – detektív je prizvaný už len k jej dôsledku: telu mŕtvol, ktoré je skôr než krvavým kusom mäsa – textom stôp a indícií. Je to, takpovediac, naratívna nevyhnutnosť, ktorá vyplýva zo spojenia motívov vraždy a tajomstva. Aj v tomto drsnoškolovom románe sa vražda senátorovho syna, ktorá funguje v režime tajomstva, stala za scénou – aby sme nevideli, kto je vrahom; aby mohla byť vražda tajomstvom a tento text detektív-

kou. Avšak ďalšia brutálna vražda sa môže udiat' svedkom priamo na očiach. Ned proti vražde nič neurobí – až keď začne Jeff ohrozovať aj jeho, vytiahne revolver.

Naznačil som len útržok deja, aby som demonštroval skrytú a utajovanú motiváciu konania postáv. V režime behavioristickej narácie je to podobne ako vo filme: vidíme, že si hrdina nasadí klobúk a niekam ide: netušíme kam a prečo. O veciach sa dozvedáme až priebežne. Nie však o všetkých – my totiž nepoznáme *kontext*: nevieme, čo je daná postava zač, aký vzťah ju viaže s Nedom. Pustili nás, aby sme niekoho sledovali cez kľúčovú dierku: množstvo motivácií, vzťahov si musíme domýšľať a občas triafame vedľa. Aká je celková, hlavná motivácia Beaumontovho konania? Zdá sa, že len čo najlepšie organizovať Madvigovi predvolebný boj. Odhaliť vraha senátorovho syna deklaruje až senátorovej dcére pred koncom románu – a to opäť s úmyslom chrániť Madviga. Keď sa mu Madvig prizná, že to on je vrahom senátorovho syna, Beaumont ďalej uvažuje o strategických krokoch, ako ho chrániť: neskôr senátorovej dcére hovorí, že vedel, že Madvig nie je vrah jej brata, pretože ak by to bola pravda, tak by sa s tým Nedovi priznal už skôr. (Toto vysvetlenie jeho motivácie je síce dosť presvedčivé, ale takisto je podané v rámci priamej reči inej postave – čiže je aj strategicky naprogramované. Drsná škola v hammettovskom podaní konštruje *nepriehľadnosť* postavy: a to aj – a predovšetkým – hlavného hrdinu.) Ned žiada Madviga o posvätenie toho, aby objasnil vraždu senátorovho syna (ako motiváciu však podáva Madvigovo očistenie v rámci predvolebného boja). Keď to Madvig odmieta, rozchádza sa s ním. O čo ide Nedovi? O úspech vo voľbách, alebo skryto aj o spravodlivosť a odhalenie vraha, len to nedáva najavo? Nevieme. Nakoniec Ned sformuluje šokujúce odhalenie, v ktorom ukáže, ako úspech v politike prevážil nad rodinnými vzťahmi...

Filmová technika narácie je v rozprávaní v 3. osobe istým pendantom *understatementu* ja-rozprávača, akým je detektív z Kontinentálnej. V *Krvavej žatve* nás ja-rozprávač tiež príliš neoboznamuje so svojimi zámermi, svojím presvedčením a podobne. Keď rozpráva so sexbombou Dinah o tom, ako štvrť proti sebe dva súperiace gangy, aby sa navzájom zničili, prehodí, že ho táto hra, v ktorej sa zabíja, začína baviť sama osebe, nielen ako prostriedok vykynoženía gangstrov. A opäť: je to výpoveď, adresovaná protihráčovi (ktorý sa na okamih stal spoluhráčom), a teda celkom nevieme, nakoľko je pravdivá. Hoci z detektívovho konania vyplýva, že čosi pravdy na nej bude, a preto stojí za to aspoň časť z nej si odcitovať: „... *bol by mi poskytol všetku podporu, ktorú som potreboval, aby som celý prípad zlikvidoval zákonitými prostriedkami. Bol by som to mohol urobiť. Ale je lepšie, keď sa navzájom pozabijajú, je to ľahšie a bezpečnejšie. (...) pohrával som sa s nimi [t. j. s gangstrami], ako keď sa vám chytí na udiacu pstruh, a mal som z toho rovnakú zábavu. Hľadel som na Noonana a vedel som, že nemá nádej ani jedna k tisíc dožiť sa budúceho rána, a to práve preto, čo som mu vykonal, a smial som sa a v duši som cítil teplo a šťastie. To už nie som ja. (...) Ale vyžívať sa takto v plánovaní vrážd, to nemám v povahe,*“ (Hammett, 1967, s. 127). Predovšetkým si však treba uvedomiť, že Noonan je skorumpovaný veliteľ miestnej polície, ktorý to ľahá s gangstrami, a dvakrát sa pokúsil dať zabiť detektíva z Kontinentálnej:

a, ako tento sám vraví: „*Ja som už taká hnusná povaha, keď sa ma niekto pokúša odpratať zo sveta, tak sa naštvem,*“ (ibidem, s. 58). Detektív svoju „vražednú horúčku“ dáva za vinu „otrávenému mestu“ – Poisonville, ktoré je skrz-naskrz prehnité: ovládli ho gangstri, ktorí prerastajú do všetkých jeho štruktúr (vrátane – a predovšetkým – polície). Žantovský takúto pozíciu hammettovského detektíva prenikavo dešifruje: „*Jasně se zde projevuje Hammettovo pojetí detektiva jako člověka hájícího sice zájmy společnosti proti zločinu, avšak stojícího přitom mimo společnost. Přestože zločince pronásleduje a potírá, má k jejich světu daleko blíže než ke společnosti, jejíž zájmy hájí. (...) Před Hammettem a do značné míry i po něm detektivka víceméně kopirovala tradiční racionalistické řešení tohoto konfliktu: temné síly jsou potlačeny, dobro, rozum a řád vítězí. Tím, že do jisté míry stírá rozdíly mezi zločincem a detektivem, že si všímá víc jejich příbuznosti než rozdílnosti, Hammett naznačuje, že zločinec a detektiv, zločin a trest jsou dva aspekty jediné reality, ba že se mohou stát i dvěma aspekty jedné osobnosti,*“ (Žantovský, 1993, s. 433). Tento výsledok naznačuje i noirová retro-detektívka *Harry Angel* (podľa ktorej bol nakrútený film *Angel Heart*), kde detektív vyšetroje vraždy, ktoré sám nevedome spáchal.

„Filmová technika“ Hammettovej narácie, o ktorej som hovoril, napríklad v súvislosti so *Skleným kľúčom*, platí nielen pre spôsob „behavioristického“ dejového podania, ale premieta sa aj na úroveň dramatickej štruktúry konštruovania a komponovania deja. K pravdivým legendám už dnes patrí filmový scenár Johna Hustona k legendárnemu filmu *Maltézsky sokol* s Humphrym Bogartom v úlohe detektíva Sama Spada. Pred odchodom na dovolenku požiadal Huston svoju sekretárku, aby prešla Hammettov rovnomenný román a predbežne ho prepísala do formy scenára, „*tedy aby označila každý obraz jako exteriérový nebo interiérový a popsala základní děj s použitím dialogu obsaženého v knize*“ (Field, 2007, s. 228). Počas Hustonovej neprítomnosti sa tento provizórny scenár dostal do rúk producenta Warnera, ktorý prekvapenému scenáristovi a režisérovi Hustonovi oznámil, že scenár skvelo vystihuje atmosféru knihy, a aby nakrútil film presne podľa tohto scenára (ibidem). Toto je len empirická verifikácia dramatických vlastností a filmového potenciálu Hammettových románov.

Ved' dramatickosť – a teraz nie ako záležitosť literárneho druhu (drámy), ale ako princíp konštrukcie textu a aj pôsobenia textu na modelového čitateľa (vyvolávanie *napätia*) – je detektívnemu žánru imanentne vpísaná: vyplýva predovšetkým z jeho kompozičnej štruktúry, lineárno-zvratnej kompozície. To, ako Emil Staiger charakterizoval dramatický druh, platí bezvýhradne aj pre detektívku (práve vďaka jej kompozičnej štruktúre): kým epik sa pozostavuje pri detailoch a zmysel epiky je v odbočeniach, „*dramatik (...) napíná. Netrpělivost vzniká v dramatickém umění z poznatku, že dřívějším částem ještě cosi chybí, že potřebují ještě doplnění, aby měly smysl a byly srozumitelné. Tímto doplněním je konec* (ktorý je v detektívke riešením – pozn. T. H.), *na němž v dramatickěnu záleží všechno. Zcela jinak je tomu u epického přebíjení. Zde se představuje jednotlivá část jako samostatný kus*“ (Staiger, 2008, s. 98). Preto „*každá část smí přicházet v úvahu jen jako funkce celku, který se na konci ukazuje*“ (ibi-

dem, s. 123). Napätie vyvoláva práve *nesamostatnosť* častí, ktorá si vyžaduje doplnenie (ibidem, s. 121). Preto dej beží smerom *dopredu* k záverečnému rozuzleniu, ktoré zasa *spätne* ozmysľňuje predchádzajúce nesamostatné časti.

Hammettov román *Maltézsky sokol* (*The Maltese Falcon*, 1930) sa začína úvodným gambitom, ktorý sa stane pre drsnú školu charakteristickým: detektíva zavolajú k prípadu, z ktorého sa vyklúje celkom iný prípad. „*Všetko mení svoj význam: úvodná misia sa premieňa na dymovú clonu inej, klukatejšej/špinavšej (devious) zápletky; údajná obeť sa ukazuje byť vrahom,*“ (Cawelti, 1976, s. 146). Podobne v Hammettovej poviedke *Rabovačka na Couffignale* (Hammett, 2001) je detektív z Kontinentálnej najatý, aby na svadbe strážil svadobné dary. Počas jeho misie však dôjde k veľkému prepadu bandou a prestrelke. Rodinu ruských emigrantov vrátane princeznej, ktorá ho najala, v závere detektív odhalí ako páchatel'ov. Rovnako sa Chandlerov Philip Marlowe dostáva k prípadu v *Zbohom buď, láska moja*, keď hľadá nezvestného gréckeho manžela a pripletie sa popod ruky Bizónovi Malloyovi, pričom sa stane svedkom vraždy. V *Lúčení s Lennoxom* si kamarát Lennox najme Marlowa s úplne iným účelom, než aký mu uvedie. Rovnako túto schému obratu prípadu dodržiava retro film noir Romana Polanského *Čínska štvrť*. Súkromného detektíva Gittesa si najme pani Mulwrayová, aby sledoval jej manžela, ktorého upodozrieva z nevery. Keď sa však v novinách objaví správa, že pán Mulwray bol pristihnutý v hniezdočku lásky, objaví sa v Gittesovej kancelárii pani Mulwrayová a vyhráza sa Gittesovi žalobou a odobraním licencie súkromného detektíva. Táto pani Mulwrayová – tá pravá – však nie je onou predchádzajúcou pani Mulwrayovou (a práve tu je v dramatickej štruktúre situovaný prvý bod obratu deja): kto a prečo najal falošnú pani Mulwrayovú? Táto otázka je tým pravým začiatkom prípadu, po ktorého stopách sa Gittes pustí (pudí ho hrozba straty licencie a fakt, že ho niekto dostal, oklamal). Predchádzajúce zadanie prípadu (sledovať Mulwraya, či je neverný svojej manželke) bolo falošným – bolo súčasťou stratégie *v inom prípade*. Stopy vedú k vražednej histórii a vodnému škandálu.

Tak úvodný motív zadania prípadu je, keď za Samom Spadom [jeho drsná démonickosť je okamžite kódovaná jeho výzorom, keďže vyzerá ako plavovlasý Mefisto a občas má *žlté* oči i tvár – farba kultúrnej spájaná s diablom (por. Hammett, 1971, s. 110)] prichádza slečna Wonderlyová, aby Spade našiel jej sestru, ktorá sa (dobrovoľne) nachádza v pazúroch gangstra Floyd Thursbyho. Sledovania sa ujme Spadov spoločník Miles Archer.

Prvý bod obratu [čo je „*udalosť (...), ktorá se do děje ‚zahákne‘ a pootočí ho jiným směrem*“ (Field, 2007, s. 21)] nastáva, keď Spada v noci zobudia policajti a Spade ide na miesto činu, kde bol zastrelený jeho spoločník Archer, ako aj Thursby. Spade sa správa absolútne odťažito, ľahostajne, akoby sa ho smrť spoločníka nijako nedotkla – aj keď je sám doma a nemá pred kým čo predstierať: po telefonickej správe o Archerovej smrti si najprv dôkladne ušúľa cigaretu. (Voči klientom sa zasa správa s „*vľúdnuou zdvorilosťou*“ – je to maska, ktorú okamžite odkladá, keď – ako v prípade Caira – potenciálny klient prestáva byť klientom.)



Ráno mu v kancelárii hystericky vyvádza Milesova manželka: vysvitne, že Spade má so ženou svojho zastreleného „partáka“ pomer. Tvári sa k nej súciteľne, ale pri sústrastnom objatí mrkne okom na hodinky, ako to neskôr v objatiach žien zvykol James Bond. Sekretárke prikazuje, aby ho pred Ivou Archerovou zapierala. Ďalší bod obratu nastáva, keď Spade zistí, že slečna Wonderleyová je v skutočnosti Brigid O ‘Shaughnessyová a o žiadne hľadanie jej sestry nejde: údajne chcela, aby ju Spade chránil pred Thursbym. Postupne však vysvitne, že oným hitchcockovským „MacGuffinom“, prázdny princípom, ktorý dáva do pohybu dej *hľadania*, je čierna soška maltézskeho sokola, v skutočnosti zlatá, ktorá kedysi patrila rádu maltézskeho rytierov (Hammett podáva spleť histórii sošky, takže si na tejto „starine“ zgustnú aj čitatelia súčasných trilerov s historickou zápletkou). Predovšetkým mu do kancelárie vtrhne so zbraňou v ruke Levantínek Cairo, ktorý mu chce prehľadať kanceláriu – Spade ho v tej správnej chvíli, už odzbrojeného, s chuťou, so zasneným výrazom v očiach knokautuje. Potom mu metodicky prehľadá oblečenie. Spade ešte netuší, čo v jeho kancelárii Cairo hľadá. Keď je Cairo konfrontovaný s Brigid (a tá je pritom pomerne dosť brutálna), vysvitne, že aj ona ide po soške. Cairo si myslel, že Spade má v rukách sošku, keďže pracuje pre Brigid. Tou sa nakoniec Spade predsa len nechá najat', aby pre ňu našiel sokola – keď jej zoberie takmer všetky peniaze, čo má Brigid v peňaženke. Rovnako pred Cairom hrá, že pracuje preňho. My však nevieme, pre koho Spade skutočne pracuje – ale keďže je súkromný detektív, nazdával by som sa, že predovšetkým pre seba. Brigid ide tvrdo za svojím cieľom a neváha platiť aj svojím telom – Spade jej ponuku – najprv pohľadavo – prijme: „(...) *skrikla zlostne: ‚Môžem si vás kúpiť za svoje telo?‘* *Tváre mali celkom blízko. Spade ju chytil oboma rukami za bradu a bozkal ju na ústa – surovo a pohľadavo. Potom si sadol späť a povedal: ‚Ešte si to rozmyslím‘,*“ (Hammett, 1971, s. 73).

Po sokolovi prahne aj vzdelaný gangster – zberateľ Gutman, pričom mu prisluguje chlapec, s ktorým sa Spade veľmi nemusí (počas deja chlapec raz zoberie priotráveného Spada špičkou topánky do spánku, Spade ho zasa neskôr na oplátku knokautuje a navrhne Gutmanovi, aby ho podhodili polícii ako obetného baránka). Brigid odchádza na nejakú loď, ktorou má podľa Spada asi prísť zásielka sokola.

Ďalší šokujúci obrat nastáva, keď k Spadovi do kancelárie vpadne zakrvavený vysoký chlapík, podá mu balíček zabalený v papieri a zomrie. Spade chladnokrvne konštatuje mužovu smrť a zistí, že v balíku sa nachádza maltézskeho sokola, ktorého ide okamžite odniesť do úschovne. Keď sa nad mŕtvolou teší, že toho vtáka konečne má, ani si nevšimne, že mŕtvemu pristúpil ruku opäťkom.

Brigid je odrazu unesená a väznia ju.

Spade prichádza domov, kde sa z tmy vynorí Brigid. Idú hore do Spadovho bytu a tam Spade odrazu nachádza všetkých zainteresovaných. Tu sa všetky postavy konfrontujú – ide o naratívny segment krízy: v tomto románe má podobu vyjednávania, v ktorom Spade ženie veci až na hranu noža. Vlastní sokola, takže si môže diktovať podmienky. Gutmanovi hovorí, že bude potrebný obetný baránok pre políciu – kto-



rému treba prišit', že zastrelil Thursbyho a Archera. To je Spadova hlavná podmienka, aby sa sám z tejto zamotanej situácie dostal (polícia totiž z vraždy podozrieva aj jeho). Navrhne Gutmanovi, aby obetovali chlapca, čo Gutman po váhaní prijíma (má ho síce, ako cynicky hovorí, rád ako vlastného syna, no syna si môže nájsť ďalšieho, kým sokol je len jeden). Spade si od Gutmana vypýta desaťtisíc dolárov na ruku, ktoré aj dostane.

Keď Spadova sekretárka prinesie Spadovi domov sošku sokola, ukáže sa, že ide o falzifikát (čiže bol to skutočný „MacGuffin“). Spade síce nechce vrátiť zinkasovaných 10 000 dolárov, ale pod hrozbou zbrane kapituluje: nechá si však tisícku „za unúvanie“.

Keď hľadači sokola opustia Spadov byt, ten kontaktuje políciu a udá ich. Potom si vybaví účty s Brigid: odhalí ju (celkom logickou argumentáciou), že zastrelila Milesa Archera, aby túto vraždu hodila na Thursbyho, a tak sa ho zbavila. (Thursbyho zasa paralelne odstránil chlapec z Gutmanovej bandy.) Skúsený Archer by totiž nešiel s Thursbym do uličky, kde bol zastrelený, „*Ale pokojne by tam bol šiel s tebou, anjelik (...) Ty si bola jeho klientka, takže nemal nijaký dôvod hoci aj prestať so sledovaním, ak si mu to naznačila,*“ (s. 255).

Popri brilantnej celkovej výstavbe zápletky sa Hammettovo majstrovstvo ukazuje predovšetkým vo vystavaní jednotlivých scén, ktoré sú v najvyššej miere dramatické – postavy sa často hádajú, fyzicky napádajú a pod. (Podobný vypätý dramatismus nachádzame v raných, značne akčných Chandlerových poviedkach z 30. rokov, publikovaných v časopise *Black Mask*.) Nádherná je predposledná scéna, keď Spade vyratúva Brigid svoje argumenty, prečo ju prenechá polícii ako vrahyňu. Ona apeluje, že musí vedieť, že ho miluje, a on ju tiež. Spade odpovedá, že možno, ale takéto srdcové záležitosti ho zvyknú po čase prejsť. Po druhé, potrebuje ju podhodiť polícii aj pre svoju vlastnú bezpečnosť pred políciou: „*Sám by som bol odbavený, keby som ťa nemohol odovzdať polícii, keď prídu. To je jediné, čo ma zachráni, aby som sa neviezol s ostatnými,*“ (s. 261). Po tretie, keďže o nej vie, že je vrahyňa, mohla by sa preňho stať nebezpečnou a pokúšať sa ho odstrániť. Po štvrté, hoci jeho spoločník Miles bol hajzlík a vôbec ho nemrzí, že zomrel, treba dodržať istý nepísaný zákon, aby si ako súkromný detektív zachoval autoritu: „*Keď človeku zabijú partnera, čaká sa od neho, že to nenechá tak. (...) Okrem toho sme mali náhodou detektívnu kanceláriu. A keď niekoho z nás detektívov zabijú, potom je sakramentsky trápne, ak necháme vraha ujsť,*“ (s. 261). Potom je tu Spadova tvrdošijne opakovaná zásada: „*Ja ti barana robiť nebudem.*“ Odovzdá ju polícii preto, lebo v ňom všetko kričí, aby to neurobil – ale on to just spraví, „*pretože ty, nešťastnica, si s tým počítala tak isto, ako si s tým počítala pri tých ostatných*“ (s. 263). Spade jej hovorí svoju legendárnu vetu: „*Ale áno, pošlem ťa tam. (...) A ak ťa obesia, nikdy na teba nezabudnem,*“ (s. 258). Detektív dokáže zachrániť svoju kožu len takým spôsobom, že potlačí svoje nežné city aj eventuálne citové vzplanutie k vrahyňi Brigid (por. Cawelti, 1976, s. 167) – ak by to nedokázal, z tejto situácie by sa pred políciou nevysekal, a ak áno, riskoval by, že ho Brigid zabije (či dá

zabiť). Cenou za to je, ako upozorňuje Cawelti, totálne citové vyprahnutie – a ono je aj nevyhnutnou podmienkou toho, aby detektív vôbec prežil: „*Len odmietnutie akýchkoľvek emocionálnych a morálnych pút človeku pomôže, aby v klamnom svete prežil,*“ (ibidem, s. 168).

Policajtom, ktorých zavolať, potom odovzdá tisícdoľárovku, ktorou sa ho údajne Gutman pokúsil podplatiť. Toľká česťnosť u cynického detektíva? Faktom však zostáva, že poručík Dundy ide Spadovi po krku a Spade vie, že mu Gutman určite o tej tisícke povedal: takto, keď ju policajtom odovzdá, „vyviní“ sa zo spolupáchateľstva.

A bolo aj to spolupáchateľstvo zo Spadovej strany? Brigid Spada upodozrieva, že by sa správal inak, keby mal v rukách pravého sokola. Spade odpovedá, že je lepší než jeho povest' – jeho zlá povest' je súčasťou pracovnej metódy, pretože inak by sa mu zámožní (a to znamená aj nie celkom čisti) klienti vyhýbali. Dôležitá je, rovnako ako v prípade postavy Neda Beaumonta, *otvorenosť* a *nepriehľadnosť* postavy Sama Spada: postavy ako paradigmy s možným konaním. Spada sme celkom neprehliadli, je pre nás záhadný (jeho motivácia), a tak ani nevieme, ako by reagoval v hypotetickej inej situácii: „*Na čej strane vlastne bol? Uznával aj iné názory okrem vlastných?*“ (Marcus, 1986, s. 12). Étos súkromného očka, ktorým by sa mal údajne riadiť, je len spätným odrazom, ktorý na Spada z budúcnosti vývinu drsnej školy vrhá „rytier bez bázne a hany“ – Chandlerov Philip Marlowe. Lenže Spade nie je Marlowe, rovnako ako nie je ani Mike Hammer. Je azda najcynickejším detektívom drsnej školy – veď hoci napríklad Hammer zabíja, zabíja zloduchov, vrahov, a robí to s patologickým pátosom spravodlivého pomstiteľa v intenciách vendetty. Ak sa tak dá – trochu zvrátene – povedať, Mike Hammer zabíja pre „dobrú vec“. Vyrezáva zhubné nádory z tela spoločnosti – zabíja tých, ktorí zavraždili (nezriedka obeť, ktorá bola Mikovi Hammerovi blízka – napríklad, jeho priateľa, prípadne obeť, ktorá vzbudila jeho súcit) a ktorí nemajú zábrany vraždiť ďalej. Spade háji svoje vlastné záujmy.

Je tiež nefalšovane nebezpečný chlapík. Ak Marlowe o sebe ironicky hovorí, že je v podstate dobrák, ironickou formou o sebe hovorí vlastne pravdu. Drsná a cynická škrupina tvrdého chlapíka skrýva citlivé a rytierske vnútro, ktoré Marlowe sám ironizuje. Julian Symons poznamenáva: „*V Hammettovi bola tvrdosť, ktorá Chandlerovi chýba,*“ (Symons, 1972, s. 141). Spade neudrie, len keď musí, ale keď sa mu to hodí – a detektív z Kontinentálnej, keď na to príde, si násilie dokáže doslova vychutnať, keď si to „rozdá“ s nejakým lotrom. Ako napísal Steven Marcus, „*násilie mu už preniklo do krvi*“ (Marcus, 1986, s. 22), a cituje pasáž: „*Začal som ho mlátiť pravačkou. Páčilo sa mi to. Brucho mal ochabnuté, a po každom údere sa zdalo mäkšie. Udreľ som ho veľa ráz,*“ (ibidem, s. 23). Nebije sa efektne, zato však efektívne: v jednej poviedke boxuje s boxersky zdatnejším protivníkom, ktorý mu rozmláti celú tvár, buldodží tučný detektív ho však stále opakovane udiera na jedno, z diváckeho hľadiska málo efektne miesto nad obličkou, až kým sa oslnivo boxujúci protivník nezloží. Obrovi, ktorý ho škrtí, sa zarehoce do ksichtu a zlomí mu prvé dva prsty (morálne ponaučenie: nikdy nehrdúste človeka, ak má voľnú ruku: celá ruka je vždy silnejšia než samotný jeden prst). Súvi-

si to potom aj s modelovaním morálnych problémov v texte – aký je vlastne „hrdina“ týchto kníh? „Ďalší aspekt týchto neriešiteľných morálnych problémov sa nám odkryje, keď zistíme, že detektívova tvrdosť nie je len škrupina, pod ktorou si uchováva a pestuje nežné city. Tvrdosť doňho preniká až do špiku kostí, a čím dlhšie detektív vykonáva svoje povolanie (...), tým je tvrdší a vytráca sa z neho cit,“ (ibidem, s. 23). Nezriedka si už násilie dokonca ani nevychutnáva – stáva sa preňho rutinou v rámci detektívnej práce: rozpráva o ňom vecným referujúcim štýlom, v ktorom netečú záplavy červenej (udiera efektívne a „mlčky“ – nevyžíva sa v rozprávaní o tom ako trebárs neskorší Mike Hammer): „*Nebolo ťažké zlikvidovať Jerryho, ale musel som konať rýchlo, lebo Thaler stál za mnou. Dal som Jerrymu dva direkty, kopol som ho a aspoň raz som ho nabral hlavou do žalúdka. Práve keď som hľadal miesto, kde by som ho mohol pohrýzť, zostal podo mnou bezvládne ležať. Ešte som mu vrazil jednu pästou ta, kde mal bradu, aby som sa presvedčil, či nesimuluje (...)*,“ (Hammett, 1967, s. 87).

Možno v Spadovom rozhodnutí vstupuje do hry ešte jeden faktor (aspoň hypoteticky) – napríklad Hammettov detektív z Kontinentálnej hovorí ruskej princeznej – ktorá mu ponúka najprv závatné sumy peňazí, potom aj svoje telo, aby ju nevydal polícii – že by to bolo ako žiadať od loveckého psa, aby pustil korisť, ktorú ulovil [presne to na jednom mieste hovorí Spade (Marcus, 1986, s. 21)]. Hammettov hrdina by si mohol lepšie zarobiť v inom zamestnaní. „*Ja však odmietam dvadsaťpäť- či tridsaťtisíc dolárov poctivého príjmu, lebo sa mi páči robiť prácu detektíva, mám tú prácu rád. A ak má človek rád prácu, má aj potrebu vykonávať ju čo najlepšie. Ináč by stratila zmysel. (...) Nič iné neviem, nič iné ma nebaví (...) Je to jediný druh športu, ktorý ovládam (...) Chcete mi naznačiť, že som chlap a vy žena. Triafate vedľa. Ja som lovec ľudí a vy prenasledovaná, čo predomnou uteká,*“ (Hammett, 2001, s. 43 – 44). Nemálo poviedok končieva detektív z Kontinentálnej lakonickým konštatovaním: „*Obesili ho,*“ (Hammett, 1986, s. 277). Alebo ju.

Spade sa počas celého sujetu románu javí ako spolupáchateľ všetkých zainteresovaných strán, ktoré idú po soške – a hrá strategicky na všetky strany (dá sa najatť rovnaťko Cairom, ako Brigid aj Gutmanom). Netajú sa svojou zárobkovou činnosťou: keď ho Brigid už prvý raz oklamala, je k nej nemilosrdný a vytiahne jej z peňaženky takmer všetky peniaze, čo v nej má. A to je aj jediný zárobok, aký počas tohto prípadu získal: najala si ho klientka Brigid a *de facto* mu zaplatila za to, že ju dostal na šibenicu.

Ako by sa Spade zachoval, keby bol maltézske sokoľ pravý? Môžeme sa len donekonečna dohadovať. A to je ďalšia silná stránka tohto románu – ako som už povedal, jedna z mnohých.

*Chudý muž* (*The Thin Man*, 1934) je Hammettovým románovým i literárnym epitafom. Jeho Nick Charles síce pátra – je však už len *bývalým* detektívom. Ak podľa Nietzscheho ženatý filozof patrí do komédie, ženatý drsnoškolový detektív je *contradictio in adjecto* (stráca totiž jeden charakteristický a priam konštitutívny príznak „drsného“ detektíva – svoje samotárstvo a osamelosť, ktoré mu umožňujú nezávislosť) a patrí

do detektívky celkom iného typu (nečudo, že Chandler zo svojho posledného románu *Zločin v Poodle Springs* so ženatým Marlowom napísal len zopár strán): aj preto má *Chudý muž* skôr parametre klasickej detektívky – hammettovský chronotop sa prenáša z gangsterských a hráčskych dúpät do prostredia slušne situovanej meštiackej spoločnosti. Nick Charles vyšetroje prípad popri návštevách divadla, opery a večierkov so svojou zamilovanou manželkou Norou.

„Chudý muž“ si – v značne transformovanej podobe – získal obrovskú popularitu vďaka filmovému spracovaniu v hlavných úlohách s postarнутým svetákom Williamom Powellom a Myrnou Loyovou: paradoxne sa však označenie „chudý muž“ prenieslo z obete (a bolo hlavným kľúčom riešenia prípadu) na detektíva Nicka Charlesa – podobný kotrmelec urobilo svojho času aj meno „Frankenstein“. Detektívna zápletká románu je však brilantná a dôkladne prepracovaná – v tomto však medzi Hammettovými textami netvorí žiadnu výnimku.

V záverečnej transfigurácii riešenia dochádza k presunu totožnosti obete: údajný vrah Wynant, ktorý uniká, v skutočnosti sa sám stal obeťou. Kostí rozpustené vo vápne – kosti obete, ktorú údajne zavraždil – patria v skutočnosti jemu. Pri týchto kostiach sa našli šaty patriace silnejšiemu mužovi, čo naviedlo vyšetrovanie na falošnú stopu, keďže Wynant bol „chudý muž“. Práve táto indícia navedie Nicka Charlesa na správne riešenie: vrah rozpustil telo vo vápne preto, aby sa nedala identifikovať jeho fyziognomická podoba – hmotnosť (z kostí sa totiž nedá určiť). Prečo však vrah, ak zlikvidoval telo, nezlikvidoval úplne aj šaty obete, podľa ktorých sa dala uskutočniť identifikácia? Práve preto, lebo mu o túto identifikáciu išlo – nainscenoval ju falošnú. Pravý vrah fingoval Wynantovu prítomnosť na viacerých miestach. V tom čase však už Wynant jestvoval len „na papieri“: „*Wynant síce nie je až taký chudý, ale aj tak je dosť tenký, povedzme, asi ako papier na tomto Mininom šeku, alebo listy, čo od neho ľudia dostávali,*“ (Hammett, 1978, s. 177). Jedným z efektov riešenia je čitateľovo prevrátenie hodnotiacich znamienok: po celý čas Wynant v knihe „vystupoval“ len ako objekt výpovedí a fantóm falošných činností, ktoré nainscenoval pravý vrah. Čitateľ „číta“ Wynantovu fantómovú postavu ako vraha, antagonistu, a na záver musí svoje hodnotiace znamienka radikálne prevrátiť. Týka sa to však aj samotného detektíva. Totiž aj tu vrah, podobne ako v *Prekliatí rodu Dainovcov*, patrí k širšiemu okruhu detektívových známych – je spolupracovníkom, s ktorým si Nick Charles vždy dobre rozumel. Je to dobrá detektívka, len by sa príliš nehodila na strany pulp magazínu *Black Mask*.



„Svět byl bez oblohy, bez obzoru.“

Raymond Chandler: *Opona*

Najslávnejším autorom drsnej školy je nepochybne **Raymond Chandler** (1888 – 1959). Chandler si pred svojím detektívom – ikonou Philipom Marlowom – vyskúšal viacero pátračov a gramatických osôb („marlowovskú“ prvú s Carmadym a Johnom Dalmasom a tretiu tiež s Dalmasom): avšak „prvoosoboví“ John Dalmas a Ted Carmady sú celkom iste len kryptonymným Philom Marlowom – v poviedkach Chandler postupne vypracúval typ svojho súkromného detektíva. V poviedke *Vrah v daždi* (*Killer in the Rain*, 1935; In: Chandler, 1976) dokonca, keďže detektíva nikto neosloví menom, zostáva anonymný rovnako ako Hammettov detektív z Kontinentálnej.

Raymond Chandler preberal scény zo svojich poviedok, ktoré publikoval v 30. rokoch v časopise *Black Mask*, do románov. Tento proces „kanibalizácie“, ako mu sám hovoril (por. Hiney, 2003, s. 101), bol podmienený imanentne – samotným charakterom chandlerovskej poetiky. Chandler totiž nad ucelenú zápletku (románu či poviedky) kladie samostatné scény, z ktorých musí každá svojou pôsobivosťou obstať sama osebe, každá musí obsahovať „štipku mágie“ (ibidem, s. 102): „V Hlubokém spánku tvoří každá scéna samostatný celek, zajímavý sám o sobě. Na úkor celkového spádu děje zdůrazňuje, téměř stylem filmového scénáře, silné scény nad silnou strukturou,“ (ibidem, s. 102). Programovo túto dominanciu scén formuloval sám Chandler v súvislosti so spôsobom písania v časopise *Black Mask*: „Poviedky, ktoré začal uverejňovať časopis Čierna maska, vyznávali iný technický kánon. Jednotlivé scény prevládali nad príbehom, lebo dobrý príbeh sa môže skladať len z vynikajúcich scén. Ideálom bola taká detektívna poviedka, z ktorej by ste mali potešenie, aj keby vám jej posledné strany odviaľ vietor;“ (Chandler, 1972, s. 169). Ako s iróniou hovorí o „námezdnom pisákovstve“ v *Black Mask* a jeho vplyve na poetiku: „Ak ste nevedeli pri písaní, ako ďalej, najlepšie bolo rýchlo otvoriť dvere a nechať nimi vojsť chlapa s pištoľou v ruke,“ (ibidem, s. 169). Toto privilegovanie scén má dosah aj na úroveň Chandlerovej fabuly: vyznával totiž zásadu, že čitateľ neuhádne riešenie a totožnosť vraha vtedy, ak ho sám autor počas procesu písania nepozná... Za jediný férový spôsob zavádzania čitateľa pokladal, ak spisovateľ detektívky podhodí čitateľovi *nesprávny problém*, „aby riešil záhadu (...), ktorá ho zavedie na scestie, pretože je len odbočkou od ústredného problému“ (cit. podľa Cawelti, 1976, s. 177; por. Chandler, 1966, s. 27). Tak Marlowe zväčša začína vyšetrovať prípad, z ktorého sa v sujetovom bode obratu vyklúje prípad celkom iný: neskôr ukážem tento postup na románe *Zbohom, láska moja*. Ako Chandlerov postup charakterizuje Kornel Földvári: „Zločin priťahuje zločin: prípad, na ktorom začína pracovať, je obyčajne len prvý kamienok, ktorý uvoľní lavínu,“ (Földvári, 1969, s. 230).

Napríklad, v poviedke *Opona* (*The Curtain*, 1936) sa stretne viacero scén, použitých neskôr v rôznych Chandlerových románoch: tak hneď prvá veta je prevzatá do Chandlerovho predposledného dokončeného románu *Dlhá rozlúčka* (*The Long Good-Bye*, 1954;

česky *Loučení s Lennoxem*, In: Chandler, 1967): „*Poprvé jsem spatřil Larryho Batzela, když seděl opilý venku před Sardim v postarším rolls-royci,*“ (ibidem, s. 416). „*Poprvé mi Terry Lennox padl do oka před terasou nočního podniku U tanečnic. Seděl opilý v přepychovém modelu rolls-royce zvaném Stříbrný přelud,*“ (ibidem, s. 361). Aj zauzlenie je identické: kamarát požiada súkromného detektíva o pomoc. Už rozvíjanie zápletky, a predovšetkým rozuzlenie Chandler v *Dlhey rozlúčke* však radikálne transformuje. Larryho Batzela nájdu mŕtveho, detektív však objaví dodatočne lístok, v ktorom Larry predtým svoju nebezpečnú žiadosť na detektíva odvolal, lebo ho nechce ohroziť (pôjde do toho sám). V *Dlhey rozlúčke* Chandler túto sentimentálnu líniu zápletky radikálne transformuje, zbavuje patetickosti: Lennox len zmizne, pričom sa predpokladá, že bol zavraždený. V skutočnosti však Marlowa len využil na svoje ciele. Je to presný opak *Opony*: tam detektív pripne putami vraha k mŕtvole jeho kumpána so slovami, že ten človek, ktorého zabili, bol jeho priateľom. Osamelý súkromný detektív Marlowe však už priateľov nemá: Lennox ho zradí. Marlowe sa prebýja svetom úplne sám, bez ilúzií: „*Vůbec žádný pocit – to je přesně ono. Byl jsem prázdný jako prostor mezi hvězdami,*“ (cit. podľa Hiney, 2003, s. 192).

Veľká časť konfigurácie postáv i útržok zápletky z *Opony* sa objaví neskôr v románe *Hlboký spánok* (*The Big Sleep*, 1939). Predovšetkým postava starého generála a jeho dcéry (v *Hlbokom spánku* sú dve) a tragická postava *Striebornej parochne* (pokiaľ má *Opona* skoro identické prvé vety s *Dlhou rozlúčkou*, s *Hlbokým spánkom* má zasa takmer identický explicit). V oboch prózach vraždí generálova „krv“: v *Opone* je to nenormálny jedenásťročný sadistický chlapec, ktorý s obľubou strieľa na strelnici, a jeho matka sa usiluje jeho vraždu utuľtať; v *Hlbokom spánku* vraždí pod vplyvom drog jedna z generálových dcér. Generál je v oboch prózach nešťastný človek na konci: v poviedke detektív generálovi riešenie neposkytne, v románe je Phil Marlowe napokon rád, že generálova choroba pokročila do takej miery, že už nič nechápe.

Absolútne desivá scéna, keď si v aute chcú dvaja gangstri Carmadyho údajne kúpiť, aby sa v prípade nehral d'alej, dajú mu napiť sa a on vo fľaši zacíti kyanid, je v jednom z románov zmiernená, keď si Marlowa podajú dvaja policajti, donútia ho piť alkohol a následne ho zatvoria za šoférovanie pod vplyvom alkoholu.

Ak sme v súvislosti s poviedkou *Opona* mohli hovoriť o využívaní scén z nej v neskorších románoch (táto poviedka je v retrospektívnom pohľade akousi ich mixážou), tak v prípade vzťahu poviedky *Nájdite to dievča* (*Try the Girl*, In: Chandler, 1995) a románu *Zbohom buď, láska moja* (*Farewell, my Lovely*, 1940, In: Chandler, 1967) ide o iný typ vzťahu: román je rozpracovanou poviedkou, pričom komplikuje zápletku poviedky, a týmto sujetotvorným gestom zároveň aj mení jej zmysel. Oba texty v ich vzájomnom vzťahu bude preto vhodné skúmať ako *varianty*. Jan Mukařovský písal v roku 1930 o veľkom význame rozboru variantov pre literárnovednú štylistiku: „*Rozbor variant je pro stylistiku účinným prostředkem při hledání strukturních principů básnickova slohu; na opravách a změnách textu projeví se totiž tyto principy jakožto aktivní tendence udávající směr oprav mnohem zřetelněji než na hotovém, uzavřeném*



*díle, kde jsou ve stavu latentním a statickém,*“ (Mukařovský, 1948, s. 210). Aj v prípade Chandlerových textov môžeme zmeny evidovať už na úrovni mikroštylistiky, Mukařovského konštatovanie však platí aj pre vyššie zložky textu: „princípy básnikovho slohu“ totiž platia aj na úrovni kompozičnej – nás budú teda zaujímať transformácie na úrovni motívického plánu deja a kompozície. To, že rozprávač v prvej osobe sa v poviedke volá Carmady, v románe Marlowe, ako aj zmeny vlastných mien ostatných postáv, je len nepodstatný detail.

Detektíva na ulici náhodne čapne dvojmetrový stodvadsaťkilový obor Bizón Malloy, ktorého akurát po ôsmich rokoch prepustili z väzenia (sedel za vylúpenie banky) a hľadá v podniku svoje dievča – Velmu (resp. v poviedke Bellulah). Prinúti detektíva, aby s ním išiel, doslova ho do podniku odnesie. Marlowe nestráca svoj humor ani v takejto situácii: „*Půjdu s vámi. Jenom mě už nenoste. Nechte mě chodit. Jsem docela v pořádku. Jsem dospělý. Umím se sám vykoupat a vůbec všechno,*“ (Chandler, 1967, s. 165). Podnik však už zanikol, na jeho mieste funguje lokál vyhradený pre černochoch. Bizón Malloy – odtrhnutý od reality, strácajúci vedomie uplynutého času – tam násilím vtrhne, spacifikuje vyhadzovača a v sebaobrane zabije majiteľa klubu. Malloyovo hľadanie tej, ktorú pokladá za svoje dievča, tvorí spoločnú dejovú linku oboch textov. V románe je tá podstatná transformácia, že stopa po Velme sa náhle pretrhne a stráca. Táto dejová transformácia (oproti poviedke) má za následok na úrovni kompozície, že sa dejová línia preruší a Marlowe začína prácu na zdanlivo úplne novom prípade: najme si ho istý Marriott, aby ho Marlowe sprevádzal do Purissima Canyonu, kde chce od zlodejov za výkupné dostať späť vzácne nefritové šperky, ktoré mu ukradli. Počas cesty však Marriotta zavraždia. Marlowe, ktorý dostal od neho zaplatené vopred, pokračuje vo vyšetrowaní pre svojho mŕtveho klienta, zastupuje ho – taký je Marlowov étos, ktorý Miroslav Petříček formuluje takto: Vrah chce svoju obeť vymazať z povrchu zemskeho – učiť svoj zločin neviditeľným, zmazať stopy transcendentnej prítomnosti ľudskej bytosti, ktorá kedysi žila. „*Soukromý detektiv vrací viditelnost oběti tím, že do doby, než je vrah odevzdán spravedlnosti, zaujímá její místo,*“ (Petříček, 2000, s. 63).

Počas vyšetrowania Marlowe navštívi aj Marriottovu priateľku, krásnu pani Graylovú. Do deja sa stále priplieťa zúrivy Malloy, hľadajúci svoju Velmušku. Ďalšia zavraždená – stará alkoholička, ktorá kedysi poznala Velmu, keď tá spievala v podniku – vyzerá ako obeť Malloyovej zúrivosti.

V záverečnom odhalení sa v rámci *anagnorisis*, rozpoznania zistí, že pani Graylová a Velma sú jedna a tá istá osoba. Marriott o tom vedel a vydieral ju. Ona sama je vrahyňa: zbavila sa svedkyne svojej minulosti a chcela vraždu narafičiť tak, aby vyzerala ako Malloyovo dielo. Ona sama potom pri konfrontácii zastrelí Malloya, pred ktorým utekala a skrývala sa (keby ju dostihol Malloy, dostihla by ju teraz – ako ženu multimilionára – jej vlastná pochybná minulosť). Malloyove zranenia by nemuseli byť za každých okolností smrteľné, ale on stráca vôľu žiť: lekár hovorí o tom, že je tu ešte nádej: „*Nestál by o ni, ‘ řekl jsem. / A opravdu o ni nestál. Zemřel ještě v noci,*“ (Chandler,

1967, s. 353). Z fabulačného hľadiska, ako sa retrospektívne ukáže, teda Marlowe ani tak nevyšetroval vraždu Marriotta, ale práve úvodný prípad zmiznutej Velmy, ktorá je kľúčom k všetkým záhadám – centrom, okolo ktorého sa lúčovito organizujú. V sujetovom bode obratu nabere príbeh iný smer: nie je už pátraním po nezvestnej Velme, ale pátraním po zločinoch, ktoré jej umožňujú onú údajnú nezvestnosť si udržať.

V poviedke síce Belulah náhodne zabije Marineaua, ale okamžite sa s tým Carmadymu prizná, keď si ten myslí, že ho zabil Skalla (tak sa v poviedke „volá“ Bizón Malloy). Skalla sa Carmadymu k tejto vražde priznal len preto, lebo chcel ochrániť svoju Bellulah. Skallu nenávisťne zavraždí nie jeho láska, ale Marineauova manželka, a Skalla vraví Carmadymu, aby ju nevydal polícii, lebo „asi ho měla ráda“ (Chandler, 1995, s. 174), čo potom zranený stále opakuje. Zomiera v nemocnici a Bellulah ho pritom drží za ruku. Vidíme teda, ako Chandler fabulačnou prácou s komplikovaním zápletky (i keď tu ide o topos rozpoznania v štýle šestákového dobrodružného románu) pozmeňuje zmysel príbehu – zhruba v rovnakých intenciách ako pri *Dlhej rozlúčke*: smerom k životnej dezilúzii. Aj Marlowe má vždy po uzavretí prípadu skôr pocity melanchólie a márnosti: „Den byl chladný a velmi jasný. Bylo vidět hodně daleko – ale nikdo nedohlédl až tam, kam odešla Velma,“ (Chandler, 1967, s. 358).

Melancholický explicit sa stáva v marlowovských príbehoch priam toposom. Najtá-živejší je koniec *Hlbokého spánku*, kde si Marlowe uvedomuje nemožnosť akejkolvek spravodlivosti voči tomu, čo sa už raz stalo: „Co záleží na tom, kde člověk leží, když je po smrti? V kalné bažině nebo v mramorové kryptě na vrcholku vysokého kopce? Jsi mrtev, spíš hlubokým spánkem a takové věci ti nevrstají hlavou. Nafta a voda jsou ti stejně lhostejné jako vítr a vzduch,“ (ibidem, s. 161). Výnimkou je posledný Chandlerov dokončený román *Prípad naruby* (*Playback*, 1958), kde Marlowovi počas tradičnej „kocoviny“ po uzavretí prípadu do jeho bytu [„Pokoj byl zatuchlý, nevlidný a neosobní jako vždy“ (Chandler, 1966, s. 167)] zatelefonuje z „druhého brehu“ (Európy, z Paríža, veľkého sveta) bohatá Linda Loringová z predchádzajúceho prípadu, ktorá naňho nedokázala zabudnúť: „Rozhlédl jsem se po prázdném pokoji. Už nebyl prázdný. Byl v něm hlas a vysoká, štíhlá, půvabná žena. V ložnici na polštáři ležela tmavá hlava. (...) Vzduch byl plný hudby,“ (ibidem, s. 169, s. 170). Marlowe si dobre uvedomuje, že sú každý z iného sveta – Linda patrí medzi horných desaťtisíc. Hrdý „nájomný poskok“ (s. 169) s večným prievanom vo vrecku Marlowe jej hovorí: „Ty pošleš letenku **mně**? Já pošlu letenku tobě. Tak aspoň budeš mít čas si to rozmyslet. (...) Já vím. Máš dost peněz na pět set letenek. Tohle ale bude moja letenka. Buď ber, nebo vůbec nechod,“ (s. 169). Je to ten najkrajší, najsprávnejší koniec marlowovskej ságy. Pol roka nato odchádza na druhý breh Chandler za svojou milovanou ženou Cissy.

Z posledného románu *Zločin v Poodle Sprigns*, ktorý Chandler začal písať o ženatom Marlowovi, zostal len začiatok. Dopísal ho síce schopný Chandlerov drsnoškoolový pokračovateľ Robert B. Parker, ale v dokončenom Chandlerovom opuse aj tak zostane Marlowe navždy osamelým, navonok drsným chlapíkom s melancholickou dušou: tak bol ako literárny typ skonštruovaný.

Posledná scéna z *Prípadu naruby* sa Marlowovým fantazmatickým sprítomnením milienky, ktoré je takmer halucinačné – a aj svojou prítomnosťou silnej sentimentality, na „chandlerovky“ značne neobvyklej – dokonca javí reálnou len tak napoly.

Marlowovo pátranie je – na rozdiel od klasickej anglickej detektívky – literárne neodlučiteľne spojené s toposom cesty: samo pátranie Chandlerovho detektíva je cestou, doslova jeho fyzickým pohybom pri vyhľadávaní svedkov a podozrivých, za ktorými putuje, ktorých hľadá. Akosi samozrejme sa orientuje v spleti veľkomesta, nemá problémy s vyhľadávaním adries v miliónárskych vilových štvrtiach ani v pochybných štvrtiach či odľahlých horských chatách. Na rozdiel od klasickej anglickej detektívky drsný detektív nemá podozrivých pekne sústredených v edwardovskom či viktoriánskom rodinnom sídle – Chandlerove romány v tomto zmysle Porter príhodne nazýva „*californskou odyseou*“ (Porter, 1981, s. 62). Aj to má dosah na charakter zápletky a deja v drsnoškolorových detektívkach, ktoré sú oveľa väčšmi (priestorovo) otvorené než detektívky klasickej školy. Pátranie drsnoškolorového detektíva je do istej miery synonymné s hľadaním a vektorom jeho priestorového pohybu. Podozrivé postavy sa v niektorých prípadoch medzi sebou ani nekonfrontujú, ale detektív ich vyhľadáva jednotlivo. Záhadu zamknutej miestnosti v pravovernom drsnoškolorovom texte hádam ani nenájdeme: je to, jednoducho, preto, že drsnú školu zaujímajú celkom iné problémy než konštrukcia a rozriešenie nemožného zločinu.

Chandlerov štýl je charakterizovaný predovšetkým ustavičnou prítomnosťou ironie, nezriedka sa prejavujúcej v častých wisecrackoch – poznámkami („*Ve výkladu ležela hromada orientální veteše. Nevěděl jsem, jestli má nějakou cenu, poněvadž kromě nezaplacených účtů jiné antikvity neshírám,*“ (Chandler, 1967, s. 20); „*Musel být pátek, protože zápach rybiny z restaurace Mansion House v sousedním domě byl tak silný, že by na něm mohli postavit garáž,*“ (Chandler, 1995, s. 7)). Ďalej bohatou, a oproti Hammettovmu strohému, vecnému štýlu oveľa rozvinutejšou – slangovou – metaforickosťou (por. Cawelti, 1976, s. 175), častými invenčnými (a humornými, nezriedka hyperbolickými) prirovnaniami (občas môžu sklznúť až do manierizmu, ibidem, s. 176), v ktorých je rozprávač Marlowe veľký majster, a ustavične prítomným understatementom. Alfred Hitchcock charakterizuje *understatement* takto: „*Je to něco jako ztlumený projev, ztlumené vyjádření, ztlumený postoj. (...) Understatement znamená znázorňovat v lehkém tónu velice dramatické události*“ (Rozhovory Hitchcock – Truffaut, Praha 1987, s. 54). Je zjavný predovšetkým pri marlowovských opisoch nálezu tela zavraždeného: „*Geiger měl na nohou čínské střevíce s tlustými plstěnými podrážkami a černé atlasové kalhoty, na sobě měl vyšíváný kabát, vpředu značně potřísněný krví. Jeho skleněné oko jasně svítilo z podlahy a zdálo se, že je to jediná část jeho těla, která je naživu. Na první pohled bylo vidět, že ani jeden z těch tří výstřelů, které jsem slyšel, se neminul cíle. Vypadal důkladně mrtvý,*“ (Chandler, 1967, s. 30). Všimnime si, že rozprávač Marlowe začína opis mŕtveho dôkladnou a podrobnou katalogizáciou jeho oblečenia, takpovediac, „rovnostárskou“ (Škvorecký, 1992, s. 191), kde sa krv stáva akoby súčasťou oblečenia – rovnocenným atribútom kabáta ako ten atribút, že je

vyšívány. Spojenie „dôkladne mŕtvy“ v sebe svojou miernou nepatričnosťou tiež nesie náznak zľahčovania. Fakt definitívnosti smrti je zvýraznený inverzne – tým, že práve neživá časť tela, protéza – sklené oko, pôsobí z celého tela najživšie. Josef Škvorecký vyslovuje hypotézu, že „*tahle zajímavá technika koření patrně v Eliotově koncepci ‚objektivní souvztažnosti‘ (objective correlative): spisovatel nemá zachycovat emocionální aspekty skutečnosti emocionálním komentářem, nýbrž přesným popisem věci a sledu okolností, které emoci vzbuzují. Techniky bohatě užíval Hemingway, neboť se hodí zejména pro dramatické scény*“ (ibidem, s. 190).

Tento postup *understatementu* na úrovni mikroštylistiky má priemet aj do vyšších úrovní textovej štruktúry, ktoré organizuje homologicky k mikroštruktúrnej úrovni: a síce do úrovne kompozície, radenia textových segmentov. Keď Marlowe vnikne cez okno do domu, v ktorom zazneli výstrely, končí Chandler kapitolu implicitným *predoslaním*, avšak zároveň aj *nedopovedaním* toho, čo tam Marlowe nájde: „*Žádný z těch dvou lidí uvnitř se nepozastavil nad tím, že jsem vešel oknem, ač jenom jeden byl mrtev,*“ (Chandler, 1967, s. 28). Chandler tu pracuje implicitne: nepoznáme ešte totožnosť mŕtveho ani dôvod, prečo sa nad Marlowovým vniknutím do domu nepozastavuje ten, čo zostal nažive. Po tejto výpovedi začína nasledujúca kapitola typickým chandlerovským rozsiahlym opisom s typickými chandlerovskými prirovnaniami: „*Byl to široký pokoj, zabíral celou šířku domu. Měl nízký trémový strop a hnědě omítnuté stěny, pokryté pruhy čínských výšivek a čínských a japonských tisků v rámech z nehlazeného dřeva. Byly tam nízké knihovničky, růžový čínský koberec tak tlustý, že by v něm krtek mohl rýt týden, aniž by vystrčil čenich z jeho vlasu,*“ (ibidem, s. 29). [Chandlerove prirovnania pri opise interiérov zväčša implicitne vyjadrujú Marlowov plebejský rezervovaný postoj k nevkus, ktorý vždy kráča ruka v ruke s prepychom – všetkého je až „príliš“ a chýba proporcionalita, vyvážený vzťah častí k sebe navzájom, ktoré sa – v tomto prípade farebne – navzájom negujú: „*Ten pokoj byl příliš prostorný, strop příliš vysoký, dveře příliš rozměrné (...) Ta slonovina (farby nábytku – pozn. T. H.) vypadala proti bílé barvě (koberca – pozn. T. H.) ušpiněně a proti slonovině zas bezbarvě*“ (ibidem, s. 16).] Takýto opis, syntagmaticky zaradený uprostred dramatickej scény, má jednak retardujúcu funkciu, jednak konotuje Marlowov odstup, „nevzrušenosť“ – aspoň navonok. Tlmí dramatickosť scény.

Štýlu venoval pozornosť Chandler programovo – podľa neho „*to nejtrvalejší na psaní je styl, a styl je to nejcennější, co spisovatel může investovat do své doby*“ (Škvorecký, 1992, s. 187). Sám mal zámer pohrať sa s určitým štýlom a spojiť ho s poslanstvom, ktoré tomuto štýlu dosiaľ nebolo vlastné: „*Nešlo mi o nic než to, že jsem si chtěl hrát s fascinujícím novým jazykem, abych se přesvědčil, co to udělá, použiju-li ho jako vyjadřovacího prostředku, který by zůstal na úrovni neintelektuálního myšlení, a přesto nabyl síly říkat věci, jaké se obvykle říkají ve vysoké literatuře,*“ (ibidem, s. 187). Sám sa vyslovil, že jeho najväčšou satisfakciou bolo, keď sa ľudia začali vďaka jeho textom zaoberať zaznávaným žánrom detektívky ako literatúrou: „*Může se člověku, jako jsem já, který není příliš nadaný, ale má porozumění, dostat většího za-*

*dostučinění, než že vzal omšelý, laciný a úplně ztracený literární žánr a udělal z něho něco, oč se přou vzdělání lidí?*“ (Škvorecký, 1967b, s. 647).

Vo viacerých statiach vyslovil svoju „normatívnu“ poetiku detektívneho žánru, pri ktorej sa odrazil od kritiky klasickej anglickej detektívky s jej špekulatívnosťou, psychologickou nepravdepodobnosťou, s ťažiskom na záhade, pričom sa z nej vytrácali živé charaktery: „*Tí, čo tvrdia, že najväčší význam má problém, pokúšajú sa len skrývať vlastnú neschopnosť vytvoriť charaktery a atmosféru,*“ (Chandler, 1965, s. 25). Chandler bol v detektívnom žánri programový realista: „*Kriminálny román musí byť vzhľadom na osoby, okolie a atmosféru realistický. Musí znázorňovať skutočných ľudí v skutočnom svete. Kriminálny román, prirodzene, obsahuje fantastický prvok. Povznesie sa nad pravdepodobné tým, že zhustuje čas a priestor. Čím nerealistickejšie sú teda predpoklady, tým presnejší a doslovnejší musí byť vo svojom priebehu,*“ (ibidem, s. 25). „Realizmus“ teda v Chandlerovom poňatí neznamená akési bezprostredné „kopírovanie“ reality, ktoré nie je možné (detektívka má nevyhnutne vpísaný fantastický prvok v jej zhutnení času a priestoru), ale *pravdepodobnosť, vierohodnosť* a štýl, ktoré spolu v súčinnosti utvárajú „efekt reality“: „*Musí sa skladať z vierohodných činov vierohodných osôb za vierohodných okolností, pričom netreba zabudnúť, že vierohodnosť je vo veľkej miere otázka štýlu,*“ (ibidem). Celkom barthesovsky píše: „*Pravdepodobnosť je však vecou účinku, nie faktov,*“ (ibidem, zv. T. H.). Oproti klasickej detektívke, ktorá operovala s kategóriou možného (riešenie musí byť to najnepravdepodobnejšie – ak je však možné, je správne), teda realisticky (a aristotelovsky) kladie kategóriu pravdepodobnosti.



Ako môže byť zrejmé už aj len z uvedenej analýzy Hammettovej *Krvavej žatvy*, termín „drsná škola“ (ktorý je nomenklatúrou literárneho smeru) *presahuje* detektívny žáner a pokrýva širšie žánrové pole. Hammett síce aj tento svoj gangsterský príbeh prešpikuje viacerými detektívnymi zápletkami s ich legitímnymi riešeniami (Hammett je totiž, napriek všetkej drsnosti, rodený detektívkar), v rámci drsnej školy však vznikali aj čisté „gangsterky“ (napríklad W. R. Burnetta, Chaseov brutálny debut *Slečne Blandishovej netreba orchidey*, 1939), kriminálne príbehy vraha na úniku pred spravodlivosťou (James M. Cain, Jim Thompson: *Vrah vo mne*, väčšina textov Jamesa Hadleyho Chasea, ktorý Caina považoval za svojho veľkého učiteľa, v niektorých príbehoch aj Cornell Woolrich a v románoch *Napľujem na vaše hroby* a *U mŕtvych na farbe kože nezáleží* aj Vernon Sullivan alias Boris Vian) – a napríklad Cheyneyho Lemmy Caution sa zapletie nielen do detektívnych zápletiiek (*Slečnám to nevadí*), ale aj špionážnych (*Teď jsi na řadě ty, miláčku; Ovšemže řekla ano*).

Naturalistický debut *Slečne Blandishovej netreba orchidey* (*No Orchids For Miss Blandish*, 1939) napísal Angličan **J. H. Chase** pod silným vplyvom Hammetta a Caina, usilujúc sa ich v brutalite ešte predstihnúť. Román sa stal bestsellerovým krvákom.



Ide o gangsterský román, avšak neprešpikovaný klasickými detektívnymi zápletkami, s ktorými ho skĺbil Hammett v *Krvavej žatve*, ako som ukázal. Dejovou schémou je únos milionárskej dcéry a konkurenčný boj gangov o túto vzácnu rukojemníčku. Je písaný surovým slangovým jazykom v tretej osobe zo striedavých perspektív, pričom najčastejšie sú predstavovaní gangstri v akcii. Detektív, ktorý pátra po unesenej, je rovnako brutálny ako gangstri: aby šetril čas, najprv udrie, až potom sa pýta (por. Chase, 1996, s. 78). Má pri pátraní istú výhodu – ako hovorí: „*Fízlové si nemohou dovoliť to, čo ja,*“ (ibidem, s. 75). Svet je čierny, noir: keď sú páchatelia dolapení a detektív Fenner už oslobodil slečnu Blandishovú, tá – keďže bola v zajatí znásilňovaná psychopatickým gangstrom – vyskočí z okna a zabije sa.



Prekladová literatúra má okrem iného pre tzv. národnú literatúru význam aj v rozširovaní teritórií literárneho jazyka: pozoruhodne svieže a moderné texty drsnej školy (v Hammettovom prípade písané koncom 20. a začiatkom 30. rokov 20. storočia) s ich hovorovým „jazykom ulice“, jazykom gangstrov a prostitútok, vyvolali potrebu vyrovať sa pri preklade do slovenčiny so zapájaním slangových vrstiev jazyka a metaforických obrátov hovorovej reči. Slovenské preklady z konca 60. a začiatku 70. rokov (Eduard V. Tvarožek, Šarlota Barániková, Ľudovít Švenk, Irena Lifková, trošku neskôr Dušan Janák) si aspoň z väčšej miery držia svoju sviežosť práve tým, že zapájajú (a prípadne konštitujú) tie väčšie *celoplošné* vrstvy slangu – na rozdiel, napríklad, od próz 60. rokov 20. storočia, ktoré sa usilovali do literárneho diskurzu buď prepašovať, alebo v horších prípadoch simulovať mládežnícky slang (por. antológiu próz *Taký nepokojný vek*) a dnes na nás pôsobia s nechcenou komikou („*Rídka si!*“). Slangové a metaforické obraty sa totiž organicky zapájajú do drsného rozprávania detektíva, do kontextu situácie, v ktorej sú vypovedané – čo nám umožňuje akceptovať ich aj vtedy, ak sa naše súčasné vedomie slangu od nich v konkrétnych obratoch („parolových“ realizáciách) odlišuje: ich funkcia je taká, že úspešne vyvolávajú „efekt hovorového rozprávania“ – a nie taká, že by mali „doslovne“ reprodukovat’ aktuálny slang. Tak detektív po krátkom zápase s miernou iróniou hovorí svojmu zdecimovanému protivníkovi: „*Výstrite si širák a dajte si kravatu z ofsajdu, aby ste mi nerobili hanbu, keď pôjdeme cez mesto,*“ (Hammett, 1967, s. 80). „*Tučný šéf sa prikolísal k nemu, zdvihol obraz a roztrepal ho MacSwainovi o hlavu a plecía na márne kúsky,*“ (ibidem, s. 81). „*Vysyp mi tu, ako to všetko bolo, ale pravdu, lebo ťa zabijem,*“ (ibidem, s. 81). „*Mohla by som vám pri tom pomôcť,‘ riekla, ‚ale muselo by mi z toho dačo kukat’,*“ (ibidem, s. 31). Príznačné je (a slúži to prekladateľovi E. V. Tvarožekovi ku cti), že ako mierne archaický výraz tu dnes, po vyše štyridsiatich rokoch, pociťujeme len *verbum dicendi* („riekla“) – za neskorší vývin jazyka prekladateľ naozaj nemôže – a nie slangový obrat. Ironické a občas cynické dialogické prestrelky medzi detektívom z Kontinentálnej a Dinah Brandovou („*Nestjaste ma (...), ja som este majictá,*“, s. 31) majú možno svoju miernu ozvenu aj v próze Dušana Mitanu *Patagónia* (1972) v dialógoch medzi protagonistom a postavou Viery.



Česká literatúra so svojou neutrálnejšou hovorovou vrstvou „obecnej češtiny“ nemusela čakať na preklady drsnoškolových detektívok. Napriek tomu pseudonymná prekladateľka MA-FA v preklade detektívky drsnoškolového (anglického) epigóna Petra Cheyneyho *Slečnám to nevadí* (Praha: Nakladatelství Karel Voleský 1947) pociťovala – v labutej piesni za detektívku pred nasledujúcimi krušnými budovateľskými časmi – potrebu popri sympatickej deklarácii zgustnutia si na zábavnej literatúre (a už menej nevážne jej išlo aj o boj proti prílišnej ideologizácii literatúry) na záver vysloviť svoje prekladateľské krédo ohľadom jazyka. Odcitovať si zaslúži väčšia časť úvodu: „*Chcete se vzdělávat? Toužíte po ušlechtilé četbě? Potrpíte si na to, aby i líčení jara bylo prodchnuto tendencí toho či onoho světového názoru? Aby i z milostných výstupů čpěla politická agitka? (...)*

*Tedy ruce pryč od této knížky! Nevzdělává, nepoučuje, nezušlechťuje, nefilosofuje, nepolitizuje.*

*Dělá jen jedno: Bavi! (...)*

*A má docela novou a neobvyklou řeč. Novou a neobvyklou na tištěných stránkách. Ale vžitou a zaposlouchanou od lidí velkých měst dneška. Šťavnatou, sytou, hutnou, živou, plastickou, výraznou řeč asfaltu,*“ (ibidem, s. 5). Prekladateľka dokonca vraví, že ide o preklad „z newyorštiny do pražštiny“ (ibidem, s. 5). A ku cti jej slúži, že po dvadsaťdvaročnom spánku je jej preklad natoľko živý, že vyšiel v roku 1969 v reedícii v detektívnej edícii Smaragd: „*Vedro jak v pekle.*

*Ne že bych si tam byl už někdy zajel, ale horší to tam nemůže být než červenec v týchletý kalifornský poušti.*

*Hasím si to kolem India a počítám, že na mě co nejdřív vyjuknou světla Palm Spring-su. Natírám to ostošest – rychloměr leze na osmdesátku,*“ (Cheyney, 1969, s. 7). Ako keby sme čítali súčasný preklad temných historiek zo *Sin City*.



Kriminálne príbehy typu „príbeh vraha“ v rámci drsnej školy písal **James M. Cain**, hoci on sám svoje texty za kriminálky nepovažoval – zvykol hovorievať, že píše len romány o láske a hrozných ľudských túžbach. Najslávnejším je aj dvakrát sfilmovaný román *Poštár vždy zvoní dvakrát* (*The Postman always Rings Twice*, 1934) a v zása-de sujetovo veľmi podobný, no komplikovanejšie komponovaný román *Poistka smrti* (*Double Indemnity*), na ktorý zameriam svoj pohľad (aj z toho dôvodu, že je menej známy). V oboch románoch sa milenecký pár prostredníctvom rafinovaného plánu zbaví manžela dotyčnej (osudová noirová *femme fatale* vedie muža neodvratne k vražde jej manžela) a na konci ho dostihne spravodlivosť – hrdina *Poštár...* končí svoju písomnú svedčnosť v cele smrti, keď si akurát idú poňho.

V *Poistke smrti*, keď poisťovací agent uzatvára úrazovú životnú poisťku (na úmrtie pri ceste vlakom) s manželkou budúcej obete, to vyzerať tak, akoby nápad zavraždiť manžela prišiel od hrdinu rozprávača. Ten však postupne zisťuje, že jeho „vyvolená“

je „čiernou vdovou“ (je viac než len podozrivá z vražd troch detí a jednej kamarátky, vtedajšej manželky svojho zavraždeného manžela, no na súde sa jej nepodarilo vraždy dokázať) a napokon sa v závere ukazuje až v symbolickej rovine ako „milienka smrti“ – na úteku nikam (na lodi sa totiž už vie o prítomnosti vražedného páru) hovorí: „*Waltře, nadešel čas. (...) Abych se setkala se svým ženichem. S jediným, kterého jsem kdy milovala. Jednu noc skočím z lodní zádě. A pak ucítím jeho ledové prsty, jak se mi kousek po kousičku zarývají do srdce,*“ (Cain, 1987, s. 242). Jej vražedný partner jej odpovedá: „*Povedu tě k oltáři,*“ (ibidem). Vrahyňa, ako zasnúbená jedinému ženichovi, smrti, teatrálné inscenuje aj spoločnú samovraždu: natrpie si tvár kriedovou bielobou, pod oči si namaľuje čierne kruhy, pery a líca má nalíčené na krvavočerveno (líčenie pred skokom do mora!) a zahalená je do červeného rúcha. Berie so sebou do smrti aj svojho partnera v zločine, ktorý jej osudovo podľahol.

Sujet postupuje ako séria nečakaných transformácií, keď sa dej odkláňa nečakaným smerom – a to rovnako transformácií v pláne vonkajšieho deja, ako aj v pláne psychiky protagonistu (keď si napríklad po vražde, ktorú spáchal, odrazu uvedomí, že nato, aby získal ženu, zabil muža, a tým sa jej vlastne vydal na milosť a nemilosť – a tým sa uňho láska stratí, a ju znenávidí; ďalšia vnútorná transformácia nastáva, keď sa nečakane šialene zamiluje do dcéry muža, ktorej zabil otca). Grif vraždy by mohol byť prevzatý z Agathy Christie (drsná škola, napriek všetkému svojmu dištancovaniu sa od klasickej detektívky, zotrúva v horizonte formuly žánru) – ide o jej typický topos maskovacej zámery osôb: po vražde sa protagonista zamaskuje za zavraždeného (ktorý mal zlomenú nohu) a hrajúc jeho identitu nastúpi do vlaku, z ktorého v príhodnej chvíli vyskočí. Medzitým si telefonátmi vyrába alibi, počúva v aute rozhlasové vysielanie, aby o ňom mohol neskôr vypovedať a pod. Poisťovňa, kde je protagonista zamestnancom, má, samozrejme, eminentný záujem na tom, aby poisťku nemusela vdove vyplatiť: Waltherovi sa začne mihať pred očami, keď mu jeho kolega Keyes presne opíše spôsob realizácie vraždy – len s tým, že za vraha označuje nejakého neznámeho muža, partnera vdovy. Protagonista sa teda nemôže stretávať s Phyllis. Vynára sa možnosť, že Lolin (nevlastná dcéra Phyllis) priateľ je milencom Phyllis. Lola ich sleduje, podozrievajúc svojho priateľa Sachettiho z otcovej vraždy (čo by sa protagonistovi mimoriadne hodilo) – no z ich rozhovoru vyrozumie, že Sachetti je nevinný. Protagonista si naplánuje vraždu svojej osudovej ženy Phyllis, ktorá ho drží v šachu: dohodnú si stretnutie a na ňom je postrelený – myslí si, že ho Phyllis predbehla. Podľa novinových správ sa však ukáže, že na mieste strelby zatkli Sachettiho a Lolu: tí si totiž mysleli, že z auta (protagonista si náročky zaobstaral rovnaké auto, aké má Phyllis) vystupuje Phyllis, ktorá sa chystá vraždiť. Lola sa takto stáva podozrivou z vraždy svojho otca. Hrozí jej výsluch tretieho stupňa (v tom je zahrnuté aj bitie policajtmí) – a to protagonista, ktorý ju miluje, psychicky nezvládne: prizná sa kolegovi Keyesovi. Ten spolu s riaditeľom poisťovne háji jej záujmy, čerta im ide o spravodlivosť: dajú protagonistovi možnosť, aby zmizol, aby sa poisťovňa od neho mohla dištancovať. Pred loďou, ktorou chce utiecť, ho nečakane čaká Phyllis. Ich únik je únikom do smrti.

Ako som už spomenul, štafetu v tejto línii kriminálneho príbehu prevzal predovšetkým J. H. Chase. Vo Francúzsku zasa **Boris Vian** (vášnivý čitateľ autorov drsnej školy a neskorší prekladateľ Chandlerových románov *Dáma v jazere* a *Hlboký spánok*, ako aj Petra Cheyneyho – sullivanovka *Holky nemaj poněti/Elles se rendent pas compte* je doslova crazy komédiou na cheyneyovskú nôtu) v roku 1946 vydáva svoj román *Naplujem na vaše hroby (J'irai cracher sur vos tombes)* pod autorskou hlavičkou amerického miešaneckého spisovateľa Vernona Sullivana (ktorého identitu si Vian vymyslel). Vian v predhovore zmieňuje jasný vplyv Caina a Chasea (Vian, 1995, s. 7). Je to v ja-rozprávání podaný brutálny príbeh rasovej pomsty skrytého černocho (miešanca, ktorý vyzerá úplne ako beloch) na belošskej dievčine pohrdajúcej černocho, s ktorou sa vyspí („sprzní rasu“) a následne ju zaškrtní a ešte do nej strelí. Záver – prenasledovanie a zabitie – sú už podané v tretej osobe. Román po vydaní vzbudil pobúrenie a keď jeden obchodný cestujúci zavraždil svoju milenkú a nechal na mieste činu pohodený tento Vianov román, otvorený na strane opisu vraždy, stal sa z neho bestseller a jeho autor sa v roku 1950 dočkal aj súdneho procesu. Vian sa priznáva, že je autorom údajného prekladu. Odsúdili ho zaplatiť pokutu 100-tisíc frankov pre ohrozenie mravnosti. Sullivanov „debut“ (a vlastne aj Vianov) sa mu akoby stal osudným: dosiahne Borisa Viana o trinásť rokov neskôr, keď ten zomiera na predpremiére filmu *Naplujem na vaše hroby* na zlyhanie srdcovej činnosti.

Rovnakú kriminálnu „chaseovskú“ schému dodržiava Vian/Sullivan aj v druhej „sullivanovke“ *U mrtvých na barvě kůže nesejde (Les morts ont tous la meme peau, 1947; český preklad: Praha – Litomyšl : Paseka 1996)*, kde si rozprávač urobí alibi takým spôsobom, že si na vraždu odskočí z kina. Naopak, sullivanovky *Holky nemaj poněti (1950; český preklad: Praha – Litomyšl : Paseka 1994)* a *Zabte ošklivé (Et on tuera tous les affreux, 1948; český preklad: Brno : Jota 1994)* majú zasa „detektívnejšiu“ štruktúru odhalovania/pátrania, pričom v druhom spomenutom románe sa toto viaže s priam sci-fi motívmi.

Ako istého vývinového predchodcu tohto typu kriminálneho románu „vražedných párikov“, čo sa vraždou zbavia manžela, ako ich nachádzame v Cainových a Chaseových kriminálnych románoch, možno pokladať prvý román **Émila Zolu** *Tereza Raquinová (1867)*: na milenecký pár po úspešne vykonanej vražde manžela nepadne ani tieň podozrenia a dôslednou pretvárkou a strategickým správaním sa pár môže po dvoch rokoch od vraždy aj legálne zosobášiť: peklom sa však pre seba stávajú oni sami a imaginárny tieň, príznak umrlca, ktorý ich desí, symbolicky ležiac v ich posteli. Ich peklo nie je výčitkami svedomia, ale prostým živočíšnym strachom z mŕtveho, ktorého zavraždili. Dej tu tiež postupuje ako séria nečakaných transformácií – takpovediac, kruhov naturalistického pekla, ktorými vražedný pár prechádza, aby svoj život zavŕšil spoločnou samovraždou.

V cainovskom „čiernom románe“ nachádzame aj ozvenu naturalistickej koncepcie vražedných postáv, ktoré sú podľa Zolovho autokomentára „*lidská zvířata, nic víc. Pokusil jsem se krok za krokem vysledovat v těchto tvorech tichou práci vášní, pudových*

*sklonů a mozkových poruch, jaké nastanou po nervové krizi. Láska obou mých hrdinů je ukojením potřeby, jejich zločin je následkem cizoložství, následkem, který přijímají, jako vlk přijímá vraždu beránka; konečně to, čemu musím říkat výčitky svědomí, spočívá v prosté vadě organismu, ve vzpouře nervového systému, napjatého k prasknutí,*“ (Zola, 1966, s. 24). Postavy konajú – riadené pudmi – tak, ako musia, k čomu ich tieto živočíšne pudy ženú (dosť podobne, ako keď cainovský hrdina po prvý raz uvidí svoju osudovú ženu – anjela smrti, ktorý ho neodolateľne a neodvolateľne podnecuje na spáchanie hrdelného zločinu).



Dedičstvo drsnej školy, v ktorej sa už situovali epigóni ako Mickey Spillane, Peter Cheyney či **Richard S. Prather** (v českých prekladoch mu vyšli detektívky so sľubnými titulmi *Vykopej ten hrob* a *Zíttra mě sejmou*) – dokonca aj Lew Archer kvalitného autora **Rossa MacDonalda** je priam kópiou Philipa Marlowa (Ross MacDonald však stavia svoju originalitu predovšetkým na komplikovaných zápletkách a psychologických motiváciách vrahov, ktoré bývajú nezriedka patologické – už sama vražda je pre Rossa MacDonalda patologickým prejavom osobnosti *par excellence*), rozvíja ďalej mnoho autorov so svojimi drsnými osamelými bitkármi, ako napríklad **John D. MacDonald**, **Max Allan Collins** (s detektívom Natom Hellerom), **Robert B. Parker** či **Lawrence Sanders** (so svojím Matthewom Scuderom). Už štandardnou býva voľba drsného rozprávania v ja-forme a s množstvom bonmotov, wisecrackov. Drсноškolský detektív dokonca ani nemusí byť obmedzený na americkú literatúru a americké prostredie, ako dokazuje francúzsky spisovateľ **Léo Mallet** so svojím drsne rozprávacím (samozrejme, v marlowovskej ja-forme) a hrubo sa správajúcim detektívom Nestorom Burmom. V jednom z jeho románov (*Nad Louvrom vyšlo slnko*) Nestor Burma na začiatku zámerne zrazí autom jednu z postáv (pričom svoje počínanie nijako nekomentuje) tak, že ju zraní – na záver sa ukáže, že zrazený je vrah a Nestor Burma ho už vtedy upodozrieval, a takýmto originálnym spôsobom mu zabránil v úteku. Ako jednu z rarítiek možno spomenúť **Tonyho Fenellyho**, ktorého súkromné očko Matt Sinclair je na prebale českého prekladu románu *Murder with a Twist* (1991; s výstižným názvom v preklade *Suchej tam, mokrej ven*, Olomouc : Votobia 1996) charakterizovaný ako „teplý Phil Marlowe“. Má mladučkého milenca Robina (to batmanovské meno určite nie je náhodné) a v spomenutom románe vyšetroje sériu brutálnych vražd v homosexuálnej komunite v New Orleanse. Čitateľovi utkvajú v pamäti verejné záchody, v ktorých sú vyvrátené diery, slúžiace na anonymný sexuálny styk. V ironických poznámkach nie je Matt Sinclair osamotený – dôstojne mu kontrujú skoro všetky ostatné postavy vrátane žien:

„*Ne že byste potřebovala alibi, Brandi. Ale čistě pro pořádek, vzpomínáte si, co jste dělala oně tragické noci?*“

*„To byl pátek, že? Tak to jsem určitě byla doma a dívala se na Remingtona Steela.“*

*„Díval se někdo... hm... na vás, jak se díváte na Remingtona Steela?“*

*„Nikoho jsem nepozvala. To, co je mezi Piercem Brosnanem a mnou, je čistě naše soukromá a osobní věc.“*

*„Chápu“ (s. 55).*

Isté nóvum však – paradoxne – do drsnej školy vniesol aj autor, povážlivo balanšujúci na hrane „penny dreadfuls“ – **Mickey Spillane**, ktorý svoju spisovateľskú kariéru razantne rozvinul za éry mccarthyizmu ako istý jej „plod“. Jeho detektív Mike Hammer sa svojou brutalitou a siláckym rozprávaním o svojej drsnosti návratne približuje k Racovi Williamsovi Carola Dalyho. V Spillanových románoch – na rozdiel od Chandlerovho Philipa Marlowa – je Mike Hammer hlavným zdrojom násilia (por. Cawelti, 1976, s. 186). A predovšetkým, ako naznačuje už aj titul Spillanovho debutu *I, the Jury (Ja, porota, 1947)*, Hammer vykonáva nad zločincami – vrahmi – samosúdy a zabíja ich. Jeho opisy násilia síce občas majú niečo z chandlerovskej irónie, sú však aplikované na oveľa brutálnejšiu „predmetnú skutočnosť“: *„Rozzuřil se tak, že se na mě vyřítíl se skloněnou hlavou; pěkně s rozmyslem jsem ho kopl zespona do obličej. Vrazil prudce do dveří, tam zůstal ležet a vydával bublavé zvuky. Kopl jsem ho tedy znova, aby s tím bubláním přestal. (...) Jen tak, aby se neřeklo, jsem mu dal okusit jeho vlastní zbraň ranou přes hřbet ruky a cítil jsem, jak praskají kosti. Než bude moci do té ruky zase něco vzít, počká si hodně dlouho,“* (Spillane, 1998, s. 263), špičkuje sympaťák Mike v románe *Mám rychlu zbraň (My Gun is Quick, 1950)*; vyšiel aj iný český preklad s poetickým pretlmočením titulu *Rychlá je má zbraň*). Počas vykonávania spravodlivosti mu však wisecracky dochádzajú: *„... vyrazil jsem ze sebe výkřik šílené nenávisti, který naplnil celou místnost (...) Toho chlapa jsem popadl a cítil, jak mu mé prsty rvou oči (...),“* (Spillane, 2000, s. 145). Ako naznačuje aj agens vety (Mike skôr pasívne cíti, ako jeho prsty – agens – trhajú oči zločínca), Mike Hammer vo chvíľach pomsty, diabolského besu, vymyká sa sám sebe spod kontroly, jeho subjekt sa stáva závislým od afektov hnevu; agensom sa stáva brutálna pomsta, hnev, ktorý ním afektuje. Opisy Hammerovej pomsty prestávajú byť „drsnoskolovými“ mláťačkami, u Chandlera opisovanými so zľahčovaním a vtipnými komentármi, a menia sa na evokáciu nenávistného trhania obeť: Mike Hammer v záchvate šialenstva pomsty skôr trhá pazúrmí než mláti päšťami – a ak udrie päšťou, tak jeho rana takmer odtrhne čeľusť (ibidem, 2000, s. 121).

Spillane sa občas nevie rozhodnúť, či svojho hrdinu podávať vo forme drsného ja-rozprávania, alebo – keď si to niekedy efekt vyžaduje – z vonkajšej perspektívy: nevie sa celkom rozhodnúť, či má – z hľadiska naratívnych techník – Mike Hammer byť Philom Marlowom, alebo Samom Spadom. Toto váhanie spôsobuje občasné deviačné textové realizácie, keď je Mike – podávaný prostredníctvom ja-rozprávania – opísaný z vonkajšej perspektívy, ako ho – čoby strašného starozákonného pomstiteľa – musia vidieť jeho zločinné obeť: *„V mých očích nebylo nic, vrhaly jen bezvýrazný pohled,“* (ibidem, s. 140). Alebo: *„Otočil jsem se a usmál se na něj ošklivým, smrt věštícím úsměvem, který v sobě neměl ani trochu veselí, a i přes vzdálenost mezi námi jsem viděl, jak ztuhl,“* (ibidem, s. 93). Tento typ výpovedí produkuje až istú (séman-



tickú) líniu schizofrénie v pláne hlavnej postavy (miešanie tematickej *vonkajšej* a rozprávačskej *vnútornej* perspektívy), ktorá je solidárna s pasážami Hammerových aktov pomsty, keď sám nad sebou stráca kontrolu – ako znejú záverečné vety románu *Mám rýchlu zbraň*, kde je opäť gramatickým agensom diania Hammerov afekt (desivý smiech pomstiteľa): „*Berín rozevřel ústa a křičel vztekem bohů svržených z trůnu, ale můj smích byl hlasitější. Ještě křičel, když jsem stiskl spoušť,*“ (Spillane, 1998, s. 217). Táto vonkajšia perspektíva v ja-rozprávani je však zároveň aj Hammerovou seaprojekciou – podobne ako je „ideálne“ brutálnou seaprojekciou vlastne sama postava Mika Hammera: a to projekciou bývalého pilota stíhačiek Mickeyho Spillana, ktorý si svojho detektíva Hammera s chuťou zahral aj vo filme.

Odkiaľ sa berie akceptácia Hammerových samosúdob širokým masovým publikom? (Spillane, samozrejme, vo svojich textoch hrá aj na sadistickú a pornografickú nótu.) John G. Cawelti podáva takúto odpoveď: „*Takže orgiastický sadizmus Mika Hammera je akceptovateľný a prináša masovému publiku katarziu práve preto, že je iniciovaný sentimentálnymi citmi, ako sú Mikov hlboký žiaľ za zavraždeným kamarátom a ospravedlnený nepotrestaným zlom, ktoré tento vyšetrovateľ odhaľuje,*“ (Cawelti, 1976, s. 188). Mike Hammer ako „rytier“ berie vyšetrovanie vraždy ako svoju osobnú záležitosť, vždy sa stáva pomstiteľom obete – bez ohľadu na to, či šlo o jeho kamaráta, alebo o neznámu obeť, ktorej smrť zasiahne Mikovo „lepšie ja“. Mike Hammer na rozdiel od *understatementu* svojich vzorov u Hammetta a Chandlera svoju situáciu v takomto svete aj explicitne komentuje: „*Člověk musí být rychlý, musí být schopný, jinak se stane jedním z těch, kdo jsou sežráni; a když dokážete zabít první – nezáleží na tom jak a koho – zůstanete naživu a vrátíte se do křesla k pohodlně hřejícímu ohni. Ale musíte být rychlí. Jinak budete mrtví,*“ (Spillane, 1998, s. 8), podáva nám Mike návod na čítanie v úvodných pasážach jedného románu. A u publika má úspech: drsnoškolvé klasiky – Hammettov *Maltézsky sokol* či Chandlerova *Zbohom, moja krásna* sa predali (do roku 1976) v počte niečo cez milión kópií, kým predajnosť Spillanových kníh sa pohybuje v rozmedzí 4 – 5 miliónov výtlačkov (Cawelti, 1976, s. 183). V top rebríčku 30 bestsellerov medzi rokmi 1895 až 1965 bolo sedem Spillanovho autorstva.

Dejovo sú Spillanove romány zväčša akčnými trilermi s chabými náznakmi vyšetrovacej logiky, i keď si myslím, že napríklad románu *Mám rýchlu zbraň* nemožno v rozuzlení uprieť ani istú fabulačnú rafinovanosť.

Vcelku zľahka zvykne zabiť aj detektív Lemmy Caution autora **Petra Cheyneho** (1896 – 1951), hlavne keď sa zapletie do špionážnych aférok v službách tajnej služby: tu zabíja protivníkov „po ceste“ v podobnom humornom štýle ako neskorší filmový James Bond v stvárnení Seana Conneryho. Nezabíja z pomsty ako Mike Hammer, ale občas, jednoducho, potrebuje odstrániť nepriateľského agenta, ktorý sa pokúšal o jeho život. Všimnime si, že Lemmy nezabije pri bitke, ale s rozmyslom odpraví na čas zneškodneného protivníka: „*Umístím mu jednu do čenichu, a to takovou, že by uspala slona. (...) Zvedám ho hasičským chvatem. Potom vyndám cihly ze svého kabátu a cpu*



je do jeho. Nesu ho ke kraji prístavného mústku a svrhnu ho dolú. Dopadne s pekným, jasným žbluňnutím, načež si zapálím cigaretu a jdu hľadať pistoli (...)

Což vám, vážení, zřetelně ukazuje, že jednoho radiotelegrafistu nebude moct pan Hitler už použít,“ (Cheyney, 1971, 20). Veď preto ani autorovi Cheyneymu nikto hammerovskú brutalitu nevyčíta, všetko sa deje pre správnu vec... Peter Cheyney bol Angličan, bol novinárom, hercom, básnikom, právnikom a bojoval v 1. svetovej vojne. Písal aj drsnoškolové detektívky, pričom jeho najznámejším detektívom je fyzicky zdatný kolohnát, sukničkář a nadšený pijan tvrdého alkoholu Lemmy Caution (*Dames don't Care*, 1937; *Slečnám to nevadí*, Praha : Mladá fronta 1969), ktorý vystupuje aj v detektívno-špionážnych románoch (*Ted' jsi na řadě ty, miláčku; Ovšemže řekla ano*, Praha : Magnet 1969). Je, samozrejme, macher na drsné prirovnania – po inkasovaní kopanca do tváre lakonicky konštatuje: „V nose se mi uhníždil pocit, jako by tato součást mého obličeje patřila chlapíkovi od vedle,“ (ibidem, s. 28). Ako správny drsný chlapík z prvej polovice 20. storočia nezabudne zarýpnuť ani do inak orientovaných: „... je tak poskvřněnej krvi, že Jack Rozparovač by proti tomu vypadal jako teplouš z tanečního dua v operetě,“ (ibidem, s. 49). Ako vidieť i z našich ukážok, Cheyney – i keď epigón – zaviedol v drsnoškolovom rozprávání isté nóvum: ja-rozprávanie v epickom prítomnom čase.

Zaujímavým autorom v rámci drsnej školy bol **Cornell Woolrich** (1903 – 1968), ktorý písal aj pod pseudonymom William Irish. Poviedky, ktoré časopisecky publikoval (aj v *Black Mask*) a jeho romány sa radia skôr do žánru temného trileru: „Ve svých příbězích z let 1934 – 39 Woolrich vytvořil takřka od základů stavební kameny literatury, které se později začalo říkat **noir**,“ (Nevins, 2004, s. 15). Jeho postavy sa obyčajne ocitnú v ohrození života, keď zápasia s časom a proti všetkým: ako napríklad chlapec, sledujúci vraha, na ktorého prišiel vďaka sklenému oku, čo skĺzlo do manželky nohavíc, ktorý zvädza súboj s vrahom v opustenom dome (poviedka *Oko mrtvého muža*, In: Woolrich, 2004). Alebo chlapík sa dostane k briliantu a idú po ňom viaceré bandy gangstrov. Zápas s časom je Woolrichovým typickým postupom, ako dostať svojho hrdinu do časovej i existenciálnej tiesne, ako už jeho prvá detektívna poviedka *Smrt' v zubárskom kresle*, v ktorom sedí protagonista s kyanidovou plombou a začína sa zápas s časom o jeho záchranu; alebo protagonista „irishovského“ románu *Záhadná neznáma* (*Phantom Lady*, 1942), čakajúci v cele smrti na to, či sa jeho priateľom podarí dokázať jeho nevinu. Kam zmizla „záhadná neznáma“, s ktorou protagonista strávil večer v bare počas toho, keď mu zavraždili manželku? Prečo mu čašník nedosvedčí jeho nevinu? Situácia protagonistu sa mu javí ako nemožná, *alogická* – podobne ako v neskorších dielach Boileaua-Narcejaca alebo Sébastiena Japrisota (román *Dáma v aute, s okuliarmi a puškou*). „Hlavní postavou v každém příběhu je obvykle někdo, kdo uvízl v situaci jako ze zlého snu,“ (ibidem, s. 25).

Woolrichovi detektívi sa zasa niekedy príliš nelíšia od gangstrov: keď v poviedke *Endicottovo dievča* (1938; In: Woolrich, 2004) detektív zistí, že je z vraždy podozrivá jeho dcéra, neváha zastreliť jej milenca, ktorý by mohol svedčiť proti nej: len v posled-

nej chvíli mu zadrží ruku jeho policajtský kolega (ktorý sa na miesto dostal len vďaka tomu, že sám z vlastnej iniciatívy „išiel“ po tom prípade): vysvitne, že jeho dcéra sa na mieste činu v skutočnosti vôbec nevyskytla a všetky koincidencie s prípadom (napr. motív zlomeného opätku) boli dielom náhody (ktorá býva význačným motorom deja Woolrichových textov). Policajt Endicott by sa teda dopustil vraždy z omylu, keď vôbec nebolo „potrebné“ odstrániť svedka. To *Detektív William Brown*, 1938; In: Woolrich, 2004) pre kariérny postup obyčajne zabije – akože v sebaobrane – vytypovaného nevinného z okolia obete, ktorého potom označí za vraha. Woolrichov „noirový“ svet je strašný: „*Takoví, říká nám Woolrich, jsou muži, kteří mají právo zabíjet nás, jak se jim zlíbí,*“ (Francis M. Nevins, In: Woolrich, 2004, s. 258).

Drsný noirový triler *Nevesta v čiernom* (v slovenskom preklade vyšiel paradoxne v mládežníckom vydavateľstve Mladé letá, kým vo Francúzsku bol pilotnou knihou neskôr legendárnej gallimardovskej „čiernej série“, *Série Noir*), ktorý napísal pod pseudonymom William Irish, predstavuje sériu brutálnych a štylizovaných vražd (napríklad, maliara v jeho ateliéri zastrelí šíp Diany – lovkyně – vystrelila ho z luku žena, ktorá mu stála modelom), zdanlivo nesúvisiacich. Ako poznamenáva Hana Knížková, „*Woolrich tady v detektivním žánru poprvé předvedl pátrání po pachateli série vražd, jímž zdánlivě chybí společný jmenovatel; teprve po něm použili tohto postupu další autoři detektivek, především Agatha Christieová ve Vraždách podle abecedy*“ (Knížková, 1988, s. 544 – 545). Čo spájalo zavraždených mužov? Detektív nájde svadobnú fotografiu, na ktorej sú všetci títo muži a ich vrahyňa – v bielych šatách nevesty. Títo muži sú zodpovední za smrť jej muža a ich smrť je pomstou „nevesty v čiernom“: všetky rozstiepené útržky deja sa takto v závere poskladajú do celkového obrazu. Román sfilmoval francúzsky režisér Francois Truffaut. Tento román bol prvým, ktorým Woolrich začal svoju takzvanú čiernu sériu (v každom názve z týchto románov sa vyskytne prívlastok „čierny“). Azda u Woolricha tkvie francúzske pomenovanie tohto typu trilerov ako „noir“ a rozšírením tohto termínu aj jeho aplikovanie na drsnú školu.

Román *Záhadná neznáma* využíva viacnásobné prepojenie náhod (napríklad, že sa manželia pohádajú predtým, než vrah zavraždí manželku). Protagonista sa ocitá ako zúfalý pešiak na šachovnici, presne skonštruovanej neznámym vrahom, ktorá ho doveďie až do cely smrti. Trilerovou – narušajúcou pravidlá fair play samotného detektívneho žánru – je sama narácia v 3. osobe, ktorá vynecháva (zatajuje) kľúčové udalosti: „*Irish totiž ako zdanlivo objektívny rozprávač deja takéto zamlčovanie faktov maskuje a v priebehu celkového nerušeného toku udalostí objektívne podávaných ani nenaзначаје existenciu takýchto hiátov. Takýmto postupom vlastne klame čitateľa, pretože predstiera, že dej podávaný v texte je fakticky bez medzier a informácie podávané čitateľovi sú úplné. (...) starostlivým kladením poloprávď autor vsugeruje čitateľovi, že udalosti prebiehali tak, ako si páchatel želá, aby boli videné. Takouto manipuláciou faktov Irish (...) veľmi účinne zvyšuje tajupnosť zločinov, pretože čitateľ dôveruje objektívne rozprávanému dej,*“ (Štukovský, 1969, s. 243). Podobnou metódou, z hľadiska pravidiel klasickej detektívky nefér, pracujú neskôr aj Boileau – Narcejac v ro-

máne *Stratenému srdcu*, kde sa takto „zradným srdcom“ stáva aj samotná zavádzajúca narácia.

## Literatúra

- CAIN, James M.: *Pošťák vždycky zvoní dvakrát. Pojistka smrti*. Praha : Odeon 1988.
- CAWELTI, John G.: *Adventure, Mystery and Romance*. Chicago and London : The University of Chicago Press 1976.
- DALY, Carroll John: *Svody Egypta*. In: HAINING, Peter (ed.): *Pulp Frictions*. Praha : Tallpress 2006, s. 31 – 64.
- FIELD, Syd: *Jak napsat dobrý scénář*. Praha : Rybka Publishers 2007.
- FÖLDVÁRI, Kornel: Korene a úskalia „drsné školy“. In: CHANDLER, Raymond: *Vysoké okno*. Bratislava : Smena 1969, s. 225 – 231.
- GRYM, Pavel: *Sherlock Holmes & ti druzí*. Praha : Vyšehrad 1988.
- HAINING, Peter (ed.): *Pulp Frictions*. Praha : Talpress 2006.
- HAMMETT, Dashiell: *Krvavá žatva*. Bratislava: Tatran 1967.
- HAMMETT, Dashiell: *Prokletí rodu Dainů. Skleněný klíč*. Praha : Nakladatelství Svoboda 1992.
- HAMMETT, Dashiell: *Maltézsky sokol*. Bratislava : Obzor 1971.
- HAMMETT, Dashiell: *Chudý muž*. Bratislava : Nakladatelství Pravda 1978.
- HAMMETT, Dashiell: *Detektiv z Kontinentálnej*. Bratislava : Pravda 1986.
- HAMMETT, Dashiell: *Prepad*. Bratislava: Aktuell 2001.
- HINEY, Tom: *Raymond Chandler. Životopis*. Brno: BB Art 2003.
- HITCHCOCK, Alfred – TRUFFAUT, Francois: *Rozhovory*. Praha 1987.
- HOWARD, Robert E.: *Z Divokého západu*. Praha : Albatros 2009.
- CHANDLER, Raymond: Príležitostné poznámky o kriminálnom románe. In: *Mladá tvorba*, 1965, 12, s. 25 – 28.
- CHANDLER, Raymond: *Případ naruby*. Praha : Československý spisovatel 1966.
- CHANDLER, Raymond: *3 x Phil Marlowe*. Praha : Odeon 1967.
- CHANDLER, Raymond: O „drsné“ škole. In: *Revue svetovej literatúry*, 1972, 1, s. 169 – 170.
- CHANDLER, Raymond: *Poslední útočiště*. Praha : Odeon 1976.
- CHANDLER, Raymond: *Poslední případ Phila Marlowa*. Praha : Ametyst 1995.
- CHASE, James Hadley: *Žádné orchideje pro slečnu Blandishovou*. Praha : Argo 1996.
- CHEYNEY, Peter: *Slečnám to nevadí*. Praha : Mladá fronta 1969.
- CHEYNEY, Peter: *Teď jsi na řadě ty, miláčku*. Praha : Magnet 1971.
- KNÍŽKOVÁ, Hana: Případ osamělého milionáře. In: WOOLRICH, Cornell: *Třikrát černá stopa*. Praha : Odeon 1988.
- MARCUS, Steven: Predslov. In: HAMMETT, Dashiell: *Detektiv z Kontinentálnej*. Bratislava : Pravda 1986, s. 7 – 24.

- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Kapitoly z české poetiky I*. Praha : Nakladatelství Svoboda 1948.
- MÜLLER, Ondřej: „Vše věnuji psaní westernů“ aneb Howardův příští život. In: HOWARD, Robert E.: *Z Divokého západu*. Praha : Albatros 2009, s. 281 – 285.
- NAREMORE, James: Dějiny jedné představy. In: *Kino Ikon*, 11, 2007, 1, s. 39 – 72.
- NEVINS, Francis M.: Úvod. In: WOOLRICH, Cornell: *Noční můry*. Praha : Baronet 2004, s. 9 – 28.
- NÜNNING, Ansgar: *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno : Host 2006.
- PETŘÍČEK, Miroslav: *Majestát zákona. Raymond Chandler a pozdní dekonstrukce*. Praha : Herrmann & synové 2000.
- PORTER, Dennis: *The Pursuit of Crime*. New Haven and London : Yale University Press 1981.
- SPILLANE, Mickey: *Mám rychlou zbraň. Vražedná výhra*. Praha – Plzeň : Beta-Dobrovský Ševčík 1998.
- SPILLANE, Mickey: *S polibkem přijde smrt. Nepřežije nikdo*. Praha – Plzeň : Beta-Dobrovský Ševčík 2000.
- STAIGER, Emil: *Poetika, interpretace, styl*. Praha : Triáda 2008.
- STEINBRUNNER, Chris – PENZLER, Otto: *Encyclopedia of Mystery and Detection*. London and Henley : Roztledge & Kegan Paul 1976.
- SYMONS, Julian: *Bloody Murder*. London : Faber and Faber 1972.
- ŠKVORECKÝ, Josef: Detektivka v Americe. In: HAMMETT, Dashiell: *Krvavá žatva*. STOUT, Rex: *Kto pochoval Cézara*. Bratislava : Tatran 1967, s. 368 – 382.
- ŠKVORECKÝ, Josef: Raymond Chandler a souvislosti „drsné školy“. In: CHANDLER, Raymond: *3 x Phil Marlowe*. Praha : Odeon 1967b, s. 641 – 650.
- ŠKVORECKÝ, Josef: *Nápady čtenáře detektivek*. Praha : Nezávislé tiskové centrum 1990.
- ŠKVORECKÝ, Josef: Umění odhadnout svůj talent. In: CHANDLER, Raymond: *Dáma v jezeře*. Praha : Mladá fronta 1992, s. 186 – 191.
- ŠTUKOVSKÝ, Róbert: William Irish alebo náhody, nehody, zhody a vraždy. In: IRISH, William: *Záhadná neznáma*. Bratislava : Smena 1969, s. 241 – 248.
- VIAN, Boris: *Naplívu na vaše hroby*. Praha : Nakladatelství KRA 1995.
- WOOLRICH, Cornell: *Noční můry*. Praha : Baronet 2004.
- ŽANTOVSKÝ, Michael: Záhada jménem Hammett. In: *Od Poea k postmodernismu*. HILSKÝ, Martin – ZELENKA, Jan (Eds.). Praha : Nakladatelství H&H, Odeon 1993, s. 430 – 435.
- ZOLA, Émile: *Tereza Raquinová*. Praha : Odeon 1966.

## 12. „Francúzska“ škola detektívneho trileru

Román **Noëla Calefa** *Výťah na popravisko* (*Ascenseur pour l'échafaud*, 1958) využíva pri rozprávaní kriminálneho príbehu typu *únik vraha pred spravodlivosťou* ako svoj generatívny princíp náhodu, ktorá tkvie v prekrížovaní dvoch sérií udalostí, dvoch dejových línií: tento princíp sa pri rozvíjaní deja uplatňuje s pravidelnosťou pri prekrížovaní viacerých dejových línií v rozličných fázach ich vývoja. Tieto prekrížovania umožňujú textu produkovať čitateľské očakávania, napätie či šok nad dejovým zvratom. Pozrime sa na začiatok:

1. *Julien Courtois sedí vo svojej kancelárii, pred ktorej jediným východom má svoju kanceláriu sekretárka.*
2. *Vyšplhá sa cez okno von, prejde po parapete do inej kancelárie, kde zavraždí užívateľa.*
3. *Zvoní telefón v Julienovej kancelárii – volá jeho manželka: sekretárka to počuje a myslí si, že Julien je v pracovni (nevyšiel predsa) a nezdvíha. Text vyvoláva u čitateľa napätie: podarí sa Julienovi jeho plán? Nestroskotá na telefonáte? (Zvonenie telefónu je prvým prekrížením sérií.)*
4. *Julien sa ozve v telefóne, rozpráva sa so ženou. Čitateľ netuší, ako sa mu to podarilo.*
5. *V retrospektíve text inscenuje cestu z miesta činu – pričom v „reálnom, prítomnom čase“ narácie sa zasa predtým inscenoval priebeh zločinu do jeho realizácie, ako aj jeho realizácie. Narácia teda – pre produkciu napätia – prerušila lineárne rozprávanie, popohnala dej dopredu (ukázala následky vraždy – Julien je späť vo svojej kancelárii) a potom sa flashbackom vrátila k jeho ceste z miesta činu. Napätie vzniká vtedy, keď zvoní telefón a Julien nezdvíha: predchádzajúca scéna vraždy sa totiž skončila tým, že upadol do bezvedomia. Čitateľ sa teda odôvodnene domnieva, že Julien telefón nezdvihne – keď sa v slúchadle ozve Julien, u čitateľa text vyvolá prevrpenie.*
6. *Šok však prichádza s ďalšou komplikáciou zápletky (nečakanou prekážkou oproti plánu): Julien v tom vypätom vražednom zvätku namiesto kompromitujúcich, usvedčujúcich listín vzal iné. Aj táto komplikácia vznikla vinou prekrížovania línií: keď Julienu pristihol užívateľ vo svojej kancelárii a Julien ho zabil.*

7. Julien sa po skončení pracovného času vráti do výtahu a uviazne v ňom. Jeho séria sa náhodne, no osudovo prekríži s druhou: vrátnik, ktorý zatvára budovu, vypne prúd.
8. Strih: Geneviève ide k Lucienovi do kancelárie (čo je nečakaná udalosť). Prekrižuje sa s Terezou a Fredom, ktorí si ju všimnú.
9. Dejová línia Terezy a Freda sa vzápätí prekrížuje s líniou Julienovou: kým je Julien uviaznutý vo výtahu, Fred mu ukradne jeho naštartované auto.
10. Geneviève, samozrejme, v úrade Julienu nenašla – ako vychádza von, vidí (prekrižovanie sérií) Julienovo auto a Freda logicky pokladá za Julienu, ktorý v aute odchádza s nejakou ženou, pravdepodobne milenkou. V tomto motíve umožňujú prekrižovanie dejových línií, aby postava nadobudla falošné presvedčenie.  
Dej sa na jednej strane rozvíja vo viacerých paralelných líniách, ktoré „galopujú“ dopredu (tak ako Fred s Terezou na ukradnutom aute): Geneviève a jej brat, Jeanne, Fred a Tereza. V kontraste oproti tomu stojí statická línia Julienu uviaznutého vo výtahu s jeho pokusmi dostať sa von. Uplývanie času však za týchto okolností preňho pôsobí, že výtah sa pomyselne hýbe: odváža Julienu čoraz bližšie k popravisku. Prekrižovanie línie Geneviève a Freda s Terezou totiž Julienovi poriadne zavará:
11. Geneviève (kvôli rozvodu) na polícii ohlási zmiznutie Julienu.
12. Ďalšie prekrižovanie dejových línií Julienovi znovu zavará: línia Freda sa prekrížuje s líniou psychicky labilnej Germaine, ktorá si myslí, že Fred je jej manžel Pedro a vystrelí po ňom: Fred následne zabíja Germaine Julienovým revolverom (v tomto motíve je prekrižovanie až dvojnásobné: línia Freda s líniou Germaine, ako aj línia Freda s líniou Julienu).
13. Ďalšie, už priam ironické dejové prekrižovania, založené na falošných presvedčeniach: Pedro v hmle prenasleduje Freda (mysliac si, že beží za Germaine), pričom sa potkne o mŕtve telo Germaine, ktorému nevenuje pozornosť. Fred ho zastrelí, pričom si Pedro v poslednom záblesku vedomia myslí, že ho zastrelila Germaine (takto sa osudovo a náhodne prekrížili línie Freda a línie Pedra s Germaine). Zámeny sú analogické: Germaine si myslí, že Fred je Pedro; a Pedro si myslí, že Fred je Germaine.
14. Dejový zvrät: Julien unikne z výtahu a z budovy úradu. Nasadne do svojho auta (ktoré však predtým, nezabudnime, ukradol Fred, ktorý ho tam zrejme po spáchaní dvojnásobnej vraždy vrátil). Julien má dôvod domnievať sa, že sa mu podaril dokonalý zločin – netuší totiž, čo narobili iné postavy za jeho chrbtom – veď niektoré z nich (Freda a Terezu) ani nepozná, len mu skrížili cestu, a to tak, že o tom ani nevie...
14. Tereza spáli legitimácie a peniaze zavraždeného páru a z výčitiek svedomia pustí seba a Fredovi plyn.
15. Julienovu cestu skríži strážnik, akurát keď sa dozvedel o unikajúcom vrahovi manželského páru Geneviève a Pedra. Toto prekrižovanie umožňuje zámenu v modali-



*te vedenia (strážnik pokladá Julienu za vraha manželského páru vďaka jeho autu, ktoré používal vrah).*

16. *Záverečné, osudové prekrížovanie a zámena: Julien – sám vrah – je odsúdený za vraždu, ktorú nespáchal (ale spáchal ju Fred). Dôkaznou spojnicou je Julienovo auto, ktoré línia Freda náhodne prekrížovala, aby sa prekrížovala náhodne s ďalšou líniou (Geneviève a Pedra), a takto s líniou Geneviève a Pedra sprostredkovo prekrížovala dejovú líniu Julienu. Fred mal na sebe tiež oblečený Julienov plášť a strieľal Julienovou zbraňou (to všetko sa nachádzalo v aute). Výtah teda Julienu naozaj metaforicky viedol na popravisiko: práve preto, že v ňom Julien strávil väčšiu časť noci, nemá alibi na čas vraždy, ktorú nespáchal. Zámenu ďalej produkuje aj fakt, že svedkovia označia Julienu za osobu, ktorá bola v ich hoteli (pretože Fred sa pred nimi stále maskoval a skrýval).*

Textová stratégia striedania dejových línií spôsobuje, že čitateľ má zväčša prevahu v poznaní nad ktoroukoľvek z postáv: tak napríklad Julien nechápe a nikdy nepochopí, prečo je obvinený z vraždy manželov, ktorých v živote nevidel (nepozná totiž monštruózne prekrížovanie udalostí, ktoré k tomuto obvineniu viedlo). V tomto prípade je hitchcockovským „druhým mužom“. A reverzne: keď sa Julien prizná k vražde úžerníka, nie je schopný poskytnúť dôkazy, keďže ich sám predtým zahladil. Súd totiž pokladá smrť úžerníka za samovraždu. Julienovi sa naozaj v jednom prípade podarilo spáchať dokonalú vraždu – a v druhom je zasa nevinne odsúdený: takto pracuje osudová spravodlivosť náhody. Paradoxne: vražda úžerníka by Julienovi poskytla alibi pre vraždu manželov – vraždu, ktorú skutočne spáchal, však nemôže dokázať.

V komplikovane skonštruovanom sujete románu sa nachádza aj jedna sujetová *dierra*, ktorá implikuje, že románovým univerzom nevládne všeobecná tendencia k spravodlivej odplate, hoci aj ironickej (ako v Julienovom prípade): sudca totiž Julienovi hovorí, že má na svedomí smrť Teresy (tá údajne spáchala samovraždu preto, že bola s Julienom tehotná). A Julienova manželka dosvedčila, že videla Teresu nastupovať k Julienovi do auta (tú Teresu, ktorú Julien v skutočnosti nikdy v živote nevidel). V Julienovom aute, ako už vieme, v skutočnosti sedel Fred. Zo sudcovej výpovede vyplýva (a čitateľ musí sám vyvodiť tento záver týkajúci sa deja), že polícia teda našla *len* telo Teresy bez Freda: t. j. že Fred sa prebral, ušiel, a nechal Teresu v byte, v ktorom ona pustila plyn. Fred, ktorý zabil manželský pár, teda unikol spravodlivosti.

Môžeme teda sformulovať zámery v modalite vedenia:

úžerník: v skutočnosti zavraždený → údajná samovražda

Julien: v skutočnosti vražda úžerníka → údajná vražda manželov

Fred: údajná smrť → únik spravodlivosti.



Autorská dvojica **Pierre Boileau** (1906) a **Thomas Narcejac** (1908, pseudonym Pierra Ayrauda, prednášateľa literatúry a filozofie na univerzite v Nantes) sa vzácn

zhodla v diagnóze vývinového rázdelia, kde sa detektívny žáner počas ich nástupu nachádzal: klasický detektívny román bol podľa Boileaua už prekonaný a „*musí být možné nabídnout čtenáři nové problémy, takové, aby si vyprávění zachovalo až do konečného vysvětlení ráz fantastického příběhu*“ (Jungwirth, 1982, s. 364). Z hľadiska Todorovovej typológie kultivujú žáner desivého, v ktorom sa všetky zdanlivo nadprirodzené udalosti a logické škandály vysvetlia logicky a prirodzeným spôsobom. Detektívka má podľa nich vyvolávať strach z iracionálneho, z „*tieňovej stránky cogita*“ (Boileau – Narcejac, 1967, s. 12). Píšu, že „*záhady, ktoré detektívny román na začiatku nastoľuje, aby ich bolo treba odhaliť, sú tajomstvami strašidelného románu (roman noir); jeho strachov a detských strachov. Naivným spôsobom využíva makabrické v akejkoľvek forme*“ (ibidem, 1967, s. 133). Detektívny román *zlučuje* motívy hrôzy (zo strašidelného románu) a dedukcie [z rébusových rozprávání (ibidem, s. 32)], ktoré v literárnom diskurze dovtedy fungovali v oddelených režimoch.

Transformujú v žánri aj hľadisko rozprávania príbehu: klasická detektívka je písaná zo zorného uhlu detektíva, Chaseov román *Slečne Blandishovej netreba orchidey* (1939) z hľadiska zločinca – „*Takže zbývala ešte tretí cesta – ‚hľadisko obeti‘, ríkáji autoři Boileau a Narcejac*“ (Jungwirth, 1982, s. 365). Nezriedka však, ako ešte ukážem, kumulujú aktančnú rolu páchatel'a s obeťou – a to tak, že páchatel' sa sám stáva obeťou zločinného sprisahania (ako v románoch *Stratenému srdcu*, *Vlčice* či *Diablíce*). Svoje romány nazývajú „*román s tajomstvom, záhadou*“ [roman mystère (ibidem, s. 365)] a zasa svoje názory na vývinové perspektívy detektívneho žánru, ako aj jeho históriu, podali v knihe *Kriminálny román (Le Roman Policier, 1964)*. Dávajú nám aj nahliadnuť do svojej tvorivej dielne: prácu pri písaní majú – *funkčne* rozdelenú: „*Naše práce je tímová. Nikdo se nepodivuje tomu, že ve filmu je kromě režiséra také scenárista. Boileau je scenáristou – vytváří strukturu díla, dávákuje napětí. Narcejac je režisérem, píše, ožívuje osoby,*“ (ibidem, s. 366). Keďže v ich románoch hrá rovnako dôležitú úlohu sofistikovaná zápleтка so svojimi šokujúcimi dejovými zvratmi, ako aj psychológia postavy v ohrození, možno povedať, že Narcejac utvára psychologické reakcie postáv na šokujúce Boileauove zvraty naratívnej štruktúry.

Román *Spomedzi mŕtvych (D'entre les morts, 1958)* priam ukážkovo realizuje teóriu tejto spisovateľskej dvojice v praxi. Gévigne požiada svojho bývalého spolužiaka Flaviéresa, aby sledoval jeho ženu Madeleine. Zachráni ju, keď chce spáchať samovraždu (skočila do rieky). Madeleine sa pýta Flaviéresa: „*Myslíte, že sa dá nanovo žiť? (...) môže človek zomrieť a potom... sa znovu narodiť v nejakej inej osobe?*“ (Boileau – Narcejac, 1984, s. 191). Tento motív otvára celú sériu motívov, indikujúcich nadprirodzený rád: Madeleine Flaviéresovi opisuje miesta, ktoré nikdy nevidela, no možno ich poznala dávno zosnulá Pauline Lagerlacová, jej dvojníčka z obrazu. Madeleine sa napokon podarí spáchať samovraždu – skočí z veže kostola, Flaviéres číta o jej smrti aj v novinách (čiže tento motív smrti sa vo fikčnom svete verifikuje), no polícia sa nazdáva, že šlo o vraždu.

Flaviéres je však Madeleine posadnutý: myslí si, že ak už raz prekonala smrť (je predsa inkarnovanou Pauline), tak by mohla znovu ožiť (s. 242). A nasleduje ďalší motív, indikujúci nadprirodzené a zosilňujúci jeho efekt: v kinožurnále, dokumentujúcom návštevu generála de Gaulla v Marseille, odrazu Flaviéres spoznáva v dave Madeleine. Oficiálna návšteva de Gaulla sa však udiala až po jej smrti. Najprv si to vysvetľuje tak, že išlo len o podobnosť. Napokon však jej dvojníčku stretne osobne. Zápasí teda s onou boileauovsko–narcejacovskou „tieňovou stránkou rozumu“ – z hľadiska zdravého rozumu sa dostáva do apórie: na jednej strane „*si bol absolútne istý, že Madeleine zomrela...*“ (s. 251) – tento člen apórie bude však napokon v riešení vyvrátený. A na druhej strane Madeleine stretáva živú. Logický rozpor – to, čo je proti zdravému rozumu – vzbudzuje v človeku zdesenie. Ako píše filozoficky podkutí Boileau – Narcejac vo svojej teoretickej práci: „*Strach je tieňovou stránkou cogita,*“ (Boileau – Narcejac, 1967, s. 12). A keď píše o človeku prežívajúcom epileptický záchvat, vlastne veľmi presne opisujú Flaviéresovu hrôzu tvárou v tvár Madeleine – je to „*intuitívne poznanie, že to, čo je, nie je. Toto je ‚ano‘ aj ‚nie‘ simultánne*“ (ibidem, s. 12).

Flaviéres túto hrôzu vytláča takým spôsobom, že nastolenú apóriu „rieši“ tak, že jej protikladné členy zlučuje: pokladá Renéé za mŕtvu aj živú, za navrátenú z ríše mŕtvych, za mŕtvu, ktorá ožila/prevtelila sa. Táto žena sa volá Renéé a Flaviéres ju pokladá za prevtelenú Madeleine, hoci to ona popiera – Flaviéres si to vysvetľuje tak, že „*Madeleine celé roky nevedela, že je Pauline, preto sa niet čomu čudovať, že Renéé ešte nevie, že je Madeleine*“ (s. 255). Mŕtva Madeleine, práve pre jej absolútnu nedostupnosť, dostáva sa však pre Flaviéresa až na úroveň platónskej idey (por. tiež Wood, 2003, s. 72): „*Renée je Madeleine, ale Madeleine nie je celkom Renéé,*“ (s. 265) – Hitchcock to vo *Vertigu* filmovo realizoval tak, že „*Madeleine je v jistém smyslu opravdu zachycena jako sen*“ (Wood, 2003, s. 62) – a Flaviéres sa bojí, že Madeleine „*sa raz definitívne zmení na Renéé,*“ (s. 265). Flaviéres je však predovšetkým fascinovaný tým, že Madeleine podľa neho prichádza z ríše mŕtvych, že „*videla*“. „*Jeho láska k Madeleine se stává naplněním jeho touhy po smrti,*“ (Wood, 2003, s. 63). Napokon sa – v dejovom zvrate peripetie – Flaviéresovi podarí „*dôkazne*“ „*obe*“ ženy – identity (Madeleine a Renéé) stotožniť: u Renéé nájde náhrdelník Pauline Lagerlacovej, ktorý vlastnila Madeleine.

Všetky tieto mysteriózne motívy, indikujúce nadprirodzený rád (prevtelovanie, návrat „spomedzi mŕtvych“), napokon Flaviéresovi *prirodzene* vysvetlí Madeleine/Renéé. Žena, ktorú poznal ako Madeleine, bola v skutočnosti Renéé, hrajúca úlohu Madeleine, Gévignovej manželky. Flaviéresa podviedli Gévigne a Renéé – bol nastrčený, aby pred políciou dosvedčil samovražedné sklony Madeleine, ako aj jej poslednú úspešnú samovraždu – keď v skutočnosti Gévigne zavraždil (zhodil z kostolnej veže) svoju naozajstnú manželku. No Flaviéres tento plán nabúral, pretože sa neodvážil ísť ohlásiť „samovraždu“ na políciu. Plán nabúrara aj *náhoda*, že Flaviéres uvidel Renéé na plátne kina (tu máme dve „vražedné“ náhody, s ktorými s takou obľubou pracuje francúzsky triler – spomeňme si len na sériu náhod v Calefovom *Výťahu na popravis-*

ko). Čo je však najlepšie, Renée na svoj podvod dopláca: rozpútala totiž (svojou charizmou v úlohe Madeleine) vo Flaviéresovi posadnutosť záhrobnými silami, životom po živote, a tak ten jej logickému empirickému vysvetleniu, jednoducho – *neverí*.

Flaviéres zabíja „Madeleine“ (uškrtní ju, na rozdiel od filmovej adaptácie románu *Vertigo*, kde „Madeleine“ zdesená spadne z tej istej veže, z ktorej „mala“ spadnúť, keď sa tam odrazu zjaví mníška) preto, lebo nechce akceptovať „empirický“, „zlý“ príbeh pravdy (ktorý je totožný s podvodom, čo na Flaviéresovi spáchal samotný jeho ideál – „Madeleine“, ktorý v skutočnosti neexistoval) – chce „mystické“ vysvetlenie, pochádzajúce priamo z ríše mŕtvych. Robin Wood pregnantne formuluje úzkosť hlavného hrdinu z tohto empirického zistenia totožnosti „Madeleine“: „*Nejenže je mrtvá, ona ani nikdy neexistovala,*“ (Wood, 2003, s. 67). Zabíja „Madeleine“ za to, že nie je Madeleine: „*Nie som Madeleine,*“ (Boileau – Narcejac, 1984, s. 298) – a Flaviéres jej na to odpovedá: „*Klameš*“ (ibidem). „*Nenávidí ji za to, že není Madeleine,*“ (Wood, 2003, s. 73). Keď bozká jej mŕtvolu na bledé čelo, zašepká: „*Budem čakať,*“ (s. 299). Zabíja aj preto, aby sa „Madeleine“ celkom nezmenila na prízemnú (a teda živú) Renée – ba zdá sa, že až keď Flaviéres Renee zabije, premení ju na *skutočnú* Madeleine (*mŕtvu*, spočívajúcu v nehybnom absolútne ideálu).

(Keď som citoval z Woodovej monografie o Hitchcockových filmoch, citoval som pasáže, ktoré sa týkajú rovnako významu filmu, ako aj románu. Hitchcockov film však, samozrejme, prináša svoje vlastné významy, je veľmi tvorivou „adaptáciou“ – o tých najradikálnejších interpretáciách *Vertiga* pozri Thein, 2002.)

Sujetová štruktúra románu Boileaua a Narcejaca *Vlčice* (*Les Louves*, 1955) je založená na princípe mnohonásobných sujetových transformácií, ktoré sú všetky šokujúcimi zvratmi, pričom niektoré vnášajú do textu onen mrazivý závan „tieňovej stránky cogita“ a absurdity. Dej sa odohráva počas okupácie Francúzska fašistickými nemeckými vojskami. Prvá transformácia nastáva, keď z dvoch utečencov zo zajateckého tábora jeden – Bernard – zomiera pod kolesami vlaku a jeho kamarát Gervais na seba preberá jeho identitu a prichádza za Helenou, s ktorou si Bernard dopisoval (no osobne sa nepoznali). Nemala ani Bernardovu fotografiu – a Bernard Gervaisovi všetko podrobne rozprával, takže Gervais má o to ľahšiu úlohu. Falošný „Bernard“ teda začína tajne bývať u Heleny a jej sestry Agnes. Prvý šokujúci zvrat nastáva, keď Agnes (ktorá má údajne jasnovidecké schopnosti) presne opíše vzhľad pravého Bernarda (hovorí o ňom, samozrejme, ako o „vašom priateľovi Gervaisovi“, no „Bernard“ sa cíti ohrozený). Medzi oboma sestrami a „Bernardom“ vznikne trojuholník: Helene sľúbi sobáš, s Agnes sa stretáva tajne – je to spaľujúca vášeň.

Nečakaná ohrozujúca udalosť nastáva, keď Helena hovorí „Bernardovi“, že pricestovala jeho sestra Júlia. Falošný Bernard za ňou uteká do hotela, aby jej dal ponuku a dohodol sa s ňou (a mohol naďalej hrať rolu jej brata) – no nastáva ďalší šokujúci zvrat: hoci sú v hotelovej izbe sami, Júlia sa k nemu správa ako k svojmu ozajstnému bratovi Bernardovi a túto úlohu hrá aj pred oboma sestrami. „*Dotýkal som sa hra-*

*nic absurdity. Táto žena musí vedieť, že som podvodník,*“ (Boileau – Narcejac, 1976, s. 78). Tento absurdný šok je skoro rovnako silný, ako keď Flauvières stretá „mŕtvu“ Madeleine v *Spomedzi mŕtvych*. „Bernard“ sa cíti Júliou ohrozený, že pravda vyjde najavo – netuší, čo chce od neho Júlia dosiahnuť: podstrkuje jej popod dvere lístočky, dáva „obchodné“ návrhy. Júlia sa vyhýba stretnutiu s ním osamote. „Bernard“ odrazu vo svojej izbe nachádza fotku pravého Bernarda – myslí si, že mu ju ako výstrahu podstrčila Júlia. „Bernard“ vyslovuje aj hypotézu o Júliinej stratégii: *„Ako mohla vedieť, že Bernard je mŕtvy? Po rozhovore s Helenou a Agnesou však rýchlo odhalila pravdu. Vedela, že pred ňu predstúpi neznámy človek. A vtedy začala uvažovať, ako z toho vyťažít, vtedy ukula plán,*“ (s. 100). Keď odprevádza Júliu na stanicu, konečne sa dozvie jej motiváciu: Bernardovi pripadlo všetko dedičstvo a Júlia je ochotná podporovať falošného Bernarda, ak sa s ňou rozdelí. No Júliu počas tejto cesty na stanicu zastrelia nemeckí vojaci.

Ďalší šokujúci obrat rozvíjania deja iným smerom nastane, keď „Bernard“ opäť objaví na svojom vankúši ďalšiu fotku Bernarda. Uvažuje, že je to dielo Agnes, ktorá mu chce prekaziť sobáš s Helenou – že Bernard v skutočnosti poslal svoju fotku Helene, ale Agnes, ktorá často vyberala poštu, fotku zadržala, a preto ho dokázala tak presne opísať. Uvedomuje si, že Júlia, ktorú pokladal za svojho nepriateľa, bola v skutočnosti jeho spojencom – a že hrozba prichádzala od Agnes. Táto prekážka však padá: Agnes sa otrávi a Helena sa vydá za „Bernarda“. Zdá sa teda, že po prekonaní všetkých prekážok sa dej vyvrbil pre hlavného hrdinu pozitívne. No nekrič hop, kým nepreskočíš – obraty deja úplne iným smerom ešte neskončili: „Bernard“ chorie, už nevládze ani z postele a vo svojej izbe nájde ďalšiu fotografiu Bernarda. Identita skrytého pôvodcu hrozby sa takto po tretí raz transformuje: a je ním Helena. Vedela od začiatku o „Bernardovej“ pravej identite. Zachránila ho a vydala sa zaňho, pretože jej išlo o dedičstvo, ktoré mu malo podvodom pripadnúť. (Dokonca sa čitateľovi retrospektívne otvára otázka, či sa Agnes naozaj otráвила sama.) Helena sa o „Bernarda“ láskavo stará ako o chorého, a pritom ho trávi: *„Hoci ma postupne, deň čo deň zabijala, vôbec som sa jej nebál (...). Jednoducho, bol som pre ňu prekážkou, tak ako Júlia bola prekážkou pre mňa. Nerátala so mnou. Nezabijala ma, ale odstraňovala. Bol som presvedčený, že ma lutuje,*“ (s. 138). „Bernard“ z posledných síl píše list prokurátorovi, v ktorom odhaľuje Helenin zločin, a odovzdá ho nejakému starcovi, čo na dvore píl drevo. Vzápätí prichádza Helena s klamstvom na perách, že lekár nie je doma, a s poslednou dávkou jedu – ako sa nazdáva „Bernard“.

Záver zostáva otvorený: „Bernard“ asi čaká na smrť. Odovzdá starcovi list bez známky na pošte? Dostihne Helenu „Bernardova“ pomsta „spomedzi mŕtvych“?

Kompozičná štruktúra románu je teda lineárno-zvratná: záverečné riešenie spätne reinterpretuje všetky predchádzajúce motívy – kto je skutočným protivníkom hlavného hrdinu. Ten súčasne na záver zisťuje, že bol účastný v celkom inej hre, než si myslel. To nie on podvádzal, ale, naopak, bol podvedený. Sujet vo svojom lineárnom napredovaní má však tiež (popri štruktúre úniku spravodlivosti – aby sa hlavný hrdina

nedemaskoval ako podvodník) štruktúru pátrania (čo sa deje? aké sú zámery Júlie? kto podstrčil fotografiu?), kde na záver čaká protagonistu pravda, ktorou je jeho stroskotanie a smrť.

Videli sme, ako sa v tomto románe páchatel' (podvodník Gervais, vydávajúci sa za Bernarda – a azda aj zločinec: z minulosti ho máta jeho „americká tragédia“, keď nepomohol svojej manželke, ako sa topila) transformuje na prenasledovaného mysterióznou hrozbou (pričom identita pravého protivníka sa transformuje cez dve falošné – Júlia, Agnes – až po tú pravú, Helenu) a napokon na obeť. Toto je ono „hl'adisko obete“ našej autorskej dvojice. Častá je u nich konštrukcia deja vystavaná na viacstupňovej stratégii, pričom postava, ktorá sa domnieva ovládať dianie, v skutočnosti padá do pasce inej postavy z nečakanej strany. To bol aj prípad *Vlčíc*, a rovnako je to prípad aj ich spoločnej prvotiny *Diablice (Les Diaboliques, 1952)*, kde spolupáchatel' vraždy padá do pasce a sám sa mení na obeť: vražda bola len nafingovaná – údajne zavraždená jeho manželka sa za jeho chrbtom stala účastníčkou sprisahania proti nemu.

Azda ešte ironickejši, hoci podobný záver má román Boileaua – Narcejaca *Posledná strana denníka (Carte vermeil, 1979)*. Ako *vis maior* deja tu úraduje pani náhoda: a to, že všetci zavraždení muži v domove dôchodcov mali niečo spoločné s pani Rouvrovou – práve táto náhoda umožní penzionovanému podnikateľovi Herboisovi pani Rouvrovú upodozrievať. Jeho perspektíva, jeho ich-forma, zotrúva aj na poslednej stránke denníka v zajatí tohto omylu. Netuší, že sa ho znovu pokúsi zabiť dobrácka ošetrovatel'ka Klementýna, ktorej absolútne dôveruje. K riešeniu román síce nedospieje pátraním, ale len zmenou perspektívy – prerušením Herboisovej ich-formy er-formou – je však logické.

S intrigou, založenou na zámene osôb, a s ironickým rozuzlením pracujú Boileau – Narcejac aj v románe *V kliešťoch (La Tenaille, 1975; In: Boileau – Narcejac, 1982)*. Pri havárii lietadla zahynie Victorova dcéra Simone. Victor je už dlhšie postihnutý mŕtvicou. Prežije však Victorova neter Maryléne, ktorú jej manžel Philippe v nemocnici falošne identifikuje ako Simone, aby sa dostal k Victorovmu majetku. Ak v tomto type kriminálnych románov bývajú obvyklé nečakané obraty k horšiemu, Boileau – Narcejac využívajú opačnú stratégiu: zdanlivo – aspoň v tejto fáze deja – dochádza k obratu k lepšiemu: Strýko Victor sa zbláznil a pokladá Marylénu zabalenú do obväzov za svoju dcéru Simone. Samozrejme, komplikácie, ktoré sa vynoria, na seba nedajú dlho čakať: 1. Ukáže sa, že Simone bola tajne vydatá; 2. starý pán „precitne“ a Marylénu, samozrejme, ako svoju dcéru nespoznáva. Na sínusoide deja opäť dochádza k obratu k lepšiemu – prvú komplikáciu sa páchatel'om podarí vyriešiť: Simonin manžel Roland uzavrie s Maryléne a Philippom spojenectvo. Strýko Victor zomiera. Ironický obrat deja však ukáže, že intrigy podvodného páriku a ich spojenectvo s Rolandom boli zbytočné: vo Victorovom závete totiž stojí, že ak Simone zomrie, všetko dedí Maryléne. Philippe, ktorý ešte nevie o závete, odmieta Rolandovu spoluprácu – a ten ho zabije: zraží ho autom. Maryléne ho však podozrieva z tejto vraždy a otrávi sa. Roland je následne (v sérii obratov k horšiemu) obvinený z vraždy Philippa aj Maryléne, preto-



že podvod so zámenou identít vyplával na povrch. Roland sa – v rámci ironických obratov deja – napokon prizná k vražde Maryléne, ktorú nespáchal, kvôli poľahčujúcim okolnostiam: údajne ju spáchal zo žiarlivosti, išlo o *crime passionelle*. V tomto románe je zaujímavé aj to, že sa tu – v rámci kriminálneho príbehu typu príbeh páchatel'a a jeho úniku pred spravodlivosťou – počas deja mení hlavný aktér – páchatel'. Spočiatku ide o príbeh podvodu Philippa a Maryléne, v ďalšej časti už čitateľ sleduje príbeh vraha – Rolanda. Dej teda nie je centrováný jedným hlavným hrdinom.

Román Boileaua a Narcejaca *Stratenému srdcu (A coeur perdu)* transformuje jeden typ kriminálky – formu prenasledovania, pri ktorej je otázka, či sa páchatel'ovi podarí uniknúť spravodlivosti (por. Lasić, 1976, s. 86 – 95) – tým, že ju kombinuje s formou ohrozenia (ibidem, s. 96 – 108) a zároveň vyšetrovania, pričom však ohrozená nie je obeť, ale, naopak, páchatel', ktorý sa týmto stáva aj obeťou. A záhadou je ďalší tajomný páchatel'/pôvodca tajomných udalostí, ktorý je v pozadí diania. Dej sa začína ako v klasickej kriminálke s trojuholníkom (aké písali Cain či Hadley Chase): milencov Leprata a Evu pristihne jej manžel, hudobný skladateľ Faugéres – pri konfrontácii Leprat nešťastnou náhodou Faugéresa zabije. Spolu s Evou narafičia autonehodu, pri ktorej údajne Faugéres zahynul (podobne ako v Cainovom *Poštár zvoní dvakrát*). Spočiatku pre páchatel'ov všetko vyzerá nádejne: polícia ich necháva na pokoji. Dejový *zvrät*, v ktorom naplno dôjde k slovu oná programovo postulovaná boileauovsko-narcejacovská „*tieňová stránka cogita*“ (Boileau – Narcejac, 1967, s. 12), nastáva, keď sa po Faugéresovej smrti objaví v rádiu nová Faugéresova pesnička s názvom *Stratenému srdcu*, kde Faugéres hovorí o svojej beznádejnej láske k Eve a o tom, že jej milenc jej nie je hoden. Následne milenci dostanú poštou ďalšiu platňu, v ktorej Faugéres hovorí o tom, že vie o hroziacej smrti: vyzerá to ako absurdita, logický škandál – akoby to sám Faugéres posielal platne zo záhrobia. Kto ich posielal? Páchatelia sa sami dostávajú do mysteriózneho ohrozenia a Leprat začína pátrať po odosielateľovi záhadných platní. Objavuje sa aj polícia: komisár dostal anonym, obviňujúci Evu, že prinútila manžela spáchať samovraždu. Lasić komentuje naštepovanie sa viacerých štruktúrálnych foriem v tomto texte: „*Tento variant, o ktorom je práve reč, transformuje blok prenasledovania na špecifický druh vyšetrovania a ohrozenia. Prenasledovanie síce stále trvá, no obsahuje zároveň aj elementy vyšetrovania a elementy nejasného, tajomného prenasledovania, ktorému sa nedá uniknúť. Mysterióznu vrstvu prenasledovania z prvého variantu (...) tu dopĺňa niekoľko nových vrstiev,*“ (Lasić, 1976, s. 93). Milenci upodozrievajú z ohrozujúcich činov, ktoré sa dejú v pozadí, producenta Faugéresových platní Méliota. Idú za ním, nachádzajú ho však v jeho byte zaškrteného. Čiže dej napreduje kumuláciou záhadných činov: kto zabil Méliota? Kto je ten ich záhadný prenasledovateľ? Prichádza totiž ďalšia platňa, v ktorej Faugéres hovorí, že vie, že ho zavraždia, no pripravil list pre komisára, ktorý ho dostane týždeň nato, ako Eva s Lep-ratom dostanú túto platňu. Leprat zdesený sám utečie do Bruselu. Tam zisťuje, že nedokáže bez Evy žiť a vracia sa.

K riešeniu si Boileau a Narcejac dopomohli „malým“ podfukom: jednoducho, v istom okamihu prerušili naráciu a nechali v deji biele miesto, o ktorom sme ako čitate-

lia nemali ani potuchy: Méliota zabil Leprat, len narácia na chvíľku „vynechala“ sledovanie postáv. (Z hľadiska detektívkarských kódovaných pravidiel je to podvod o to väčší, že narácia preniká aj do vnútorného plánu, psychiky Leprata – tento „ťah“ zatajenia motívu by sa dal s prižmúrením oboch očí tolerovať azda vtedy, keby bola narácia vo vzťahu k postave Leprata čisto behavioristická – ako napríklad v Hammettovom *Sklenom kľúči*.) Eva však tušila, že Méliota zabil Leprat, a preto práve ona poslala tú poslednú platňu, ktorú našla u Méliota (o čom sa však narácia takisto ani náhodou nezmenila). Chcela totiž vedieť, aký je cit Leprata k nej: Lepratova zbabelosť je silnejšia než jeho „láska“ – a Faugéresova láska k Eve bola zasa silnejšia než smrť. Eva sa rozchádza s Lepratom a sama odosiela polícii Faugéresov list. Priznáva sa k obom vraždám, ktoré nespáchala – Leprat získava život za cenu toho, že stráca jeho zmysel (Evu). Faugéres – reverzne – Evu získava *post mortem*, a to práve tým, že stráca to, čo získal Leprat: život. Teraz, v spätnej závislosti významových plánov môžeme prečítať fabulu, ktorá je vlastne Faugéresovým komplotom na milencov: Faugéres vie, že jeho žena má milenca. Nahrá platne a napíše list a nechá ich Méliotovi s inštrukciami (dianie vlastne takto „predprogramoval“ Faugéres – a metaforicky naozaj koná „zo záhrobia“). Potom Leprata vyprovokuje (pred Evou mu strelí dve facky) – a nechá sa zabiť. Jeho pomsta, ako aj dôkaz chabosti Lepratovho citu k Eve sú posmrtné. Lepratov cit však nie je chabý: uvedomuje si, že v strachu o svoj život ho celý prehral.

Druhý šok – závan mysteriôznosti, „tieňovej stránky cogita“, v románe pre Leprata i čitateľa nastal práve v tej chvíli, keď sa zdá, že milenci odhalili odosielaťa platňu – Méliota: keď po jeho smrti prichádza ďalšia platňa.

Podobným konštrukčným princípom, ako sú vystavané trilery Boileaua – Narcejaca, je skomponovaný román argentínskeho spisovateľa **Mempa Giardinelliho** *Horúci mesiac* (*Luna caliente*, 1983; český preklad 2002). V závere však vyúsťuje do žánru fantastiky svojím koncovým váhaním. Tematicky a konštrukčne je to niečo ako *Spo medzi mŕtvych* skrížený s Nabokovovou *Lolitou*. Dej je konštruovaný takým spôsobom, že z viacerých možností rozvíjania deja sa vždy realizuje *tá najnepravdepodobnejšia*. Ramiro znásilní a potom zabije 13-ročnú Araceli. Ide v aute s jej opitým otcom Tennenbaumom. Na základe jeho nejednoznačného správania si Ramiro nie je istý, či Tennenbaum náhodou nevie o jeho vražde. Preto Ramiro zinscenuje nehodu, pri ktorej Tennenbauma zabije.

Šokujúci zvrat ako z *Vertiga* nastáva vo chvíli, keď sa ukáže, že Araceli nie je mŕtva. Ďalší šok prichádza pri motivácii jej konania: neudá Ramira, ale za to s ním chce mať naďalej sex. Ďalší dejový zvrat nastáva, keď Ramira zatknú pre podozrenie z Tennenbaumovej vraždy. Araceli však – opäť šokujúco (ide o ďalší radikálny dejový zvrat) – dosvedčí, že Ramiro strávil noc s ňou (čiže poskytne mu alibi na čas vraždy), a vďaka tomu je Ramiro prepustený.

Ramiro si uvedomuje svoju bezvýhodiskovú situáciu, do ktorej sa s Araceli dostal, a zabíja ju „po druhýkrát“.

Šokujúca pointa: v hoteli Ramirovi telefonuje recepcný: „*Že vás tu hľadá nejaká slečna... skoro ešte dítě,*“ (Giardinelli, 2002, s. 155). Záverečná otázka – a s ňou váhanie medzi prirodzeným a nadprirodzeným riešením – pretrváva: buď „sa mŕtvi niekedy vracajú“, ako by povedal Stehen King, alebo je Ramiro ako vrah vyslovený babrák... Alebo je to nejaká úplne iná slečna (čo je to najnepravdepodobnejšie možné riešenie).



V románe **Sébastien Japrisot** *Pasca na Popolušku* (*Piège pour Cendrillon*, 1962) sa hrdinka, mladá žena, zobudí v nemocnici, celá obviazaná po požiari a trpiaca amnéziou: stratila pamäť – nevie, kto je. Je, ako si sama uvedomuje, len tým, čo jej o nej samej rozprávajú druhí (a tých nie je veľa) – a ak jej povedia lož, ona sama sa stáva lžou (Japrisot, 1968, s. 32). Nevie, do akej identity má vŕhnuť: je obeťou alebo vrahyňou? Je Michelle alebo Dominique? Obe dievčatá sa na seba veľmi podobali. Má spálenú tvár aj ruky – žiadne odtlačky prstov teda pri identifikácii nepomôžu. Vychovávateľka Jeanne jej naratívne dodáva identitu – jej úlohu v príbehu minulosti. Počas výbuchu plynu a následného požiaru údajne zahynula Dominique a prežila Michelle. No Jeanne prežívšej tvrdí, že podľa gest je Dominique. Zachránila ju pred smrťou v plameňoch a potom svedčila, že v požiari zahynula Dominique: totižto obrovské dedičstvo nedávno zosnulá teta určite zanechala Michelle. Jeanne dievčaťu hovorí, že to ona, Dominique, sama s vražedným úmyslom pripravila ten výbuch, fakticky išlo o vraždu. Je to prvá transformácia identity hrdinky – a zároveň prvý dejový zvrat: z roly obete je transformovaná na údajnú vrahyňu. Zároveň po amnézii, takpovediac, nenesie morálnu zodpovednosť za žiadnu rolu, ktorú by jej chceli prisúdiť: z hľadiska svojej naratívnej identity je úplne vyprázdnená. Ďalší dejový zvrat nastáva, keď sa objaví Serge: ten od hrdinky žiada dva milióny za to, že prezradil Michelle vražedné zámery Dominique a Jeanne – takže v skutočnosti zahynula Dominique, a nie Michelle. Je to síce ďalšia transformácia naratívnej identity hrdinky, avšak jej rola v naratívnom príbehu zostáva: je údajne vrahyňou. Michelle zavraždila Dominique – keď totiž otvoria tetin testament, vysvitne, že tá všetok majetok zanechala Dominique a Michelle o tom údajne vedela (to je jej motív vraždy). Hrdinka teda postupne nadobúda trojitú identitu – pričom striedanie týchto identít postupuje, takpovediac, po dialektickej špirále: buď je nevinná obeť Michelle, vinná vrahyňa Dominique, alebo, napokon, vinná vrahyňa Michelle. Hrdinka v zúfalstve zabije Sergeja a spolu s Jeanne sú odsúdené.

V závere sa hrdinka zmieruje s ktoroukoľvek z oboch identít vrahyň: či už je Michelle, alebo Dominique, v oboch prípadoch zavraždila – a zabila aj Sergeja. Text čitateľovi v úplne poslednej vete naznačí pravdepodobnú identitu hrdinky: keď tá zacíti odpornú vôňu kolínskej žandára, ktorý ju vyvádza zo súdnej siene, odrazu sa jej vráti spomienka na mládenca, ktorý ju tiež používal a povedal jej aj odporné meno tej kolínskej: Pasca na Popolušku. Vďaka tejto asociácii, ktorá je náznakom pre čitateľa [motív tejto kolínskej sa totiž v texte kdesi nieisto mihol v súvislosti s *jedným* z oboch dievčat:

„Možno povedal Micky aj značku kolínskej. Mne ju však dolu v garáži nepovedal – pre mňa nemala meno,“ (Japrisot, 1989, s. 270)], čitateľ dokáže hrdinku napokon s veľkou pravdepodobnosťou identifikovať: tak ako odrazu získava kolínska meno, tým istým gestom ho získava aj hrdinka. Hrdinka sama však zostáva nevedomá: aj celý text – podobne ako bola vražedná zápletka – zostáva pascou na Popolušku.

V Japrisotovom románe *Dáma v aute s okuliarmi a puškou* (*La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil*, 1966) sa hrdinka podobne ako v románoch Boileaua a Narcejaca zúčastňuje v nakopení udalostí, ktoré vybočujú z rádu rozumu, javia sa ako absurdné: akoby sa ocitla v časovej slučke, akoby účinkovala – ako sa ju usilujú presvedčiť iné postavy – v *déja vu*, na ktoré si však ona sama vôbec nepamätá! Dany Longová jedného dňa riadi cudzie auto, v ktorého kufri sa ocitne aj mŕtvola, po trase z Paríža smerom k moru. Viacerí po ceste (napríklad v motoreste, na pumpe) jej hovoria, že tadiaľto už predtým, prednedávnom išla, že si ju pamätajú – pričom ona sa však na nič také nepamätá. Vyzerá to tak, akoby prichádzala o rozum: začína zvažovať, či nezabila Kauba počas výpadku svojho vedomia. V románe sa striedajú rozprávačské perspektívy postáv v podobe ja-rozprávání: v tom predzáverečnom vysvetľuje spolupáchateľ, akým spôsobom sa usiloval navliecť vraždu na Dany. Jeho spoločníčka, v tom istom aute a oblečená rovnako ako Dany, už túto cestu absolvovala *vopred*, pričom sa snažila, aby si ju svedkovia zapamätali.

Japrisot je aj autorom psychologického trileru *Vražedné leto* (*L'été meurtrier*, 1977; česky Praha: Mladá fronta 1984) a posledne sa u nás ohlásil v českom preklade románom s tajomstvom *Príliš dlhé zásnuby* (1999). Všetky tieto jeho romány boli aj sfilmované rovnako aj viaceré romány Boileaua – Narcejaca a, samozrejme, aj Calefov *Výťah na popravisko*.



Nesmierne zaujímavou realizáciou psychologického trileru, v ktorom je vrah zdanlivo čitateľovi známy, v skutočnosti však skrytý, predstavuje naratívna pasca – román **Roberta Blocha** *Psycho* (1959), ktorý preslávila Hitchcockova filmová adaptácia. Najprv to vyzerá tak, že v Batesovom moteli zavraždí z patologickej žiarlivosti mladú ženu matka majiteľa motela. Pasáže, v ktorých Norman Bates nachádza zavraždené telo, sú rozprávané v personálnej tretej osobe, pričom postava Normana je reflektorom, tieto pasáže sú písané z jeho epistemologickej pozície. (Norman nie je svedkom vraždy, ale prichádza až po nej.) Navyše, existencia matky je verifikovaná aj zvonku – keď iná postava vidí siluetu matky v okne. Šokujúce riešenie nastupuje, keď sa v závere ukáže, že v skutočnosti vraždí psychotický Norman: „matka“, ktorú on sám pred rokmi tiež zo žiarlivosti otrávil, je len súčasťou jeho narušeného vedomia (skoro ako freudovské „nad-ja“). V jeho vedomí sa rozprestierajú „biele miesta“, keď nevie, že sám spáchal vraždu (vraždí počas výpadku vedomia, keď sa sám schizofrenicky stáva „matkou“). Pasáže, v ktorých hovorí o matke ako o existujúcej, boli len prepisom

Normanovho vedomia: „*Bylo příjemné být kolébán ke spánku s Matkou vedle sebe.../ Pak odešla. Otočila se a aniž by něco řekla, odešla. Nebylo čeho se bát. Přišla, aby ho chránila před čubkami,*“ (Bloch, 1995, s. 38). A po vražde: „*Tentokrát už s tím něco udělá, jednou provždy. Dá matku tam, kam patří. Navždy,*“ (ibidem, s. 40).

Vonkajšia verifikácia existencie matky inou postavou (pohľad do okna) sa zasa vysvetlí tak, že Norman matkinu mŕtvolu vyreparoval (tak ako to zvykol s vtáčikmi) a stále ju má v jej izbe.

Nakoniec podáva psychiater klinickú diagnózu Normanovej rozkošatej osobnosti: „*Podle Steinerja byl teď Bates rozdvojená osobnost s nejméně třemi tvářemi. Byl tam Norman, malý chlapec, závislý na své matce a nenávidějící každého, kdo se mezi ně stavěl. Pak Norma, která neměla dovoleno zemřít. Třetí bytost by se mohla nazývat Normal... dospělý Norman Bates, který se musel vypořádat s každodenní životní rutinou a skrývat před světem existenci těch druhých dvou. Samozřejmě, že to nebyly úplně rozdílné osobnosti, ale každá z nich obsahovala části ostatních. Doktor je nazýval ‚nesvatou trojicí‘,*“ (ibidem, s. 135).

Určitý ironický štrukturálny reverz oproti *Psychu* tvorí Blochova poviedka *Enoch* (In: Bloch, 2006), ktorá je celá zjavnou literárnou alúziou na *Psycho* a čítaná v takomto kľúči ponúka nečakané rozuzlenie. Zlá bytosť Enoch, ktorá existuje na temene hlavy Setha a prikazuje mu zabíjať ľudí, obetovať mu ich hlavy a pohodiť ich mŕtvolu v slatinách – bytosť, ktorej Sethova matka (!) obetovala Sethovu krv, javí sa čitateľovi od začiatku tak, že existuje len v Sethovej hlave. Tak to berie aj policajný psychiater. Keď však zdanlivo bláznivý Seth odovzdá Enocha pánovi Cassidymu, pán Cassidy ho začne mať „na temene“ a Enoch od neho začne žiadať krvavé obety. Takto akoby sa verifikovala externá existencia Enocha, ktorý neexistuje len ako „matka“ – časť Normanovho rozštiepeného vedomia, ale dokáže prechádzať z osoby na osobu. Oba texty teda vykazujú reverznú štruktúru subjektu a objektu: matka z *Psycho* sa z rozprávačskej perspektívy javí samostatnou vonkajšou bytosťou, ukáže sa však, že „reálne“ neexistuje. Naopak, Enoch sa spočiatku zdá ako halucinačný výplod Sethovho vedomia, napokon sa však aspoň čiastočne exteriorizuje.

## Literatúra

BLOCH, Robert: *Psycho*. Praha : Argo 1995.

BLOCH, Robert: *Vlak do pekla*. Praha : Epoque 2006.

BOILEAU – NARCEJAC: *Der Detektivroman*. Neuwied und Berlin: Luchterhand 1967.

BOILEAU – NARCEJAC: *Vlčice. Diablice. Čarodějnice*. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1976.

BOILEAU – NARCEJAC: *Ztracenému srdci*. Praha: Mladá fronta 1977.

BOILEAU – NARCEJAC: *Poslední stránka denníku*. Praha: Československý spisovatel 1983.

- BOILEAU – NARCEJAC: *Bláznivý vek. Spomedzi mŕtvych*. Bratislava: Tatran 1984.
- BOILEAU – NARCEJAC: *3 x Hlavní viník náhoda*. Praha : Odeon 1982.
- CALEF, Noël: *Výtah na popraviště*. Praha: Mladá fronta 1976.
- GIARDINELLI, Mempo: *Žhavý měsíc*. Brno: Julius Zirkus 2002.
- JAPRISOT, Sébastien: *Past na Popelku*. Praha: Mladá fronta 1968.
- JAPRISOT, Sébastien: *Dáma v autě s brýlemi a puškou*. Praha: Mladá fronta 1976.
- JAPRISOT, Sébastien: *Zločin v exprese. Pasca na Popolušku*. Bratislava: Pravda 1989.
- JUNGWIRTH, František: Velký detektiv není už jedinou možností. In: BOILEAU–NARCEJAC: *Tříkrát hlavní viník náhoda*. Praha: Odeon 1982, s. 363–366.
- LASIĆ, Stanko: *Poetyka powieści kryminalnej*. Warszawa: PIW 1976.
- THEIN, Karel: Do říše mrtvých. In: THEIN, Karel: *Rychlost a slzy*. Praha: Prostor 2002, s. 242–247.
- WOOD, Robin: *Alfred Hitchcock a jeho filmy*. Praha: Orpheus 2003.



## 13. Zostup do hlbín suterénu, výstup do výšin povaly

Americký zárodočný superman, „slávny detektív“ **Nick Carter**, sa „narodil“ v roku 1886 v masovom časopise *New York Weekly* a po úspechu vychádzal samostatne ako „šestákový zošit“ (dime novel). Jeho tvorcom bol John Russel Coryell a neskôr sa pri práci na tejto sérii vystriedalo viacero autorov (por. Hrabák, 1986, s. 55). Pavel Grym hodnotí zrod tejto postavy ako prenesenie príbehov typu „bufallobilliek“ z prostredia divokého západu do veľkomesta (por. Grym, 1988, s. 95). Nick Carter „prenášal do nových podmienok mužnosť a tvrdosť pionýrů Divokého západu“ (ibidem, s. 96). Inšpiratívnymi literárnymi prameňmi pre autora boli práve šestákové príbehy Bufalla Billa, no aj francúzske romány Emila Gaboriaua, ktorých „skĺbením“ (a, samozrejme, odstredeníím gaboriauouskej racionálnej zložky, ako aj zložky „románu vášní“) „nickcarterovky“ vznikli: z Gaboriaua si berú postavu detektíva a Nickovu schopnosť dokonale sa maskovať. To autorov šestákových románov oslobodzuje od povinnosti svojich detektívov charakterizovať – dokonca nemávajú ani svoje výstrednosti, ako to býva u excentrických veľkých detektívov (veď predsa Sherlock Holmes, Poirot či Nero Wolfe sú nezameniteľní). Podobne ako to bolo v prípade Lecoqa, „inspektor McClusky (...) velice pochybuje, že by již kdy byl viděl Nicka Cartera v jeho pravé podobě!“ (Carter, 1969, s. 60). Je len charakterizovaná jeho ohromná fyzická konštitúcia [„Obri vyzerali v jeho zovretí ako deti,“ (Steinbrunner – Penzler, s. 66)] – ktovie, ako mu však potom môže pomôcť jeho úžasná schopnosť meniť si hlas napríklad aj na hlas starenky. Napriek tomu, že si tvár dokáže transformovať, je, samozrejme, opísaná ako tvár fešáka („handsome“; ibidem, s. 60).

V prvom príbehu Nick Carter ešte používa rovnaké metódy ako Tatík Tabaret a Pán Lecoq – robí prehliadku miesta činu, nachádza na ňom vlas, identifikuje zvyšky látky za nechtami obete (por. Murch, 1968, s. 138). Neskôr, v roku 1939, prerazil Nick Carter aj na filmové plátno.

V „nickcarterovke“ s titulom *Inez Navarro – ženský ďábel* však už dominuje predovšetkým divoká *akcia* (sledovanie a v záverečných scénach zápasnícke a pästné súboje). Priamo zo súdnej siene unikne zločinec a Nick Carter nemusí ani príliš geniálne dedukovať, aby nastolil hypotézu, že sa skrýva v dome svojej milenky Inez Navarro.

Dokonca predpokladá, že práve ona je tým hlavným mozgom celej zločineckej organizácie. Vnikne teda do jej domu, spočiatku sa v ňom skrýva, absolvuje zopár pästných súbojov a nakoniec šťastne dodá zločincovi elektrotechnickému priemyslu americkej justície. Inez je modelovaná (v cazottovsko-lewisovskej tradícii) ako „*krásny diabol*“ (Carter, 1969, s. 84). Je anjelsky krásna, no keď jej pery zvlíni krutý úsmev, „*bylo mu, jako by spatřil ošklivého červa vylézati z růže, které se právě obdivoval*“ (ibidem, s. 84).

Touto schémou konfrontácie Nicka Cartera so zločincem (ktorá má máločo spoločné s detektívkou – skôr ide o akčnú kriminálku) sa vyznačujú aj iné Carterove príbehy, napríklad *Kráľ zlodějov alebo zaživa pochovaný* (Carter, 2009). Nick Carter pri prehliadke domu zločinného Carruthersa objaví tajnú podzemnú chodbu s pochovanou mŕtvou policajta. Nasleduje prieskum chodby, a následne v nej zločinec Cartera uväzní (zaživa pochová) a svoj dom podpáli. Nick Carter musí vyviaznuť z pasce a napokon Carruthersa zatkne. Nick Carter vôbec musí vždy dosť hlúpo vpadnúť do zločincovej pasce (podobne ako sa v príbehu *Inez Navarro* ocitol v zločineckom dúpätí), z ktorej zdanlivo niet úniku, aby z nej potom mohol vyviaznuť.



„*Já měl v kapsách vousy a líčidlo, protože jsme byli velmi často nuceni cestou měnit své masky.*“

Pitt Strong: *Tom Shark, světový detektiv*

„Svetový detektív“ amerického pôvodu **Tom Shark** svoje prípady riešil, napodiv, predovšetkým v Berlíne. Jeho príhody, našťastie, nezostali nevyrozprávané, pretože ich svedomito vo watsonovskej prvej osobe zaznamenával doktor Pitt Strong (ďalší rozprávačský doktor v detektívke), na obálkach lacných zošitkov „tomsharkoviek“ (neskôr s už vysokým číslovaním ako napr. „svazek 133“, čo svedčilo o hojnom počte úspešne vyriešených prípadov detektívom Sharkom) figurujúci ako nositeľ autorského mena. Podobne ako sa za autorským pseudonymom S. S. Van Dine (ktorý vystupuje ako „watson“ detektíva Phila Vanca) skrýval literárny kritik Willard Huntington Wright, schovával sa za menom Sharkovho priateľa – watsona Pitta Stronga... keby sme tak vedeli, kto – avšak autor, ktorý mal k Berlínu určite bližšie než k rodnej hrude Toma Sharka [údajne „páchatelom“ Sharkových príbehov bola nejaká pruská barónka (Hrabák, 1986, s. 56)], opäť podobne ako autor dobrodružstiev detektíva Léona Clifftona A. B. Šťastný (1866 – 1922), „ *který měl k žižkovskému nakladatelství Anny Tylové rozhodně bliž než k brlohům chicagských gangsterů...*“ (Grym, 1988, s. 101). „Tomsharkovky“ dokonca uvádzajú aj iniciály prekladateľky „S. D. L.“. Tom Shark má teda svojho prvoosobového watsona, na rozdiel od príbehov Nicka Cartera a Léona Clifftona, ktoré paradoxne, hoci sú písané v tretej osobe, sú uvádzané ako príhody z ich „pamätí“.

V tridsiatych rokoch 20. storočia bol Tom Shark v Čechách nesmierne populárny rovnako ako Nick Carter a Léon Clifton, ale „*ámen s ‚tomsharkovkami‘ však udělal pan Hitler, snad proto, že v nich vystupoval připitomnělý berlínský policejní komisař, ale určitě proto, že Tom Shark měl oddaného černošského sluhu, který ho svým bystrozrakem zachraňoval z nejtěžších situací*“ (Frída, 1969, s. 5). Tak v príbehu *Dům masek* zachráni svojho pána i rozprávača Pitta Stronga spred špeciálne uspošobovaných hodín, ktoré sú vlastne časovým spínačom revolvera („*revolverové hodiny*“), pred ktorými sa ocitajú zviazaní „*padouchmi*“. Neriešiteľná situácia, v ktorej sa hrdinovia nachádzajú, v mechanizme deja sa vždy vyrieši nečakaným zásahom zhora: sluhovi Billovi ktosi (akýsi dobrák) zatelefonuje a oznámi mu, že detektíva s jeho priateľom majú presne o štvrtej zastreliť. Bill si potom prehliadne Sharkov adresár, kde si Shark podčiarkol adresu, na ktorú práve išiel. A tak sa sluha Bill môže ako čierny bôžik zo stroja v tej pravej – a to znamená úplne poslednej – chvíli zjaviť na scéne.

Rozsahom sú zošity sharkoviek kratšie novely (autor pri každom zväzočku priam majstrovsky dodržiava rozsah 64 strán a Tomovi Sharkovi sa vždy počas tohto stranového „intervalu“ podarí uzavrieť prípad). Príbehy Toma Sharka do istej miery dodržiavajú schému klasickej detektívky, respektíve *časť* tejto schémy. Ako píše Jan Cigánek, „*Sharkovy příběhy jsou epigonskou proměnou anglické detektivky v brak*“ (Cigánek, 1962, s. 100). K štruktúrálnej príbuznosti s klasickou detektívkou: páchatel' je vždy skrytý, utajený, nasleduje naratívny blok vyšetrovania a napokon je v riešiacej scéne páchatel' demaskovaný ako jedna z vystupujúcich postáv. Dominantným v ekonomickej syntagmatickej osi naratívnej štruktúry je práve blok vyšetrovania, ktoré je podobrodružené o to väčšmi, že skrytý protivník – páchatel' s detektívom bojuje, často robí úklady na jeho život (výbušniny nastražené v člnoch v príbehu *Při závodech motorových člunů*, atentáty pri automobilových pretekoch v príbehu *Jízda Evropou*). Detektív Tom Shark jazdí na aute porovnateľne s ostatnými profesionálnymi pretekármi, lieta na lietadlách, s obľubou naskakuje na vlaky počas plnej jazdy a zväzda na ich strechách pástné súboje s pašerákmi ópia. Pri odpovedi sa Tom veľmi často „*usmieva*“ a na rozrušené otázky zainteresovaných osôb „*pravil Tom, zcela klidně*“ (Strong, sv. 132, s. 43). Pokoj a úsmev tvoria stereotypné atribúty postavy (sú, takpovediac, epitetá constans) tohto veľkého detektíva.

Ako páchatel'a Tom Shark vždy odhalí tú – z hľadiska dobového kódu – najneočakávanejšiu osobu: priehľadnou je až pre nás, ktorí sme už poučení haldami detektívok. To, kde sa od schémy klasickej detektívky „podľa pravidiel“ Pitt Strong zasa odchyľuje, je segment odhalenia páchatel'a a riešenie, ktoré nedodržiava detektívkarske zásady *fair play* (v tých časoch už na pôde zákonodarstva klasickej detektívky práve čerstvo formulované). Touto štruktúrálnou vlastnosťou sa k „tomsharkovkám“ návratne približujú súčasné detektívne trilery – samozrejme, s oveľa väčšou literárnou rafinovanosťou a komplikovanosťou zápletky.

Tak napríklad v prípade *Raketová vzducholod'* je páchatel'om – „prekvapujúco“ – hrdinský statočný strážnik, ktorého vo výrobnjej hale postrelili pri zápase s páchate-

řom. A hřa, ako vysvetľuje Tom Shark: „*Když jsem se se svým přítelem zamkl do hally bez jeho vědomí, chtěl zničit řízení. A naše výstřely ho zasáhly, když visel v žebrovi. Ale měl dosti síly, aby se sešplhal a dole fingoval zápas. Totiž, zastřelil svého psa malou pistolí a střelil pak ze své hlídačské pistole. Pak se zhroutil a svou malou pistolí, kterou už nemohl skrýti, hodil pod příd.*

*Viděl jsem ihned, že nás oklamal, neboť střelná rána pocházela od většího kalibru než z pistole domnělého pachatele. Pocházela z našich pistolí, milý Pitte, a proto jsem ti také říkal, že ses měl lépe dívatí,*“ (Strong, sv. 133, s. 62). A dívať sa mal lepšie pravdepodobne aj čitateľ – ibaže ten by nič neuvidel, ak mu to rozprávač neprezradil. Takže hendikep rozprávača má za svoj priamy následok hendikepovanie čitateľa, ktorému sa takýmto postupom „zatajujú“ dôležité stopy. Zhruba na takýchto fintičkách býva zvyčajne založené riešenie v „tomsharkovkách“. Napriek tomu – a to už azda vidieť – istú rafinovanosť pri záverečnej radikálnej transfigurácii v riešení im uprieť nemožno.

Pomerne radikálnu transfiguráciu v rámci záverečného odhalenia/riešenia prináša aj novela *Dom masiek*. Slečna Lucia Vorländerová, sestra Alice Wartnerovej – nebohej, ktorú majú úradne exhumovať – si najme detektíva Toma Sharka. Verejne totiž upozozrieva svojho švagra Erika Wartnera, že zavraždil jej sestru. Riešenie príde ako šokujúci obrat v prípade: Erik Wartner je nevinný – a Sharkova klientka, údajná slečna Lucia Vorländerová, sa za ňu v skutočnosti len vydáva: skutočná Lucia Vorländerová je odprataná z cesty v blázinci (poznávame tu literárnu ozvenu collinsovskej *Ženy v bielom*), a žena, ktorá sa za ňu vydáva, je Maria Sepira, vodkyňa tajomného zločinného spolku „lóže siedmich“ [ten názov ani čo by vystúpil zo stránok Doylea, Edgara Wallacea či súčasného Marka Frosta (Hammettov drsniak Sam Spade z *Maltézskeho sokola* má teda spolupútnika v nečakanom odhalení zločincina vo svojej klientke)]. Prišla na myšlienku odstrániť obe sestry a zmocniť sa ich majetku. Detektíva Toma Sharka si najala, pretože sa domnievala, že v tomto verejne známom prípade už aj tak sám podniká na vlastnú päsť – chcela takýmto spôsobom jednak od seba odvrátiť podozrenie a zároveň – potom, ako ho vylákala do domu podozrivého Wartnera – sa ho aj zbaviť.

Tom Shark tiež občas používa nie celkom triviálne holmesovské abdukcie:

„*Lenost tvých myšlenek je hrozná, staroušku. Nevzpomínáš si na vzhled obou bot? Zajisté, jedna z nich byla naprosto ušpiněná, zatím co druhá...*“

„*Nu tak, uřízl mi Tom řeč. ‚Nepovídá ti tato okolnost všechno?‘ (...) stopa byla zúmyslně otisknuta na hrob, jinými slovy, někdo odcizil z ložnice Wartnerovy botu a vrátil ji po dokonaném činu,*“ (Strong, sv. 131, s. 45).

Tom Shark zistí, že Wartner kopal na hrobe pred našimi pátračmi, ktorých tam prepadli siedmi muži, omráčili a nechali tak:

„*„Ale pak náleží tedy přece k oněm sedmi chlapíkům.*“

„*Nikoli, mylíš se. Erik Wartner byl oběma stejně tak přepaden, jako my několik minut před tím. Proto se nemohli dále zabývatí námi, neboť transport ze hřbitova byl stejně*

*již sám o sobě nebezpečný. Tři lidé musili býtí nápadnými a proto si vzali nejdůležitější osobu, Wartnera',“ (ibidem, s. 46).*

Ani štýl tohto „škváru“ nie je len na úsmešok. Niet v ňom čara nechceného, predsa tak charakteristického pre brakovú literatúru; dialógy sú úderné, narácia dynamická a dejová, opisné zložky veľmi jednoduché, zväčša jednovetné, napriek tomu však predsa dotvárajú plasticnosť plánu prostredia i vonkajškovej charakteristiky postáv (ich mentálny obraz v mysli čitateľa): Tom Shark spolu s Pittom Strongom zahalení tmou idú práve nelegálne vniknúť do tajomnej vily podozrivého:

*„Brzy na to zahruli jsme do Katzbachovy třídy. Tom zrychloval stále své kroky. Pak jsme stanuli před vilou v Katzbachově třídě a četli jsme na mřížových vratech jméno Erika Wartnera.*

*Ze tmy velké zadní zahrady svítila v měsíčním světle fasáda.*

*„Tam tedy se musíme dostatí,‘ mumlal jsem,“ (Strong, sv. 131, s. 20).*

Perspektívne napätie akceleruje narácia o tom, čo sa deje ešte *pred* vniknutím do vily (prípravu udalosti – cestu k vile, jej jednovetný opis). Toto *odročovanie* kľúčovej udalosti vyvoláva u čitateľa perspektívne napätie (čo sa stane?, ako vniknú do domu?, podarí sa im to?, čo nájdu vo vile?) a toto napätie, nútiace ho k čoraz rýchlejšiemu tempu čítania prípravných/odročujúcich pasáží, sa koreluje s čoraz rýchlejšou (netrpezlivou) chôdzou detektíva Toma Sharka: obaja, detektív tempom svojej chôdze i čitateľ tempom svojho čítania, utekajú svorne dopredu – napätí – v ústrety novému dobrodružstvu.

Opisný segment konštituujujúci plán prostredia tvorí jediná veta odsadená do samostatného odseku: zasvieti náhle v dejovom texte tak ako oná fasáda v mesačnom svite. Text nepodáva detaily o výzore vily, vieme však, že je situovaná vo veľkej záhrade, ktorá má svoju zadnú časť. Nevieme síce, *aká* je fasáda vily, poznáme však jej momentálny „impresívny“ atribút – že svieti v mesačnom svetle: text takto veľmi jednoduchými jazykovými prostriedkami kladie väčšmi dôraz skôr na *atmosférickú* než na vecnú charakteristiku plánu prostredia; tma pretínaná mesačným svetom patrí tiež (od čias gotického románu a neskôr romantizmu) k neodmysliteľným rekvizitám napínaťvého čítania, čo kód prijímateľa poľahky dešifruje.

Sharkovky používajú aj osvedčené topopy z iných „vznešených“ žánrov – tak napríklad v texte príznačne nazvanom *Pavučina* Tom Shark bojuje s organizáciou, ktorá zabezpečuje šialenému vedcovi ľudský „materiál“ na vivisekciu – motív vivisekcie sa vyskytne aj v príbehoch Léona Cliftona (por. Hrabák, 1986, s. 57).

Text Pitta Stronga ešte nepozná postup strihu, preto občas používa – ako inverzný k už analyzovanému odkladu – *zasa* postup *kondenzácie*: niekedy sa na ploche *jedinej* vety dej prenesie z jedného chronotopu do druhého (keď sa už nemôže preniesť metódou strihu prostredníctvom medzery, prázdneho miesta medzi slovami) – za predpokladu, že udalosť, ku ktorej sa text takto „premiestňuje“, nie je z dejového hľadiska ťažisková (t. j. nie je k nej intencionálne zamerané čitateľské očakávanie ani napätie):

„Tom (sediaci v aute, pozn. T. H.) se díval zamyšleně na rozčilenou dívku, pak otočil vůz a za chvíli jsme už byli v bytě hereččině,“ (Strong, 1969, s. 31). Rozdiel oproti predchádzajúcej citovanej pasáži je v tom, že v tomto textovom segmente nejde o prípravu/odklad kľúčovej dejovej udalosti v ekonómii príbehu, ale ide tu len o dopravenie sa na miesto, na ktorom bude detektívovi zadaný prípad. Rovnako nedbalo sa do nasledujúcej pasáže teda „dopraví“ aj text.

Tento postup je analogický k naratívnyim postupom starých hollywoodskych filmov, ktoré ešte nemohli ukázať metódou strihu premiestnenie sa postavy z jedného miesta na druhé, ale museli aspoň skratkovito naznačiť cestu medzi týmito dvoma miestami (napr. otvorenie dverí, zostup po schodoch, mávnutie na taxík pred domom, cesta v aute, zaplatenie taxikárovi, výstup po schodoch hore, príchod do miestnosti – nového miesta).

V niektorých prípadoch, ak ide o kumuláciu viacerých prípravných dejov pred ťažiskovou udalosťou, je každý z týchto prípravných dejov kondenzovaný do jednej vety odsadenej do samostatného odseku (úplne analogicky spomenutému jednovetnému opisnému segmentu), pričom tieto dejové vety spoločne utvárajú očakávanie ťažiskovej udalosti:

„Bethsy Griffitová, Morris a Jim opustili auto pred prístavom a pak šli dále pěšky do ulice, kde byla ona pověsná krčma.

Bill je sledoval až k samému vchodu a tak se přesvědčil, že tam skutečně zmizeli.

Pak si najal auto a pospíšil sem.

Rychle jsme změnili svoje masky.

Již za několik minut stali se z nás ošumělí námořníci.

Vyrazili jsme.

Bylo právě půl jedné v noci,“ (ibidem, s. 48).

Ide o textový segment s veľmi vysokým stupňom narativity – takým, ktorého tetiva je napnutá až na najvyššiu možnú mieru; textový segment je charakterizovaný vetno-narátívnym paralelizmom, kde jedna veta (povrchovej úrovne textu) je totožná s jednou naratívnuu propozíciou (hlbšej textovej úrovne) čiže s jednou dejovou udalosťou. Iba posledná citovaná veta dodáva časovú (a atmosférickú – „hlboká noc“) okolnosť deja. V týchto dejových udalostiach sa transformujú ich aktéri (v prvej udalosti sú to Bethsy, Morris a Jim, v druhej a tretej Bill, v štvrtej, piatej a šiestej sú to zasa zámenom v 1. osobe množného čísla pomenovaní Pitt Strong s Tomom Sharkom a Billom), pričom tieto premeny aktérov sú *tranzitívne*, utvárajúc takýmto spôsobom prepojenie, previazanie naratívnych udalostí, a tým aj *kontinuitu* rozprávaného deja: aktéri prvej udalosti sú s aktérom druhej, Billom, previazaní takým spôsobom, že sú objektom jeho sledovania; Bill ich ďalej preväzuje – ako tranzitívny aktér – s aktérmi Pittom Strongom a Tomom Sharkom takým spôsobom, že sa s detektívom a jeho rozprávačom stretne a podá im správu o svojom sledovaní („Pak si (...) pospíšil sem“); následne kolektívny aktér nominovaný zámenom 1. osoby plurálu (ktorý tvoria Shark, Strong a Bill) sa stáva podmetom ďalšieho deja.



Práve v takýchto *kondenzovaných pasážach* – či už prenesenia z jedného chronotopu do druhého, alebo kumulácie prípravných dejov – možno vystopovať jednu z charakteristických štylistických vlastností tzv. brakovej literatúry, ktorá je jej spoľahlivým indikátorom. Nie však, samozrejme, jediným, naopak, v spomenutej novielke s Niccom Carterom je hra na mačku a myš v zločineckom dúpätí vyrozprávaná pomerne podrobne, s epickým rozmachom.



Americký detektív z českej krvi zrodený (v roku 1906), ktorého si občas aj takmer pomýlia s Nickom Caterom (por. Clifton, 1969, s. 24) – **Léon Clifton**, prezývaný aj „Veľký Karlíček“ (The Grant Carlin: azda aspoň takto prezývkou prezrádza svoj skrytý „pražácky“ pôvod), vo svojich dvesto sedemdesiatich piatich zošitkoch prežíva aj dobrodružstvá importované z vyšších poschodí detektívnej literatúry: napríklad, od čias poeovských *Vrážd v ulici Morgue* kánonizovaný topos záhady zamknutej miestnosti: a to konkrétne v poviedke *Hotel „U dvanácti mrtvých“*. Lahko sa veru opúšťa „*prohnanému*“ zlosynovi zamknutá miestnosť s mŕtvolou, keď má k dispozícii „*vynález Mac Minův*“ (ibidem, s. 17), ktorým dokáže odomknúť i zamknúť dvere, aj keď je v zámke kľúč. Flaštička s rozprašovačom zasa do zlopovestnej hotelovej izby č. 13 vstrekne jedovatý plyn. Odborník na konštrukčný princíp „*nemožného zločinu*“ v detektívnom žánri Robert Adey našiel aj medzi brakovými príbehmi Nicka Cartera dve záhady zamknutej miestnosti: zmiznutie tajných plánov v *Northrupovej malej hre* a zmiznutie ženy zo stráženej miestnosti v *Záhade izby č. 11*, kde sa žena preoblečie a takto zmení svoju identitu (por. Adey, 1991, s. 51 – 52). Takzvaná nízka literatúra často preberá motívy z literatúry vyššej – no existuje aj opačný prípad, keď sa dnes už zväčša nespochybňované literárne hodnoty textov Dashiella Hammetta a Raymonda Chandlera rodili na stránkach pulp magazínov a sýtili sa ich motívmi a postupmi. Zločin je spočiatku predstavený ako *nemožný* – avšak možným sa stáva veľmi ľahkým trikom: všetky Cliftonove „*pakľúče*“ riešenia sú vo svojej podstate takým Mac Minovým vynálezom, ktorý otvára zdanlivo zamknuté miestnosti (či legendárnym Cliftonovým oceľovým „*kladivkom*“). Tak v príbehu *Tajemství rukavičky* otriasa mestom séria luppežných vrážd mladých žien, u ktorých sa pitvou zistilo, že boli usmrtené akýmsi indickým jedom, na ich telách sa však nenachádza žiadna stopa, akou mohol jed vniknúť do tela. Clifton však čoskoro nájde na ruke jednej z obetí drobný vpich (a už je po nemožnom zločine). Potom je pozvaný k svojmu priateľovi na večierok a tam mu náhodne predstavia „*čierneho gentlemana*“, ktorý má na ruke akýsi zvláštny prsteň, obrátený očkom dovnútra. Ako skonštatoval Michal Jareš, pri svojom pátraní, „*Clifton využíva pouze a jediné náhody*“ (Jareš, 2008, s. 331). Pri záverečnom súboji sklzne dýka čierneho gentlemana po oceľovej košeli, ktorú „*vždy pripravený*“ Clifton stále nosí.

Predovšetkým sa však ako ryba vo vode Clifton cíti v New Yorku či zločinnom Chicagu, resp. predstave o ňom jeho autorov A. B. Šťastného a Jaroslava Puldu – o stratégiách vytvárania exotiky v cliftonkách (por. Jareš, 2008), ktoré raz celé zachráni aj

pred vyhodnením do povetria dynamitom (Clifton, 1988, s. 42). The Grant Carlin zväčša – v intenciách klasického detektívkeho kánonu – odhalí vraha či zločincina v jednej z účinkujúcich postáv – tak v spomenutom chicagskom príbehu je ako súčasť zločineckej organizácie „proroka Jeremiáša“ odhalený aj Cliftonov klient, ktorý Cliftona vylákal, aby ho zločinecká organizácia mohla preventívne zneškodniť, a tak zabránila prípadnému odhaleniu veľkým detektívom. Tu Cliftona zločinci omráčia a zamurujú. Ten sa však neskôr (ktovie ako sa z tej ošemetnej situácie dostal) zamaskovaný za starca domáha návštevy u policajného riaditeľa. V tomto prípade je Cliftonovo odhalenie jedného z páchatel'ov v klientovi prekvapivé. Zväčša sa však rozprávanie príbehu Cliftonovým upodozrievaním (samozrejme, že pravého) páchatel'a netají – v príbehu *Tygří jed* okamžite podozrieva z vraždy svojho kamaráta Mac Lindleyho jeho synovca Harberta – dediča. V lekárskej správe sa uvádza, že Mac Lindley zomrel na prudký zápal čriev. To v Cliftonovi vzbudí podozrenie z otravy a počas strašidelnej noci na cintoríne hrob svojho priateľa exhumuje. Telo dá na expertízu. U Cliftona bývajú občas kuriózne spôsoby vraždenia: v tráviacom trakte obeť sa nájdu stopy po tigrej srsti, ktorá sa v Indii (opäť kapitola do kultúrneho európskeho orientalizmu) používa ako prudký jed. *Náhodne* (samozrejme, ako inak) Clifton stretne Mac Linleyho synovca v kaviarni, ako diskutuje s cestovateľom a zapiera, že bol v Indii napriek tomu, že ho v kaviarni kontaktuje Ind, ktorý tvrdí, že ho pozná. Pri prehliadke Harbertovho domu nájde Clifton v kazete chumáče tigrej srsti. Keď chce Harberta zatknúť, ten ho sotí do trezoru, kde ho uväzní. Cliftonovi už pomaly dochádza vzduch, avšak *náhodou* práve v onen večer príde trezor vylúpiť lupič, čím vlastne Cliftona oslobodí. V zmysle konštrukcie zápletky a riešenia sa teda „tomsharkovky“ určite nachádzajú na vyššej úrovni než „cliftonky“.

Význam finančne ľahko dostupných šestákových románových zošitkov (dime novels) – z hľadiska historicko-recepčného – možno vidieť všeobecnejšie na pozadí (aj) pozitívnej roly tzv. populárnej literatúry, ako ju na príklade Nižnánkeho dobrodružných románov formuloval René Bílik: „*Populárna literatúra sa stáva ‚školou čítania‘ (podieľa sa na ‚zrode‘ čítateľstva) a, simultánne s tým, zdrojom postupov a autorско-čítateľských konvencií, ktoré uľahčujú komunikáciu aj zložitejšie štruktúrovanému zmyslu textu,*“ (Bílik, 2007, s. 162). (Veď aj preto Umberto Eco či Friedrich Dürrenmatt „zabalili“ niektoré svoje romány do čitateľsky lákavého obalu konštrukčnej schémy detektívky, pričom ju však zároveň v priebehu sujetu radikálne transformovali.) Detektívno-krvákove zošitky implementujú do tých najspodnejších poschodí literárneho systému popri dovtedajších dobrodružno-senzačných románoch na pokračovanie aj – *cum grano salis* – štruktúru detektívky (v jej najelementárnejšej a najprimitívnejšej podobe), nezbavujúc ju však pritom jej silného dobrodružného elementu (naratívny blok pátrania, akcia, naháňacky, súboje/bitky). Nastáva v nich však doplnenie onej dobrodružno-románovej otázky „Čo sa stane?“ otázkou detektívnou „Čo sa stalo?“, pričom však dobrodružno-románová otázka (čiže dej galopujúci dopredu) vôbec ne stráca svoju dôležitosť (podobne ako v románe-fejtóne u Lerouxa a Leblanca). Sú teda

aj istou – isteže, primitívnou – učebnicou žánrovej gramatiky. A neskôr, v 20. rokoch 20. storočia, sa práve na stranách pulp magazínov rodila americká drsná škola.

## Literatúra

ADEY, Robert: *Locked Room Murders and Other Impossible Crimes*. Minneapolis : Crossover Press 1991.

BÍLIK, René: Dobrodružstvá z dejín ako hra s konvenciami. In: *Slovenská literatúra*, LIV, 2007, 3, s. 161 – 178.

(CARTER, Nick): Inez Navarro – ženský d'ábel. In: *3 detektívové & Buffalo Bill*. Praha : Orbis 1969, s. 59 – 126.

(CARTER, Nick): *Král zlodějů a jiné příběhy*. Praha : Nakladatelství XYZ, 2009.

CIGÁNEK, Jan: Umění detektivky. Praha : Státní nakladatelství dětské knihy 1962.

(CLIFTON, Léon): Hotel „U dvanácti mrtvých“. In: *3 detektívové & Buffalo Bill*. Praha : Orbis 1969, s. 7 – 28.

(CLIFTON, Léon): Tygří jed. In: JEDLIČKA, I. M.: *Léon Clifton se vrací*. Praha : Vydavatelství Novinář 1969a, s. 5 – 20.

(CLIFTON, Léon): Tajemství rukavičky. In: HAGGARD, H. Rider: *Heu–heu příšera*. Praha : Artservis 1990, s. 65 – 70.

(CLIFTON, Léon): Z paměti amerického detektiva Léona Cliftona. In: *Sherlockové Holmesové*. Ed. KOREJČÍK, Jiří: Praha : Československý spisovatel 1988, s. 25 – 43.

FRÍDA, Myrtil: „Poklady“ ze staré krabice. In: *3 detektívové & Buffalo Bill*. Orbis : Praha 1969, s. 3 – 6.

GRYM, Pavel: *Sherlock Holmes & ti druzí*. Vyšehrad : Praha 1988.

HRABÁK, Josef: *Napínavá četba pod lupou*. Praha : Československý spisovatel 1986.

JAREŠ, Michal: Krvavý masopust oregonský aneb Svět „amerického“ detektiva Léona Cliftona jako exotika pro nenáročného čtenáře. In: *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století*. Praha : Academia, KLP 2008, s. 330 – 336.

MURCH, Alma: *The Development of the Detective Novel*. London : Peter Owen 1968.

STEINBRUNNER, Chris – PENZLER, Otto: *Encyclopedia of Mystery and Detection*. London and Henley, Routledge & Kegan Paul (bez vročenia).

STRONG, Pitt: *Tom Shark, světový detektiv. Dům masek*. Svazek 131. Nakladatelství „Novela“ Praha (bez vročenia).

STRONG, Pitt: *Tom Shark, světový detektiv. Jízda Evropou*. Svazek 132. Nakladatelství „Novella“ Praha (bez vročenia).

STRONG, Pitt: *Tom Shark, světový detektiv. Raketová vzducholod'*. Svazek 133. Praha : Nakladatelství „Novela“ (bez vročenia).

STRONG, Pitt: Žena démon. In: *3 detektívové a Buffalo Bill*. Praha : Orbis 1969, s. 29 – 58.

## 14. Ja, robot, a detektívka: Žánrové mezaliancie – detektívka a sci-fi

Isteže, nie je náhodné, že som do názvu tejto kapitoly zakomponoval jeden titul Isaaca Asimova: práve on sa totiž snažil definovať žáner sci-fi detektívky takým spôsobom, aby zároveň neprestala byť detektívkou „podľa pravidiel“ – potom, ako ich sám niekoľko napísal.

Skôr, než definujeme žáner sci-fi detektívky, začnime predbežnou úvahou. Detektívka má hrať s čitateľom fair play. Text nesmie zamlčať ani jeden dôležitý údaj, potrebný na vyriešenie záhady. Čitateľ a detektív však nepraktizujú svoje inferencie *len* z údajov zadania záhady, podaných v texte, ale aj z kultúrnej *encyklopédie* (znalostí), akú tento text aktivizuje. Pritom by typ tejto encyklopédie – využijúc rozlíšenia Umberta Eca – mal byť priemernou encyklopédiou, ktorá „je totožná s obsahmi nejakej určitej kultúry“ (Eco, 2009, s. 66), je štatistickým priemerom a centrálnym jadrom encyklopédie – praktizujú ju rovnako špecialista, ako aj normálny užívateľ jazyka, a je dostupná štatistickému priemeru príslušníkov danej kultúry (notoricky známym príkladom je tá časť encyklopédie, do ktorej načiera Sherlock Holmes pri poznámke o záhadnom správaní psa, ktorý neštekal). Ak však autor detektívky aktivizuje nejakú encyklopédiu špecialistu (ako napríklad Holmesovo odvolanie sa na morského živočícha „levia hriva“ alebo pôsobenie nejakého jedu, známeho iba odborníkom), čitateľ to nepokladá za férový postup, pretože k danej časti encyklopédie (špecialistickej) nemal prístup. Explicitne to formuloval napríklad Raymond Chandler: „Čitateľovi neslobodno prisudzovať nijaké špeciálne alebo zvláštne znalosti, alebo neobyčajnú pamäť pre nepatrné drobnosti,“ (Chandler, 1965, s. 26). Niektoré kvázidetektívne príbehy určené mladým čitateľom sú na aktivizácii istej špecialistickej encyklopédie priamo založené, ako napríklad *Chemické prípady Sherlocka Holmesa* od Waclawa Golembowicza či kniha Ivana Čajdu *15 x sám detektívom* (Bratislava : Mladé letá 1971), ktoré aktivizujú chemickú a fyzikálnu encyklopédiu. Sú skôr pokusom zaodieť poznatky daných vedných odborov do zaujímavého hávu a takto ich sprostredkovať detskému čitateľovi.

No aktivizácia tej-ktorej encyklopédie (v čitateľskej kompetencii) je predovšetkým funkciou žánru: detektívny žáner, ako už vieme z kapitoly *Zrod detektívky z duchov fantastiky*, konštruuje svet, v ktorom platia prírodné zákonitosti, odvodené z nášho aktuálneho (kultúrneho životného) sveta. Žáner science-fiction však konštruuje kon-

trasvety s odlišnými pravidlami, než platia v našom aktuálnom svete. Čiže sa rysuje „*oproti takzvanému realistickému vyprávění – vyprávění, jež vytváří strukturálně možné světy*“ (Eco, 2002, s. 225), ktoré sú štrukturálne iné než svet reálny (ibidem, s. 226). Takto Eco definuje fantastiku v širšom zmysle slova, a pre sci-fi z tohto literárneho priestoru vykrajuje pozíciu ďalšou podmienkou: „*hypotetická spekulace o strukturálně možném světě vychází z nějakých vývojových tendencí reálného světa a zároveň z toho usuzuje na možnost světa uskutečnitelného v budoucnosti*“ (ibidem, s. 230). Pre nás je v tejto chvíli dôležité predovšetkým to, že tento svet má svoje vlastné pravidlá (napríklad, technologické pravidlá či prírodné zákonitosti odlišné od našich). Iný svet, iné pravidlá. V texte radiaceho sa do žánru science fiction je vždy fikčný svet projektovaný tým-ktorým textom, *iný* („štrukturálne možný“) voči implicitnému aktuálnemu svetu, implikovanému vo výpovednom akte tohto textu (aktuálny svet modelového autora sci-fi je, takpovediac, *presupozíciou* jeho výpovede – fikčného sci-fi sveta, čitateľného ako „štrukturálne možný“ len na jej pozadí). Inak povedané, modelový autor textu prináležiaceho do žánru sci-fi žije vo svete s odlišnými pravidlami, než má fikčný svet, projektovaný týmto textom.

Tieto pravidlá konkrétneho sci-fi sveta však musí text sci-fi detektívky *vopred* definovať a tie potom tvoria *ad hoc encyklopédiu* pre tento konkrétny text, z ktorej môžu detektív i čitateľ robiť svoje inferencie. Autor sci-fi detektívky má na rozdiel od autora klasickej detektívky o jednu úlohu navyše: musí vystavať a zadefinovať svoj fikčný svet – pravidlá, ktoré v ňom platia. Autor klasickej detektívky má tento svet s jeho pravidlami určený už vopred. Páchatel' sa v ňom nemôže pohybovať rýchlosťou blízkou rýchlosti svetla (prípadne ju prekročiť), aby zavraždil a zároveň mal alibi. Môže dosiahnuť nanajvýš rýchlosť behu, bicykla, auta, lietadla (na prekonaní vzdialenosti lietadlom, ktoré nebolo vzaté do úvahy, staval rozbitie alibi japonský detektívkar **Seičō Macumoto** v románe *Body a priamka*). Nemôže sa teleportovať. Je to svet štrukturálne rovnaký ako „reálny svet“. Naopak, ak vo svete sci-fi teleportácia možná je a autor sci-fi detektívky chce hrať fair play, musí túto vlastnosť fikčného sveta s jej pravidlami vopred uviesť. Ako hovorí riešiteľ v poviedke **Sergeja Snegova** *Šíp letiaci tmou*: „*Detektivové z Kosmické správy vyšetrovali událost podle norem pozemského života. A v tom se dopustili chyby. Pozemské normy chování mohou být nepoužitelné v podmínkách jiných planet a jiných civilizací,*“ (Sněgov, 1984, s. 8).

Vzťah medzi žánrami detektívky a sci-fi nie je genetický, ale *len* štrukturálny (v prípade vzťahu s fantastikou išlo o vzťah genetický aj štrukturálny, ako som o tom hovoril v kapitole *Zrod detektívky z duchov fantastiky*): v prípade ich fúzovania dochádza v konkrétnych textoch k prelínaniu ich štruktúr, či k ich vzájomnému „napasovaniu“. „*„Skrížený“ literárny druh spravidla vytvára nový literárny druh, pretože nadobúda inú štruktúru (nastáva deštrukturalizácia), v ktorej vystupujú iné druhové dominanty a iné významotvorné vzťahy medzi nimi,*“ (Hvišč, 1971, s. 20). Z predchádzajúcich predbežných poznámok sa už dá aj odvodiť, aký býva podiel oboch žánrov pri ich vzájomnej fúzii (či konštitúcii skríženého žánru) na výstavbe textu: žáner sci-fi zadefinuje

(konštituuje) konkrétny typ fikčného sveta, kým detektívny žáner vstupuje už do takto vystavaného sveta a organizuje sujetovú štruktúru textu: jeho kompozičnú úroveň (lineárno-zvratnú kompozíciu), štruktúru pátrania, odhaľovania tajomstva, postupy logických inferencií a pod.

Nám sa tieto formulácie už píšu ľahko – môžeme totiž vychádzať práve z tvorby **Isaaca Asimova**. Avšak on sám tento žáner – ktorý je krížencom žánrov (skonštituovaným polygeneticky) – doslova stvoril. A jeho neskoršia autoreflexívna definícia vlastne hovorí všetko podstatné: „*John Campbell kdysi neprozřetelně prohlásil, že ne lze napsat dobrou detektivku, zasazenou do rámce science fiction, protože detektiv by se vždy mohl vytašit s nějakou technologickou novinkou, s jejíž pomocí by daný problém vyřešil. Osobně jsem to považoval za pošetilé prohlášení, protože stačilo jen na začátku definovat prostředí a po celý zbytek knihy se pak vyvarovat vnášení jakýchkoli nových prvků do příběhu. V tom případě by výsledkem byla zcela legitimní sci-fi detektivka,*“ (Asimov, 1996, s. 306). Ono „definovanie prostredia“ je vlastne sveto-tvorným aktom, kladie (konštruuje) fikčný svet, ktorého špecifické pravidlá (špecifická encyklopédia) budú premisami pre neskoršie riešenie záhady. „*Píšete-li sci-fi román, musíte si nejprve vymyslet budoucí společenskou strukturu, která je dostatečně složitá, aby i bez příběhu sama o sobě zaujala pozornost čtenáře, a která je zároveň ve všech podrobnostech důsledná. Musíte také vymyslet zápletku, která dává smysl pouze v rámci této společenské struktury,*“ (ibidem, s. 309). Platí to aj pre zápletku vraždy v Asimovových románoch, ako uvidíme napríklad pri „vražde“ humanoidného robota v jednom z jeho románov.

Asimov však s obľubou písal aj „čisté“ detektívky, predovšetkým detektívne poviedky, pričom sa v nich vracal ku klasickým anglickým „pohovkovým“ logickým šarádam, vyznávajúc sa zo svojho obdivu predovšetkým k Agathe Christie: „*Její detektivky jsou podle mého názoru nejlepší, jaké kdy byly napsány, mnohem lepší než příběhy Sherlocka Holmese, a Hercule Poirot je nejlepším literárním detektivem všech dob,*“ (ibidem, s. 440). Napísal napríklad sériu detektívnych poviedok o klube Čiernych vdovcov – pohovkových riešiteľov záhad. V šaráde *Alibi* vyrieši Henry záhadu analogickým spôsobom ako v asimovovských sci-fi detektívkach (ako ešte ukážem): odkazom na (žiaľ, dosť špecifickú) kultúrnu encyklopédiu. Podľa priestorovej lokalizácie (danej v páchatelovej výpovedi) v taxíku na Bermudách je nemožné, aby dotyčný potom, ako pobozkal ženu v taxíku, zavadil taxikárovi o hlavu laktom: nezistil si totiž, že na Bermudách ako kolónii britskej koruny platia britské pravidlá cestnej premávky – čiže volant v aute je na pravej strane: „*Pokud Stephen seděl po pravici té mladé dámy a natáhl se přes ni, aby mohl napsat její jméno na levé zadní okénko, přesně tak, jak říkal, pak mohl jen těžko málem vrazit loktem řidičovi do hlavy, když ten taxík prudce přibrzdil. Řidič by totiž seděl na druhé straně,*“ (Asimov, 1992a, s. 102). Vyfabrikovanie „dokonalého“ alibi sa v úvahách v tejto poviedke spája croftsovsky (por. analýzu Croftsovho *Prípadu doktora Earla* v kapitole *Detektívka a rébus*) so spolupáchatelstvom: „*Jenže jak se vyhnout odhalení, když bude nutně jediným mož-*



ným pachateľom? Je jasné, že bude muset byť na dvoch miestach zároveň – ve meste, kde môže splniť svoj úkol, a súčasne na niejakom vzdálenom mieste, aby vznikl dojem, že s onou akciou nemohl mať nič spoločného – a to môže dokázať jedině s pomocou druhého človeka,“ (ibidem, s. 95). Ďalší prípad Čiernych vdovcov s titulom *Milosrdný samariťan*, ako rekonštruujú adresu zasunutú v pamäti starej panej, nájde náš čitateľ v antológii *Manhattan. Tajemství New Yorku* (Český Těšín: GABI 1993).

V románe *Ocelové jaskyne* (*The Caves of Steel*, 1954), prvej z Asimovových „vesmírnych detektívok“, medzi premisy záhady (tvoriace fikčný svet) patrí napríklad neomylná schopnosť R. (čiže robota) Daneela vykonať mozgovú analýzu podozrivých, aby so stopercentnou istotou určil, kto nebol psychicky schopný spáchať vraždu. Ďalšou premisou záhady je, že podľa zavraždeného bola predtým vyrobená jeho fyzická kópia – robot R. Daneel. „Grif“ riešenia – popri legitímnom logickom vyvodzovaní ohľadne alibi, prítomnosti v danej lokalite atď. – je v tom, že páchatel bol predtým prostredníctvom mozgovkej analýzy určený ako neschopný spáchať vraždu ľudskej bytosti: ako teda mohol zavraždiť? Pomýlil si totiž (aj vinou rozbitých okuliarov) zavraždeného s jeho kópiou – robotom: chcel „vypojiť“, zneškodniť robota. Čiže vo svojich intenciách ani predispozíciách nebol vrahom, a preto sa mohol ako vrah „skryť“ aj pred stopercentnou mozgovou analýzou.

Druhou zvláštnou premisou – vlastnosťou štruktúry fikčného sveta tohto sci-fi – bola nemožnosť človeka dostať sa zopár míľ pešo cez voľnú pláň z New Yorku do priľahlého tzv. Vesmírneho mesta. Ľudia totiž žijú v „ocelových jaskyniach“, izolovaní od „nahého slnka“, a do priľahlého Vesmírneho mesta sa dokážu dostať len po dôkladnej osobnej prehliadke a odovzdaní zbrane cez vchod do mesta. Páchatel si preto dal doniesť zbraň robotom, ktorý dokázal – keďže nie je človekom – prejsť cez voľný (pre nás: normálny) priestor. Asimov o *Ocelových jaskyniach* so svojou príslovečnou skromnosťou hovorí, že „*jsou dobrým sci-fi románem a zároveň i klasickou detektivkou. Bylo to (podle mého názoru) poprvé, kdy někdo tyto dva žánry tak perfektně sklouobil v jeden celek*“ (Asimov, 1996, s. 306).

Azda najinvenčnejšie Asimov svoje zásady „vesmírnej detektívky“ uplatnil v románe *Nahé slnko* (*Naked Sun*, 1957; v slovenskom preklade pod názvom *Vô vesmíre niekto vraždí*). Pravidlá, platiace pre tento svet – a fikčným svetom je tu planéta Solária – sú veľmi špecifické. Je to planéta ľudí – neurotických samotárov, ktorí iba vo výnimočných prípadoch (ako je, napríklad, manželstvo) znesú krátky osobný styk s druhým človekom. Ináč sa s druhými „stretávajú“ len pomocou veľmi verných trojrozmerných obrazových projekcií (hologramov, ibaže v roku 1957 tento názov zrejme ešte nejestvoval), pri ktorých nehrozí fyzický kontakt – dotyk. A práve vo svete s takýmito pravidlami sa stane vražda. Zavraždený má aj manželku, s ktorou sa občas „vída“. Práve preto je ona jedinou možnou podozrivou: s nikým iným by zavraždený nedopustil osobný styk. Zároveň sa neskôr zistí, že v občasnej domácnosti vládlo domáce násilie: pani Delmarrová sa bójala so svojim manželom.

Delmarra zavraždili úderom tupého predmetu do hlavy, zbraň sa však na mieste činu nenašla – ani v dome. Gladiu Delmarrovú našli roboti ležať v bezvedomí vedľa mŕtvolky. Na mieste činu sa našiel aj pokazený robot – pokazený preto, lebo podľa pravidiel nezabránil ľudskej smrti, ublíženiu človeku (vražde), a preto sa deštruoval (vychádzajúc z premís asimovovskej robotiky). K vražde teda muselo dôjsť nečakane a rýchlo, ak jej robot nestihol zabrániť.

Detektív Eliáš Baley predkladá riešenie, vychádzajúce z premís tohto sveta: ak zavraždený Delmarr počas celého svojho života s nikým neprichádzal do osobného styku, „grif“ vraždy mohol byť takýto: „*Predstavme si, že niekto iný naozaj kráča k nemu. Nemohol automaticky predpokladať, že sleduje obraz (...)?*“ (Asimov, 1969, s. 198). Baley nachádza aj „grif“ riešenia záhady zmiznutej zbrane: robot mohol mať odnímateľnú končatinu. Tou vrah zavraždil obeť a potom ju nastokol naspäť robotovi (o odnímateľných končatinách sa čitateľ v rámci fair play, samozrejme, včas – a isteže, len tak mimochodom – dozvedel). Nájde aj vraha – Leebiga, jediného a najväčšieho odborníka v robotike na Solárii. Prikázal robotovi „daj mi ruku“ a keď ňou spáchal vraždu, naspäť ju už deštruovanému robotovi nastokol. Využil teda robota ako vraždiaci nástroj.

Keď však chce Baley dať Leebiga zatknúť, ten radšej zvolí samovraždu pred osobným stykom. Tým sa preukáže nesprávnosť tohto riešenia: Leebig nemohol nikoho „osobne“ zavraždiť, pretože mal k osobnému styku neprekonateľný hysterický odpor.

Druhé a správne riešenie: Delmarra naozaj fyzicky zabila jeho manželka Gladia. Nebola však vrahom vo svojich zámeroch – naopak, využil ju skutočný (v morálnej rovine) vrah, ktorý je totožný s vrahom z prvého, „nesprávneho“ riešenia. Toto sa tak často v detektívkach nestáva – a musíme tu Asimovovi zložiť veľkú poklonu: aj „falošné“, aj správne riešenie odhaľujú vraha v tej istej osobe. Baley vlastne predstrel prvé, nesprávne riešenie možno skôr ako strategickú fintu, ktorou chcel vynútiť od vraha priznanie. Gladiu využil pravý vrah ako svoj vražedný nástroj rovnako ako – homologicky – vražedný nástroj aj robota: „*Leebig chcel narafovať Delmarrovu smrť tak, aby úplne inkriminovala jeho ženu. Preto dodal Delmarrovi robotov, a myslím, že ich inštruoval, aby dali Gladii do ruky snímateľnú končatinu vo chvíli, keď jej zúrivosť vyvrcholí. So zbraňou v ruke v kritickej chvíli konala v úplnom pomnutí zmyslov (...) Gladia sa práve tak ako robot stala iba Leebigovým nástrojom,*“ (s. 216). A preto si na zabitie ani nespomínala.

Asimov – slovami Baleyho – sa usiluje v predchádzajúcich úvahách aj nájsť „štrbinu“ v robotických zákonoch svojho literárneho sveta a odhaliť grif, za akých okolností by roboti mohli – napriek zabraňujúcim zákonom – zabiť človeka. Takto vysvetľuje ďalšiu následnú vraždu, ktorá sa stala na Solárii – vraždu otrávením. A čiastočne tým už predznamenáva aj „grif“ riešenia Delmarrovej vraždy. Tento grif „vraždiacich robotov“ tkvie v tom, aby sa ich konanie rozfázovalo do série zdanlivo nevinných a nesúvisiacich konaní (príkazov k nim), ktoré spolu tvoria vraždu. Každý príkaz a následné

konanie robota, plniace ho, teda nesmú mať intencionalitu „ublíženia ľudskej bytosti“: „Keby som prikázal robotovi, aby dal tekutinu do mlieka a potom ho podal človeku, Prvý zákon by ho viedol k otázke: ‚Aká je to tekutina? Neuškodí človeku?‘ Aj keď ho ubezpečili, že tekutina je neškodná, podľa Prvého zákona môže odmietnuť podať mlieko človeku, no jemu povedali, že mlieko sa vyleje. Tomu prvý zákon nebráni. Urobí robot to, čo mu prikázali? (...) A teraz ďalší robot zoberie pohár a nemá ani poňatia, že do mlieka niečo primiešali. Úplne nevinne podá mlieko človeku a ten zomrie. (...) Každý z oboch činov je úplne nevinný. Iba spolu tvoria vraždu,“ (s. 163).

Vidíme teda, že Asimov, podobne ako tvorca rébusu (por. kapitolu *Detektívka a rébus*) vytvorí zadefinovaný „malý svet“ so svojimi špecifickými pravidlami a následne eskamotérsky ukáže riešenie rébusu – ako sa aj s takto zadefinovanými premisami, pravidlami malého sveta, dá spáchať vražda. Toto spáchanie „robotickej vraždy“ má, nazdávam sa, aj istú platnosť v rámci súvekých teórií kybernetiky: robot je naprogramovaný, správa sa ako počítačový program podľa vopred vyhotoveného *algoritmu*. Nevládne tvorivým etickým rozhodovaním – pri jednotlivých digitálnych binárnych voľbách (podať mlieko – nepodať mlieko) sa rozhoduje len podľa toho, ktorý princíp je v danom prípade nadradený. Detektív Baley rekonštruje tento spôsob naprogramovaného robotického rozhodovania a ukazuje, akým spôsobom ho tvorivá ľudská (v tomto prípade však vrahova) myseľ dokáže obísť a využiť.

Neskoršia Asimovova „vesmírna detektívka“ *Roboti úsvitu* (*The Robots of Dawn*, 1983) konštruje tieto premisy ako asimovovské tri hlavné zákony robotiky (robot nesmie ublížiť človeku ani ho zabiť, nesmie nechať ublížiť človeku atď.) – ide o sofistikované situácie, keď sa tieto zákony môžu dostať navzájom do sporu. Napríklad, môže vydať človek robotovi rozkaz na autodeštrukciu (por. Asimov, 1993a, s. 54 – 56)? Robot musí tiež poslúchnuť príkaz človeka, avšak tento príkaz sa môže dostať do rozporu s niektorým zo zákonov robotiky. Takže v takomto prípade pôjde v Asimovových textoch, takpovediac, o logické skúmanie *aplikácie* právnej normy – ktorý príkaz je v danom konkrétnom prípade (*casus*) silnejší.

„Na hrane“ sa – z hľadiska nášho etického vedenia – ocitá aj *detektívny charakter* samotnej zápletky: ide v Asimovovom románe o vyšetovanie vraždy, ak je obeťou humanoidný robot Paneel, ktorého ktosi deštruoval (vyradil z prevádzky pomocou počítačového programu, dostal ho do stavu „mentálneho znemožnenia“)? V každom prípade ide aspoň o vyšetovanie zločinu – a jeho „hrdelný“ charakter v čitateľskej konkretizácii závisí od toho, nakoľko čitateľ asimovovských robotov antropomorfizuje; nakoľko, napríklad v konkretizácii realizuje pomocníka detektíva Eliáša Baileyho – robota Daneela – ako literárnu postavu: bude to závisieť aj od toho, či takýto žánrový „crossover“ bude čitateľ čítať viac v recepcionom kóde čitateľa sci-fi (ktorý dobrovoľne na začiatku „suspenduje nevieru“ v iný typ fikčných svetov, ktoré sa až tak veľmi nepodobajú na ten náš aktuálny svet), či v kóde čitateľa detektívok (ktorého normatívny fikčný svet sa musí podobáť na ten náš, musia v ňom platiť prírodné zákonitosti a vyskytovať sa len v súčasnosti reálne technológie).

V Asimovových sci-fi detektívnych poviedkach riešenie veľmi často produkuje práve „medzigalaktická encyklopédia“ čiže zvláštne pravidlá (iné zákonitosti) daného sci-fi sveta, ktoré sa stávajú usvedčujúcim dôkazom proti páchatel'ovi. Tak v poviedke *Spievajúci zvon* vraha usvedčí nesprávne odhadnutie zemskej príťažlivosti pri hode cenným predmetom, čo indikuje usvedčujúcu okolnosť, že bol predtým na planéte s menšou príťaživosťou, kde sa vražda stala: „*Skutečnosť, že pan Peyton tak výrazne chybné odhadl silu potrebnou k vrzeniu predmetu, jehož si nepochybné cení, nedokazuje nič iného, než že se jeho svaly dosud nepřizpůsobili zemské přitažlivosti,*“ (Asimov, 1992, s. 23). (Tento typ riešenia nám pripomenie aj jednu Čapkovu detektívnu poviedku, kde „zmenené okolnosti“ pri vrhu ťažkým predmetom nespôsobujú odlišné gravitačné, ale medziľudské podmienky: prítomnosť nenávidenej osoby.) V poviedke *Umierajúca noc* zasa podmienky svojej planéty (prírodné zákonitosti platiace vo svete tejto planéty) ako referenčný vzťažný bod páchatel' nevedome projektuje na planétu Zem, čo sa mu stane osudným: „*Zločinec měl hlavní zájem na tom, aby se filmu nic nestalo. (...) Proč jej ukryl tam, kde jej téměř okamžitě znehodnotilo vycházející slunce? Jen proto, že neočekával, že ráno slunce vyjde,*“ (ibidem, s. 78). Páchatel' totiž žil na planéte, kde vládla večná noc.

Medzi Asimovovými sci-fi detektívnymi poviedkami nájdeme aj peknú vesmírnu variáciu na poeovský *Ukradnutý list*. Ide o ukrytie tajných čísel: „*Nechápete, inspektore, že na kosmické lodi jsou místa, kde tajná čísla jsou před odhalením naprosto bezpečná? Kde si je může prohlédnout stovka očí, a přesto je nikdo neodhalí? (...) Jsou to přece místa, kde již čísla jsou. Docela běžná čísla. (...) Čísla, o nichž se předpokládá, že tam budou,*“ (ibidem, s. 46).

V zásade vychádzajúc z takýchto asimovských premís žánru sci-fi detektívky skonštruovali zápletku svojho románu *Zločin v Duhovém zálivu* (1966) **Jiří Brabenec** a **Jindřich Veselý**. Ak sa detektívka odohráva, ako som už neraz skonštatoval, v sub-lunárnom svete, tak táto sci-fi detektívka sa, naopak, odohráva trošku vyššie: priamo vo svete lunárnom – na Mesiaci. A práve z jeho špecifických pravidiel, prírodných zákonitostí, sa – podobne ako v Asimovových poviedkach – odvodzuje zápleтка i jej vyriešenie: „*Tady na Měsíci je všechno jiné než na Zemi. Všechno? Ne tak docela. Ale tím hůř – člověk aby neustále zkoumal, jestli je ve výpočtech všechno v pořádku, zda všechna pozemská fakta umocnil měsíčními exponenty,*“ (Brabenec – Veselý, 1966, s. 54). Na medzinárodnej vedeckej stanici na Mesiaci vzplanie výstražná svetlica nad miestom, kde pracoval radista. Posádka stanice ho však zastihne mŕtveho. Vzhľadom na teplotu na Mesiaci je jeho mŕtvoľa zamrznutá, čo znemožňuje určiť čas smrti (a detektívny čitateľ už šípi, kde bude zakopaný pes: v časových posunoch). Všetci členovia osadenstva stanice však na čas vystrelenia svetlice majú alibi. Grif riešenia je dosiahnutý starým detektívkarským postupom (ako sme ho identifikovali už v Lerouxovej *Žltej izbe*): popretím jednej z hlavných premís záhady. Predtým úvahy, ústiace do slepej uličky, vychádzali z predpokladu, že poplašná svetlica musela byť vystrelená vedľa rádioteleskopu, pri ktorom pracovala obeť. „*Koho by napadlo, že poplašný sig-*

nál mohl být vystřelen v podstatě odkudkoliv!“ (s. 144). To znamená, že čas vystrelenia svetlice nebol časom spáchania vraždy a že ho nevystrelila obeť. A potom už stačí spraviť časový harmonogram pohybov zúčastnených a vrah, „dosadený do rovníc“ (s. 150), z nich pekne vyplynie:  $x = \dots$

Premisy toho-ktorého fikčného sveta konkrétnej sci-fi, ich „aktivitu“ pri využití iným žánrom, možno dobre sledovať aj na príbuznom krížnom žánri – sci-fi kriminálke typu „príbeh vraha“. Mám na mysli klasický sci-fi román **Alfreda Bestera** *Zničený muž* (*The Demolished Man*, 1953). Z kriminálky typu „príbeh vraha“ si takýto kríženec ponecháva základnú sujetovú schému, kým ingerencia žánru sci-fi konštituuje fikčný svet s jeho premisami a pravidlami, ktoré v ňom platia. Naratívna otázka, problém, je v kriminálke tohto typu *reverzná* než v detektívke – nie kto a ako spáchal zločin, ale ako spáchať (zväčša dokonalý) zločin? Je to rovnaká otázka, aká sa kládla už v kriminálkach o Rafflesovi, o ktorých som hovoril v príslušnej kapitole. A keďže ide zároveň o sci-fi, otázka je multiplikovaná: ako spáchať zločin *práve v tomto svete*? Ak je totiž tento sci-fi svet skonštruovaný práve tak, aby spáchaniu zločinu *vopred*, *a priori* zabránil? Takéto svety sci-fi občas konštruuje: spomeňme si na „etikosféru“ Stanisława Lema v románe *Miestna vízia* a na chemické zbavenie agresivity (tzv. betrizáciu) v jeho románe *Návrat z hviezd*.

Nádejný vrah žije v Besterovom románovom svete, kde inštitucionalizovaní telepati kontrolujú myšlienky – a preto by mala byť plánovaná vražda vylúčená, keďže bude telepaticky odhalená skôr, než sa ju podarí realizovať (táto vlastnosť fikčného sveta nesie pre hrdinu funkciu naratívnej prekážky). Jeho problém, naratívna otázka, teda znie – ako vôbec zavraždiť v takomto svete? Reich vymyslí geniálne jednoduchý prostriedok: v duchu si pospevuje odrhovačku, až ju nemožno dostať z hlavy. Tá prekryje vražedné intencie aj pred telepatmi. Reichovi sa vražda podarí, a potom sa príbeh kompozične láme do druhej časti, v ktorej majú vyšetrovatelia za úlohu vraždu Reichovi dokázať. Bester teda vlastne transformuje do sci-fi žánru *inverted story*, ako jej model vypracoval R. Austin Freeman (upozornil na to Robert E. Briney, 1978, s. 281). A za vražedná zbraň (fantomatický výstrel, z ktorého sa nenašiel projektíl, ale zanechal ranu v mäkkom podnebí obeť) je variačnou transformáciou *miznúcej zbrane*, napríklad, ľadového cencúľa z poviedky Eustacea a Jepsona *Čajový lístok* či z *Initials Only* od klasickej Anne Katherine Greenovej: pištoľ je totiž nabitá žele projektílom naplneným vodou! Preto musel vrah streliť obeť cez mäkké podnebie. Ďalším brilantným, už záverečným zvratom je odhalenie psychologickkej motivácie vraždy: scenár opäť skryto oidipovský. Americký hrubozrnný freudizmus 50. rokov (taký častý v noirovej a trilerovej filmovej produkcii týchto čias, Hitchcocka nevynímajúc) zrejme platí i vo svetoch budúcnosti. Telepati sa noria do Reichovej psychiky, jeho snov – nočných mor, v ktorých sa objavuje záhadná postava Muža bez tváre: „Zavraždil otca. Vybíl si tým nenávisť. Ale jeho super-ego – jeho svedomie – nedovolilo, aby z takého strašného zločinu vyviazol bezrestne. Keďže polícia ho nemohla potrestať, vzalo vec do rúk jeho svedomie. To bol zmysel Reichovho zlého sna – Muža bez tváre. (...) Bol symbol-

lom Reichovho pravého vzťahu k D'Courtneymu. Postava nemala tvár, lebo Reich nemohol prijať pravdu. Nemohol uznať D'Courtneyho za vlastného otca. Muž bez tváre sa mu zjavoval v snoch od chvíle, čo sa rozhodol zabiť otca,“ (Bester, 1987, s. 209). Reichov trest sa realizuje na hladine podvedomia: sám si v somnambulných stavoch nastražuje na seba pasce, anticipujúc takto rozštiepenie vedomia na dve rozpojené hemisféry a hrdinovo sledovanie seba samého v románe *Temný obraz* (1977) od geniálneho príbehového vizionára Philipa K. Dicka.

Ďalším, už, takpovediac, hraničným typom, je román Michaela Chabona *Židovský policajný klub* (český preklad Praha : Odeon 2008), kde sa detektívna zápleтка rozohráva vo svete alternatívnej histórie – židovského územia na Aljaške. Inak pre tento svet platia zákonitosti fyzikálneho aktuálneho sveta, hoci o zavraždenom niektorí veria, že mal byť Mesiášom.



Iným variantom kríženia žánrov detektívky a sci-fi je však naozaj ten typ, ktorý Asimov nepraktizoval – ten, v ktorom sa detektív vytasí „s nejakou technologickou novinkou, s jejž pomocí by daný problém vyřešil“ (Asimov, 1996, s. 306). Niekedy tento typ – v rámci literárnej hry – počíta s kolísaním žánrovej recepcie: čitateľ až do samého konca nevie, vo fikčnom/možnom svete akého literárneho žánru sa pohybuje. Sci-fi riešenie môže prísť na záver ako istý druh žánrového zlomu, redefinovania sveta, v ktorom sa príbeh odohráva. Niekedy to však robí len pre dosiahnutie efektu senzáčnosti.

Týmto druhým prípadom je napríklad pekná kuriozitka – „*detektivní román*“, ako znie žánrové označenie pod titulom *Znamení pentody* (Vimperk: Národní správa J. Steinbrener 1946; I. vydanie 1937) od **Harryho W. Harmattana** a **Williamu E. Westerna**. Pod týmito „západnými“ pseudonymami sa skrývajú českí autori Josef Kuchynka a Václav Havránek. Spočiatku naratív kopíruje wallaceovský model zápletky: na viacerých miestach sveta sa objavuje záhadné znamenie pentódy, pričom nevieme, čo znamená. Kontextom je teda šíry svet, ktorý sa javí ako jedno veľké sprisahanie. Avšak potom sa v priebehu príbehu „celosvetový“ model internalizuje a väčšia časť príbehu sa odohráva v (literárne „gotickom“) *uzavretom* prostredí „tajomného pochmúrneho domu“, zámku s egyptskými sochami a sarkofágmi. Zavraždeným je zámocký pán Phillmore. Ingerenciu žánru sci-fi prináša vlastne až riešenie: vražedným nástrojom sa ukazuje elektronický ľudský robot, zabíjajúci elektrickými výbojmi. Žánrovo by teda išlo skôr o sci-fi triler, pretože k riešeniu text nedospeje logickou úvahou, ale zjaví sa ako *deus ex machina* – ono to síce možno nie je boh, ale stroj celkom určite... Tento sci-fi triler je však až do riešajúcej scény písaný v žánrovej schéme detektívky (ako, napokon, naznačuje i jeho etiketka). V predchádzajúcej sci-fi detektívke oboch autorov *Děsivé proroctví* (1936) je zasa smrťou zbraňou zvuk, ktorý vysielal vrah cez rádioprijímač (por. Adamovič, 1995, s. 131). „Western“ napísal detektívku



aj samostatne – *Rýžový klas* (1947), kde dosť pochybne revitalizoval doylovský topos „pomstiteľa z Ďalekého východu“ – tu pomstiteľ a s malajskou dýkou, kým úlohu „piatich pomarančových jadier“ hrajú „ryžové klasy“. K tomuto štruktúrálnemu typu patrí aj sci-fi detektívka českého autora Rolfa Fremonta *Ucho zločinu* (1931), kde je vraždenným nástrojom silný elektromagnet, umiestnený vo vozovke – „na dĺžku je pak možné zapnutím proudu svést automobil ze silnice“ (Adamovič, 1995, s. 74).

V zásade štruktúrálnie identický postup využíva zdanlivá detektívka (a v skutočnosti kryptosci-fi) *Hotel u mŕtveho alpinistu (Otěl u pogibšego alpinista, 1970) bratov Strugackých*, kde je však žánrový posun vedomou textovou hrou. Text využíva klasický detektívny topos záhady zamknutej miestnosti: vrah sa „vyparil“ z miestnosti, v ktorej okno síce bolo otvorené, avšak na rímse ani v snehu sa nenašli žiadne stopy. Uzavretá izolovaná spoločnosť v horskom hoteli tvorí klasický detektívkarsky okruh podozrivých. Iba autorská značka ako etiketa na obálke môže čitateľovi indikovať žánrový prestup, ktorý text pri riešení čaká (značka bratov Strugackých býva zväčša zárukou kvalitnej sci-fi): „*Olaf není zabit. Vůbec to není živá bytost. Je to robot. Paní Maussová taky. Jsou to roboti a potřebují energii, aby mohli fungovat,*“ (Strugackí, 1972, s. 130). Tento text je teda z hľadiska svojich žánrových parametrov sci-fi antidetektívka: odhalenie súradníc (pravidiel) sci-fi sveta v závere dokáže, že vrah nemusel uniknúť zo zamknutej miestnosti, pretože nijaký vrah nebol, keďže vražda sa nestala. Pravovernému čitateľovi klasických detektívok sa však otvára vo vrecku nôž. Je to, ako keby nejaký autor skonštruoval detektívnu záhadu (ak ju už náhodou aj neskonštruoval), v ktorej majú všetci zúčastnení na čas vraždy alibi – a potom túto záhadu vyriešil pomocou wellsovského stroja času: „*Mysleli sme si, že je to detektívka, a ono to bolo vlastne sci-fi,*“ (Horváth, 2004, s. 111). Prestup či skôr radikálny zlom zo žánru detektívky do žánru sci-fi detektívky sa v tomto type udeje vo fáze naratívneho bloku riešenia – na rozdiel od typu asimovovskej sci-fi detektívky, kde sa zadefinovanie fikčného (sci-fi) sveta, v ktorom sa príbeh vyšetovania odohráva, udeje ešte pred segmentom riešenia. Preto je asimovovská sci-fi detektívka vo vzťahu k detektívnemu žánru, takpovediac, „pravoverná“, a dokonca i čitateľ klasických detektívok ju uzná za „kóšer“.

Štruktúrálnie podobným spôsobom ako román Strugackých „koná“ text **McIntosha** *Dvaja v jednom (One in Two)*, kde si vrah zabezpečuje alibi, aké je možné len v sci-fi svete: pomocou kopírovacieho zariadenia atómov vytvorí svojho dvojníka (por. Lem, 1970, s. 137). Niečo podobné sa deje v **Sněgovom** *Šípe letiacom tmou*, kde je zabitý astronaut, pričom všetci podozriví sa nachádzajú na kozmickej stanici. Vysvetlenie je, že na planéte sa nachádza zariadenie, ktoré materializuje obrazy-myšlienky: myšlienka zabiť u jednej z postáv vytvorila dabléra, ktorý spáchal vraždu. Keď sú pravidlá sveta iné, než pravidlá toho nášho empirického sveta, je možné vyšetovať aj vraždu, ktorá sa má stať v budúcnosti (ibidem, s. 137). Dokonca, keď sa striktne zadefinujú pravidlá takéhoto sveta, môže byť toto pátranie detektívne legitímne – ako ukazuje *Minority Report* **Philipa K. Dicka**. V tomto svete traja „prerekognisti“, čo dokážu predvídať budúcnosť, označujú ľudí, ktorí v budúcnosti spáchajú vraždu. Týchto – v prítomnom

okamihu ešte nevinných – ľudí potom preventívne zatýkajú a uväznia. Obvinený z budúceho zabitia je práve policajť oddelenia, ktoré prerokognistov využíva. Na základe previazanosti troch správ prerokognistov a pravidiel vzťahov týchto správ (jeden prerokognista vidí ďalej do budúcnosti než druhý; jedna správa je majoritná, druhá zasa minoritná, opravná; jedna je nesprávna; jedna správa ruší druhú a pod.) vedie Dick dej novely k prekvapivému a desivému, ale logickému finále.

Niekedy teda text spočiatku aktivizuje čitateľské žánrové očakávania detektívky, aby ich v nasledujúcom priebehu buď radikálne, alebo len nenápadne a pozvoľna prekódoval do sci-fi žánru: tento druhý prípad nastáva v románe **Pera Wahlöoa Vražda v 31. poschodí**, kde čitateľ pri sledovaní lineárneho toku textu postupne zisťuje z drobných indícií týkajúcich sa fikčného sveta (napríklad, povinné jedlá v jedálni), ktoré sú v radikálnom rozpore s aktuálnym kultúrnym svetom, že sa žánrovo ocitol vo svete dystópie, v ktorom prebieha detektívne vyšetrovanie.

Ako inverzný štrukturálny typ oproti tomuto Wahlöovmu románu možno vytýčiť román nemeckej autorky **Juli Zeh Schilf** (2007; česky ako *Temná energie*, Praha : Odeon 2009). Na pôde žánrových krížení detektívky a sci-fi je tento typ analogický žánru desivého pri prekríženíach detektívky a fantastiky (v ktorom sú zdanlivo nadprirodzené udalosti v závere vysvetlené prirodzenou cestou): v tomto type – v románe Juli Zeh – text zdanlivo projektuje sci-fi svet, aby v závere ukázal, že porušenie empirických noriem nášho žitého sveta bolo len ilúziou, vyprodukovanou páchatelom (a k tomu ešte *bona fide*).

Fyzik Sebastian je vo fyzikálnej teórii zástancom kvantovej teórie a teórie mnohosvetovosti: všetko, čo je možné, sa stane – každá možnosť jestvuje uskutočnená v alternatívnych svetoch. Jeho priateľ a odporca, geniálny fyzik Oskar, mu oponuje, že takto si zabezpečil vo svete morálnu beztrnosť. Sebastianovi počas cesty do letného tábora unesú syna. V mobilnom telefóne začuje jedinú vetu: „*Dabbling musí zmiznúť.*“ Ono vymknutie sa z empirického životného sveta vo fikčnom svete románu nastáva vo chvíli, keď – potom, ako zúfalý Sebastian, vydieraný únoscami, spektakulárnym a bizarným spôsobom zavraždí Dabblinga (o ktorom neskôr vysvitne, že mal azda pomer so Sebastianovou manželkou) – Sebastianovi telefonicky zavolá jeho syn z letného tábora a vôbec netuší nič o tom, že by ho uniesli. Zdá sa teda, že sa – v rámci empirického sveta – jedna udalosť (únos Sebastianovho syna) zároveň stala aj nestala: presne v intenciách Sebastianovej teórie mnohosvetovosti. Sebastian sa však stal vrahom, a vôbec netuší prečo.

Komisár Schilf, ktorému zhubný mozgový nádor otvára nečakané priehľady do sveta, prichádza na riešenie: vymykanie sa sveta z empirického rádu bolo len zdanlivé: zinscenoval ho Sebastianov priateľ Oskar, aby Sebastianovi *ad oculos* dokázal iluzívnosť jeho teórie mnohosvetovosti. Experiment sa mu však vymkol z rúk – a to vďaka intervencii *náhody* (v ktorú zasa verí Schilf): zo Sebastianovej strany išlo o, freudovsky povedané, chybný úkon – *prepočutie*: inkriminovaná veta znela „*Doublethink*

*musí zmiznúť*“ – „doublethink“ ako orwellovský výraz pre takú vetu novoreči, ktorá je zároveň platná i neplatná. (A to v teórii mnohosvetovosti znamená vetu, ktorá je v niektorom možnom svete platná, v inom zasa neplatná.) Komisár Schilf spolu s komisárkou potom svojráznym spôsobom navracajú svet do rovnováhy a poriadku.

Ďalším možným štrukturálnym typom prelínania sa týchto dvoch žánrových štruktúr je taká textová realizácia, kde žáner sci-fi tvorí iba rekvizity v motivickom pláne prostredia, avšak „medzizgalaktická encyklopédia“ sa nepodieľa na zauzlení ani riešení zápletky<sup>1</sup>.



Ako sme sa už v tejto práci neraz presvedčili, štruktúra konkrétneho literárneho textu je „silovým poľom“, v ktorom sa môžu preplietat a prenikať viaceré a rozmanité žánrové štruktúry. Román **Františka Běhounek** *Dům zelených přízraků* (Pragopress, Praha 1968; 1. vydanie pod názvom *Případ profesora Hrona*, 1947) spája postupy žánru románu s tajomstvom so sci-fi hororom. Tajuplný dom profesora Hrona je odvodeninou tajomného hradu z gotického románu, ako aj tajomného viktoriánskeho domu z hororu aj detektívky. Prichádza doň asistent Mareš, pričom predchádzajúci asistent záhadne zmizol (motív tajomstva). Dej vo forme odhaľovania tajomstva sa odohráva v uzavretom topose tajomného domu, podobne ako v detektívke uzavretého toposu. Mareš sa zamiluje do Hronovej netere Kláry (tu sa do textu napája kód melodrámy). Profesor Hron je typickým šialeným vedcom (čo je zasa topos sci-fi hororov) a odhaľuje sa tajomstvo zmiznutia bývalého asistenta: ten je v dome tajne väznený – potom, ako sa na ňom nevydaril jeden z pokusov šialeného profesora, zmenil sa na odpudivú obludu (hororový topos).

Do rámca fantasy sveta zasadil vraždu v uzavretej spoločnosti anjelov (z toho s jedným padlým) **Neil Gaiman** v poviedke *Vražedné tajomstvá* (In: Gaiman, 2003) – so svojou motiváciou, ktorá nie je – ako z danej spoločnosti vyplýva – ľudská.

Mnohí autori sa svojim písaním pohybovali paralelne vo viacerých žánroch, avšak striktnie ich oddeľovali: najzrejmejším prípadom je **Ray Bradbury**, ktorý píše predovšetkým sci-fi, ale rovnako aj horory a detektívky. Svoju detektívnu kariéru začínal v štyridsiatych rokoch publikovaním poviedok v *pulp* magazínoch, ako napríklad *Dime Detective*, či v erbovom časopise americkej drsnej školy, na ktorého stránkach sa rodila – *Black Mask* [medzi jeho svetlé vzory patrili práve autori z tohto okruhu, Hammett, Chandler a Cain (Bradbury, 2002, s. 9)]. Okrem gangsterských príbehov v štýle drsnej školy napísal aj detektívky pristríhnuté podľa klasickej fazóny: uzavretý okruh podozrivých – a jeden z nich (ten najmenej očakávaný) je vrah.

S drsnou školou spája Bradburyho rýchly dejový spád rozprávania, z klasickej detektívky zasa preberá bizarnosť vražd, prostredí (napríklad vražda jedného zo siam-

<sup>1</sup> Za upozornenie na túto eventualitu som vďačný Pavlovi Matejovičovi.

ských dvojčiat v cirkusovom prostredí medzi ľudskými „monštrami“ v poviedke *Karneval mŕtvol*) či bizarnosť samého vraha a jeho veku (v slávnej poviedke *Malý vrah*, in: Bradbury, 2002). Reverzne zasa v poviedke *Dáma z kufra* (ibidem) malý chlapec nájde mŕtvolu a vrahom je niekto z okruhu jeho najbližšej rodiny: mama, otec, babička, strýko alebo bratranec. Sám chlapec sa ocitá v ohrození od skrytého nepriateľa, ktorým je jeden z jeho najbližších. Dospelí ho presviedčajú, že mŕtvola je len výplodom jeho bujnej fantázie, navyše, v dome sa nachádzajú bratrancove módne figuríny. Ale chlapec vie svoje... Celé rozprávanie má neistý, halucinačný ráz nespoľahlivého detského svedka (reflektora), pričom jeho svedectvo je spochybnené v motíve, keď sám vidí mŕtvu – ako živú. Je to však len vrahova zákerná pasca. Bradbury, ako vidieť, nemá stáleho detektíva, po vrahovi zväčša pátra postava, ktorá sa náhodne k vražde pripletie, alebo je ňou emocionálne zasiahnutá. V poviedke *Pekelná polhodina* (ibidem) urobí vyšetrovateľ veľmi peknú abdukcii: na základe toho, že zavraždený je slepcom a vražda trvala polhodinu, pričom sa z izby ozýval desivý rachot, abdukuje, že vrahom musel byť *tiež* slepec.

Po rokoch sa k svojim žánrovým „začiatkom“ Bradbury vrátil, keď napísal detektívny román *Smrť je vždy osamelá* (*Death is a Lonely Business*, 1985; český preklad: Praha : Práce 1992).



Jedna žánrová konexia sci-fi s detektívkou je síce voľnejšia, nie však celkom marginálna – k jej nadviazaniu dochádza v tých prípadoch, keď žáner sci-fi nadobúda charakter románu s tajomstvom (inkorporujúc jeho mustru). Postupné odhaľovanie tajomstva v tomto variante žánru sci-fi znamená, že si pátrajúca postava postupne osvojuje (resp. odhaľuje) neznáme pravidlá daného sci-fi sveta.

Tak, napríklad, v románe *Nepremožiteľný* (*Niezwyčiężony*, 1964; český preklad Praha : Mladá fronta 1976) od **Stanislawa Lema** pristane na cudzej planéte kozmická loď, pričom jej osádka je poverená vyšetrovaním skazy svojho predchodcu. Postupne odhalí kovový hmyz, ktorý sa vyvinul neorganickou evolúciou, a keď sa spája do väčších celkov, je schopný nadobudnúť inteligenciu, ktorá ničí všetko, čo je živé (keďže tento „život“ je – paradoxne – neorganický: niečo také ako umelá inteligencia, ktorá by sa vyvinula z počítačových vírusov). Podobne sa musí naučiť odhaliť pravidlá sveta *Solarisu* aj hlavná postava tohto rovnomenného Lemovho románu, rovnako odhaľujú pravidlá cudzieho sveta návštevníci inej Lemovej planéty – *Eden*. V románe **Michaela Crichtona** *Kmeň Andromeda* (*The Andromeda Strain*, 1969) vedec kladie mimozemskému mikroorganizmu, ktorým sa kontaminovala družica, čo pristála na zemi, ciele otázky v podobe „krížového výsluchu“ vedeckého experimentu: prečo infekcii nepodľahlo dojča a starý opilec? Metódou pokusu a omylu sa usiluje abdukovať odpoveď na túto otázku, a tým aj zistiť, akým spôsobom sa proti smrtiacemu mimozemskému vírusu brániť.

V románe od **Franka Herberta** (autora slávneho románového cyklu *Duna*) *Bariéra Santaroga* (*The Santaroga Barrier*, 1968; česky Brno : Vydavatelství AF 167 1996) prichádza psychoanalytik popri vyšetrení záhadných machinácií s pozemkami vyšetrit' aj záhadné nehody so smrtiacimi následkami – úmrtia svojich predchodcov, ktoré nastali v údolí Santaroga. Všetky kľúčové mená v románe sú (trošku žartovné) nomen omen: psychoanalytik sa volá Dasein (Heideggerov termín pre „pobyt“, z ktorého je odvodený aj názov existenciálnej psychoanalýzy daseinanalýza); obyvatelia Santarogy užívajú omamnú látku jaspers (meno nemeckého existencialistického filozofa a autora *Všeobecnej psychopatológie*), ktorú pridávajú takmer do všetkých potravín a vďaka ktorej sa im (a postupne aj Daseinovi) mení optika, vnímanie a rebriček hodnôt; hlavným predstaviteľom Santarogy je zasa doktor Piaget (meno švajčiarskeho psychológa a filozofa). Dasein je vystavený azda desiatke vražedných náhod (unikanie plynu, dieťa vystrelí naňho šíp z luku, jeho snúbenica ho skoro otrávi jedlom, zrúti sa auto zdvihnuté zdvihákom, na práve opravovanom moste je vytrhnutá latka atď., atď.). Všetky tieto vražedné nehody/nehody dokáže Dasein vycítiť vopred svojím šiestym zmyslom vďaka tomu, že sám začína užívať jaspers a sám je v pozícii voči Santaroge napoly vnútri/napoly vonku (keďže tam má snúbenicu, no je tiež príšielcom zvonka). Nedajú sa však interpretovať ako pokusy o vraždu (aspoň nie všetky) – a občas sa ich obeťami namiesto Daseina stávajú sami obyvatelia Santarogy v jeho najbližšom okolí. Obyvatelia Santarogy (napríklad Piaget) sa, naopak, všemožne usilujú Daseina zachrániť, keď sa ocitá v ohrození života. Dasein sa počas svojej iniciácie do komunity Santarogy niekedy ocitá vo zvláštnych stavoch vedomia, keď cíti, akoby sa jeho „ja“ rozplývalo a akoby poslúchalo diktát čohosi silnejšieho a väčšieho. Napokon to v (trochu otvorenom) riešení vyzerá tak, že utopická komunita Santarogy vďaka jaspersu (droge meniacej, resp. rozširujúcej – a tu doslovne – vedomie) dosiahla stav kolektívnej identity na úrovni nevedomia, a to prostredníctvom rozplynutia sa individua v kolektíve. Všetky vražedné nehody boli výsledkom obrany kolektívneho podvedomia Santarogy voči votrelcovi. Nepodarili sa, pretože tento votrelec bol situovaný *na hranici*: ocitol sa, takpovediac, priamo „v bariére“ Santaroga, situovaný aj vnútri, aj vonku. Keď v závere sám – nevedome a nechtiac – zapríčiní smrteľnú nehodu svojho nadriadeného Seladora, ktorý ho do Santarogy vyslal (čiže pre Santarogu je Selador votrelcom), stáva sa už Dasein členom kolektívnej identity Santarogy s patrične zmenenou optikou.

## Literatúra

- ADAMOVIČ, Ivan: *Slovník české literární fantastiky a science fiction*. Praha : R3, 1996.
- ASIMOV, Isaac: *Vo vesmíre niekto vraždí*. Bratislava : Smena 1969.
- ASIMOV, Isaac: *Mluvící kámen*. Brno : AF 167, 1992.
- ASIMOV, Isaac: Alibi. In: *Padlý anděl. 1 Hitchcock & Queen*. Praha : Lidové noviny 1992a.
- ASIMOV, Isaac: *Ocelové jeskyně*. Praha : Ivo Železný 1993.
- ASIMOV, Isaac: *Roboti úsvitu*. Praha : Poutník 1993a.

- ASIMOV, Isaac: *Já, Asimov*. Praha : Český spisovatel/Arcadia 1996.
- BESTER, Alfred: *Zničený muž*. Bratislava : Smena 1987.
- BRABENEC, Jiří – VESELÝ, Jindřich: *Zločin v Duhovém zálivu*. Praha : Lidová demokracie 1966.
- BRADBURY, Ray: *Vzpomínky na vraždu*. Praha : Baronet 2002.
- BRINEY, Robert E.: Death Rays, Demons, and Worms unknown to Science. In: *The Mystery Story*. Edited by John Ball. New York : Penguin Books 1978.
- DICK, Philip K.: *Minority Report*. Praha : Mladá fronta 2002.
- ECO, Umberto: *O zrcadlech a jině eseje*. Praha : Mladá fronta 2002.
- ECO, Umberto: *Od drzewa do labiryntu*. Warszawa : Wydawnictwo Aletheia 2009.
- GAIMAN, Neil: *Kouř a zrcadla*. Opava : Polaris 2003.
- HORVÁT, Tomáš: *Antikvariát*. Levice : LCA 2004.
- HVIŠČ, Jozef: *Epické literárne druhy v slovenskom a poľskom romantizme*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied 1971.
- CHANDLER, Raymond: Príležitostné poznámky o kriminálnom románe. In: *Mladá tvorba*, 1965, 12, s. 25 – 28.
- LEM, Stanisław: *Fantastyka i futurologia 1*. Kraków : Wydawnictwo Literackie 1970.
- PETRO, Jozef: Asimov a vesmírna detektívka. In: ASIMOV, Isaac: *Vo vesmíre niekto vraždí*. Bratislava : Smena 1969, s. 221 – 226.
- SNĚGOV, Sergej: Šíp letící tmou. In: *Vesmírní detektivové*. Praha : Lidové nakladatelství 1984.
- STRUGACKÍ, A. a B.: *Hotel u mrtvého alpinisty*. Praha : Lidové nakladatelství 1972.



## 15. Kapitola zo slovenského písania o detektívke a kapitola z počiatkov slovenskej kriminálky na dôvažok

Kríza, a to nielen interne literárna a umelecká, ale aj z vonkajších (spoločenských) príčin, môže so sebou priniesť aj pozitívne dôsledky. V tomto konkrétnom prípade pre písanie o literatúre, a ešte konkrétnejšie o detektívnom žánri. Ak obdobie schematizmu násilne potláčalo „nízke“ populárne, „zábavné“ žánre ako buržoázny prežitok (tie sa doň po vykázaní dverami vracali zasa v skrytej a znetvorenej podobe oknom), 60. roky 20. storočia znamenajú „návrat vytesneného“ a vydavateľský boom detektívok (ktorý je vlastne pokusom o návrat k predchádzajúcemu stavu) – rovnako klasických, aj drsnej školy, ako aj pokusov o naštepenie tohto žánru na chronotop „socialistickej spoločnosti“ – v pokusoch o „socialistickú detektívku“, detektívku „zo súčasnosti“. Naopak, niektorí súveví českí autori sa nevzdávajú schémy klasickej detektívky, ale kultivujú ju (Josef Škvorecký, Jan Zábrana), ponímajúc detektívku ako nerealistický žáner, „rozprávku pre dospelých“, logickú „šarádu“. Vznikajú edície detektívok – v Čechách je to legendárna edícia „Smaragd“. Ešte koncom 50. rokov stihne v slovenskom preklade vyjsť Doylov holmesovský kánon v preklade spisovateľa Alfonza Bednára. Na Slovensku je to zasa Zelená knižnica, ktorá na to ide naozaj z gruntu: prináša v každom zväzku zväčša až tri tituly s daným detektívom (napr. s Nerom Wolfom, Lewom Archerom, Ellerym Queenom) – na prebale týchto kníh sa uvádza autorské meno, no na vnútornom obale sa skvie meno príslušného veľkého detektíva. A potom sú tu pekné malé knižky z edície Labyrint vydavateľstva Smena, ktoré k vydaným titulom zväčša pridávajú aj erudované doslovy. Predchádzajúce vylúčovanie a škandalizovanie detektívneho žánru prinieslo teda u nás aj pozitívny následok: literárnovednú reflexiu tohto žánru – jednak ako jeho legitimizáciu a obhajobu, ktorá sa však diala predovšetkým reflexiou jeho vývinu a štruktúrnych zákonitostí. A vylúčenie to bolo absolútne: „*Po roce 1949 byla detektivka z české literární kultury přísně vyloučena,*“ (Janáček, 2004, s. 271) – vecným dokladom toho je, že „*mezi lety 1949 – 1957 knižně nevyšel jediný čistě detektivní román (oproti třiceti až čtyřiceti titulům roční produkce tohoto druhu z let těsně předcházejících*“ (ibidem, s. 18).

Z mien autorov, ktorí tento žáner v doslovoch (a na českej strane aj svojou prekladovou činnosťou) systematicky reflektovali, treba spomenúť predovšetkým mená českých autorov Josefa Škvoreckého [ktorý svoje úsilie korunoval, no neskončil historicko-teoretickou monografiou *Nápady čtenáře detektivek* (1965)], Jan Zábřana, František Jungwirth a Eva Outratová. Jan Cigánek, hoci vo svojej erudovanej monografii *Umění detektivky* (1962) forsíroval vplynutie detektívneho žánru do socialistickej literatúry (čo možno pokladať za povinnú daň dobe), priniesol aj cenné výskumy historického vývinu žánru, jeho motiviky (organizujúceho motívu tajomstva), jeho klasifikáciu a predovšetkým analýzu jeho kompozície. V 80. rokoch hlavne na úsilie Škvoreckého monografie nadviazal Pavel Grym akoby jej komplementom – knihou *Sherlock Holmes & ti druzí* (1988), v ktorej uviedol ako hlavného hrdinu monografie predovšetkým postavu detektíva. Rapsodické dejiny detektívky (na príklade vybraných autorov), obohatené o dejiny českej detektívky, v 80. rokoch ponúkol aj Josef Hrabák v knihe *Napínavá četba pod lupou* (1986).

Na slovenskej strane to boli predovšetkým Kornel Földvári (ktorý vo svojich doslovoch zo 60. rokov takto „roztratene“ vlastne napísal rapsodické dejiny žánru), Dr. Róbert Štukovský (zasvätené reflektujúci predovšetkým angloamerickú produkciu – napríklad, monografické štúdie o Mignon Eberhartovej, Williamovi Irishovi/Cornellovi Woolrichovi, Ellerym Queenovi, Ellis Petersovej, Patrickovi Quentinovi či Roderickovi Wilkinsonovi), Peter Hrivnák (koncentrujúci sa na nemeckú jazykovú oblasť), Teodor Schwarz, Tomáš Dratva, Jozef Petro, Jozef Marušiak či Eugen Klinger.

**Kornel Földvári** svoju dlhoročnú reflexiu detektívneho žánru napokon zosyntetizoval v knihe *O detektivke* (Levice : Koloman Kertész Bagala 2009), kde prepracoval staršie štúdie a dopracoval nové. Po úvodnom deduktívnom vymedzení žánru detektívky prináša jej rapsodické dejiny (iné ani možné nie sú) s výstižnou charakteristikou jednotlivých autorských metód tých najvýznamnejších autorov, ako aj charakteristiku hrdinov tohto žánru – detektívov. Robí tak v jednotlivých autorských medailónoch, ktoré však zachovávajú niť príbehu vývinu žánru. Pre historickú konštitúciu detektívneho žánru zdôrazňuje predovšetkým dôležitosť románu s tajomstvom, ako aj hádanky, ktorá je rovnako veľká ako dôležitosť príbehov o zločinoch (por. Földvári, 2009, s. 28) – takpovediac, konštrukčná. Už na básnickom „otcovi detektívky“ Poeovi ukazuje, že „čitateľský pôžitok z nej (t. j. z detektívky, pozn. T. H.) vôbec nevyžaduje vraždu, primárne je odhaľovanie tajomstva, dobrodružstvá logiky. Hoci celé jeho (t. j. Poeovo, pozn. T. H.) dielo je plné vražedných vášní, násilnej smrti a zabíjania, hneď v dvoch z piatich ‚deduktívnych‘ či aspoň kriminálnych poviedok ide o nekrvavé riešenie s istým zveličením priam civilnej záhady“ (ibidem, s. 73). Z literárnohistorického hľadiska Kornel Földvári objavne upozorňuje na viaceré súvislosti medzi autormi či niektoré ich inovačné postupy a špecifiká v stavbe ich príbehov (opieram sa o ne na príslušných miestach tejto práce). Veľmi cenné je hľadanie zárodkov detektívky v slovenskej literatúre a minidejiny slovenskej detektívky (v kapitole *Páchatel' či obeť?*), ako aj interpretačné samostatné kapitoly o jednotlivých slovenských autoroch (Laza-

rová, Horan, Dán, Kapitáňová). Kniha Kornela Földváriho je prvou slovenskou monografiou o detektívke – jednak teoretickou, jednak zároveň aj dejinami tohto žánru.

Z výšin profesionálnej literárnej histórie i literárnej kritiky sa do tejto „pochybnej“ spoločnosti autorov píšucich o detektívkach zaradil aj Vladimír Petřík.

V štúdií *Poznámka k vývinovým problémom slovenskej detektívky* (In: *Mladá tvorba*, 12/1965) Vladimír Petřík podáva aj cennú genealógiu slovenského písania tohto žánru. Ako jedného z prvých reprezentantov žánru našiel **Bielohorského** (pseudonym Gustáva Adolfa Beža, ktorý vydal štyri – dosť naivné – detektívky v rokoch 1924 – 1926). Petřík ponúka i zaujímavú tézu, ktorou vysvetľuje včasnejšie mlčanie potenciálnych slovenských autorov detektívok: „*Detektívka potrebuje, takpovediac, istý stupeň koncentrácie kapitálu, ktorý sa dá odcudziť a pre ktorý sa, prípadne, vraždí. Detektívka má, ďalej, živnú pôdu v pareniskách veľkomesta. Národ slovenský nič z toho dlho nevlastnil,*“ (Petřík, 1965, s. 40). Musíme spolu so Sherlockom Holmesom skonštatovať, že nielen londýnsky, ale aj slovenský zločinec je tvor mimoriadne nudný a nevynalievavý (a v tomto prípade sa to týka predovšetkým jeho tvorcu – potenciálneho autora detektívok): že mu, trebárs, „rysavá jalovica“ či gazdovstvo je málo, pre čo stojí za to zabiť; že nepozná zločin z vášne či (collinsonských a doylovských) tajomných pomstiteľov z Ďalekého východu – že mamonársky slovenský zločinec zabíja len pre peniaze, a nie hoci aj zo zdvorilosti (Jiří Štefl). A v našich pomeroch by bol možný i špecifický typ vraždy: vražda z národných dôvodov. Prípadne by si autor detektívok mohol utvoriť „iný svet“, kde sa oplatí vraždiť, napríklad, svet amerických gangstrov, ako to urobil A. B. Šťastný, autor spomienok detektíva Léona Cliftona, či už serióznejší českí detektívkari ako Eduard Fiker, Edgar Collins (alias Zdeněk Peukert), alebo „William E. Western“ a zároveň „W. Chesters“ („obaja“ alias Josef Kuchynka), ktorí začínali písaním klasických detektívok z anglického prostredia. Na prebale 2. vydania detektívky z anglického prostredia *Noc na Arnwaysu* od Eduarda Fikera (Nakladatelství Václav Naňka, Praha 1945) sa paradoxne – ale príznačne – píše: „*Kdyby tento román vyšel dejme tomu v anglickém jazyce, je zcela jisté, že by se jím Eduard Fiker dostal rázem mezi nej přednější autory anglosaské detektivní literatury a byl by s velkou reklamou přeložen do češtiny.*“ Autor **K. Hrdý** zasa vo svojom „dobrodružnom detektívnom románe“ *Bratrstvo modrého safíru* (Melantrich, Mor. Ostrava 1940) zasadil svoju českú hrdinku do USA, a predovšetkým do Indie, kde jej otca Horovca zavraždilo tajomné bratstvo z názvu knihy: ukáže sa, že dôvody sú priam revolučné – v listinách pri modrom safíre sa nachádzajú plány na výrobu výbušniny, ktorá má pomôcť Indom v národnooslobodzovacom boji, a zločinný pán bratstva je nečakane odhalený v indickej pomocníkovi polície i dievčaťa – v detektívovi Nandu Ihmedovi, ktorého na konci jeden nekonvenčný detektív označuje za hrdinu.

Aj v socialistickom prostredí si detektívkari, ktorí chceli písať klasické detektívky, často nasadzovali „západné“ masky pseudonymov – predovšetkým preto, aby mohli do tematického diania svojich kníh dostať (prepašovať) vhodný *chronotop*, ktorý by poskytoval vhodnú (egoistickú čiže buržoáznu) motiváciu na vraždy: Poliak **Joe Alex**

písal klasické anglické detektívky rovnako ako východný Nemeč **Peter Addams**, Poľiak **Noël Random** zasa písal detektívky z francúzskeho prostredia. K týmto menám možno priradiť aj takých autorov ako George Quiryn, Maurice S. Andrews (Andrzej Szczypiorski) a **Alan Winnington**. Pokojne však možno napísať aj klasickú detektívku, odohrávajúcu sa v „socialistickom tábore“ – stačí napríklad jej postavy umiestniť na samotu, ako v detektívke sovietskeho autora **Viktora Lagzdyňa** *Vražda na samote*: je tu všetko, čo k riadnej „christieovskej“ detektívke patrí – izolované miesto (chata hlboko v lesoch, odrezaná od sveta: kľúčiky od auta zmizli, telefónna šnúra je prerazaná), priradovanie časových údajov k pohybu podozrivých, diagram motivácií (por. Lagzdyň, 1981, s. 104) i grif prerieknutia (s. 174 – 175). Či izolovať postavy v kabíne lietadla, ako to urobila nielen Agatha Christie v *Smrti v oblakoch*, ale aj Joe Alex v *Kiež nájdú svojich nepriateľov* (In: Alex, 1968). Niekedy dokonca aj v „živote samom“ vražda v uzavretom chronotope (v tomto prípade polárnej stanice) s uzavretým okruhom podozrivých a spôsob nepriameho dokazovania pomocou inferencií vyprodukuje takmer detektívku podľa pravidiel – v súdnej reči neslávne známeho A. J. Vyšinského *Proces s bývalým veliteľom polárnej stanice...* (In: Vyšinskij, 1952, s. 257 – 329). [Vďaka svojej uzavretosti chronotopu bývajú vraždy na polárnych staniach aj v angloamerických detektívkach celkom obľúbené – napr. Alistair MacLean: *Athabasca*, Susanna Gregory: *Ladová posadnutosť*.]

V druhej polovici 20. rokov 20. storočia však už aj na Slovensku dochádza k väčšej koncentrácii kapitálu: začínajú vychádzať Bielohorského detektívky.

Téma koncentrácie kapitálu a jej súvislosti s detektívkou však nie je žiadnym výmyslom Vladimíra Petrika, i keď s formuláciou ich mechanickej závislosti by sme boli dnes už opatrnejší: značná časť (žiaľ, len fiktívneho) kapitálu, pochádzajúceho od investora, skrytého zahraničného – amerického – Slováka, vplynula do dobrodružného románu (s prvkami špionážneho i kriminálneho, ako aj utopického románu) **Ervinu Holéczyho** (alias Peter Zván) s titulom *Inžinier Riava* (1929). V úvodnej sekvencii odvezú „inžiniera“ autom na stretnutie so záhadnou Miss Incognitou, zamaskovanou v domine. Jej plán je však ušľachtilý (a, žiaľ, asi aj utopický): ide jej o „odalkoholizovanie“ Slovenska (nezabúdajme, že práve v týchto časoch v zemi, z ktorej tento fiktívny kapitál na Slovensko prichádza, vládne prohibícia, i „prohibičné“ romány Dashiella Hammetta), ako aj poslovenčovanie osadenstva úradov a fabrik. Moc, ktorou chce tieto ciele dosiahnuť, je prílev zahraničného kapitálu (toto slovo sa v knihe vyskytne prinajmenšom štyrikrát: na s. 10, 22, 45, 82) jej otecka: „*A po podobných myšlienkach ohromný kapitál môjho otca stal sa bremenom pre moju dušu,*“ (Holéczy, 1929, s. 10). V knihe sa mihne i „civilný detektív“ (s. 34) – čo dnes prekladáme ako „súkromný detektív“ či „súkromné očko“. Dokonca ani „židovská rasa“ (s. 39) a iredentistickí Maďari nie sú celkom nenapraviteľní: Žid Rottenstein a Maďarka Bátyová pod ušľachtilým vplyvom miss Incognity ešte ušľachtilejšie zradia svoje rodné „rasy“ a začnú s prácou pre Slovač. I s temnou kriminálnou minulosťou amerického Slováka Derryho alias Dúbravu sa to napokon skončí dobre: celý život sa trýznil, že v sebaobrane za-

strelil človeka, čo ho napadol – a v rozuzlení sa ukáže, že v okamihu zápasu strieľala ešte jedna skrytá ruka (lupičova), a to práve ona vyslala smrtiacu guľku. A nachádzame tu i vzťah medzi kapitálom a vraždou, ibaže akosi obrátený: tu je to práve vražda (jej vinou musí Dúbrava zdupkať z rodnej hrudy do zasľúbenej Ameriky), ktorá umožňuje prílev kapitálu na Slovensko.

Aby bolo „čo“ ukradnúť, slovenský autor **Ferdiš H. Svätajanský** si v knihe *Polnočný súboj* odskočil do Švédska. (Román vyšiel Nákladom Slovenského večerníka, Bratislava, bez vročenia vydania, ale podľa meny – kniha stála 5 Kč – a podľa tlačiarne – vytlačil ju Melantrich v Mor. Ostrave – možno usudzovať, že vyšiel za prvej republiky.) Je to však Švédsko prapodivné – Svätajanský nepreukázal svoju jazykovú tvorivosť len pri tvorbe svojho autorského mena (súdiac podľa jeho podoby sa totiž nazdávam, že ide o pseudonym), ale aj pri tvorbe umelých nacioným – vlastných mien postáv. A tak sa v tomto Svätajanského Švédsku stretávajú postavy napríklad s takými menami: Lazarevský, Jozef Fekl, Fajnorský, Ramsberg, Jakub Dvorkín, Filip Tornád, Jack Ulrych, Pahonel, Petz, Peter Pernuš, Dalnorská ulica, Vladimír Nevera, Wenke, Frank, Frostig, Ignaciewsky, inž. Litevický, Strombach, Filipini, Lazal, Benjamin Norbák, Flaudova ulica, Lazonetti, Maurovitz, Kumb, Viktoris, Hazler, Pock, Skocha, Icinský, Lipín, Hitlinger, Modrín, Wajda atď., atď. [Skôr povrchne literárnu inšpiráciu pri pomenovaní svojich hrdinov ukazuje zasa **František Poul** v detektívke *Případ notáře Martina* (Praha : Kvádr 1944): stretávame sa tu s postavami ako hrabě Swenborg, profesor Dorré, Lucienne Bowaryová, kníže Razkolnikov...] Žánrovo ide o kriminálku so schémou pátrania po zločincovi, ktorý je čitateľovi aj polícii známy asi od tretiny knihy – polícia sa usiluje dolapiť vodcu bandy, ktorá má na svedomí lúpežné prepadnutia bánk. Jej vodca je teda čoskoro známy a pátranie sa vydáva po stope falošného policajta, pričom jednotlivé výpovede ako mantinel odrazia inšpektora Neveru sťa biliardovú guľu vždy tým správnym smerom (prostredníctvom jednej falošnej identity, teda osoby s falošnými dokladmi) – až k vodcovi Dvorkínovi. V závere sa odohrá pouličná prestrelka – „polnočný súboj“, pri ktorom hynie Dvorkín, ktorý so sebou zoberie i zopár policajtov, a umierajúc statočne nezradí členov svojej bandy.

Ďalej Vladimír Petřík v citovanej štúdii píše o súvekej (60. roky) slovenskej detektívke, pričom sa zameriava skôr na jej literárne než „detektívkarске“ kvality (v tomto prípade skôr nekvality) a ich ideológiu: uvádza, že Katarína Lazarová ako prvá odhodila „nacionálno-sociálnu schému zločincina a s ňou akúkoľvek spoločenskú motiváciu zločinu“ (s. 41) – vrahom už nemusí byť skrytý triedny či národný nepriateľ: bývalý kulak, či kryptomaďar. Aj socialistický zločin sa „zosúkromňuje“.

V štúdii *Detektívny žánr a súčasnosť* (vyšla ako doslov k detektívke Juraja Váha *Osudný návrat* v už spomínanej edícii Labyrint) hovorí Vladimír Petřík v súvislosti s vývinom detektívneho žánru a jeho škandalizovaní v období schematizmu o „prispôsobivosti“ detektívneho žánru „konkrétnym historickým či geografickým podmienkam, pružnosť, s akou sa vie a dokáže adaptovať v ustavične sa meniacich prúdeňiach literárnych“ (Petřík, 1969, s. 187). Jednu modalitu adaptácie detektívneho žánru na „so-

cializmus“ som už naznačil (nebola však, samozrejme, jediná). A týka sa to aj meniacich sa podmienok literárnych kódov – pri jeho žánrových „crossoveroch“ v sci-fi detektívke a historickom detektívnom románe. Cenné je Petrikovo kladenie dôrazu na silu „vnútorných premien“ (s. 187) žánru čiže jeho imanentnej vývinovej logiky, a v tejto súvislosti jeho upozornenie na jednu transformáciu detektívneho žánru z doylovskej fázy k fáze „zlatého veku“: „*Najradikálnejšia štrukturálna zmena, ktorú detektívny príbeh prekonal, týka sa metódy odhaľovania tajomstva. Pôvodné dedukovanie zo zanechaných stôp (ktoré tak dobre poznáme z Conana Doylea a jeho generáčnych druhov) nahradili moderní autori detektívnych románov (Agatha Christieová, Dorothy Sayersová a ďalší) dedukciou zo vzájomnej konfrontácie jednotlivých výpovedí,*“ (ibidem, s. 188). Z Petrikových slov v ankete časopisu RAK „Literatúra, zločin a vy“ na sklonku 90. rokov 20. storočia som si zapamätal výstižnú formuláciu, že v klasickej detektívke detektív vraha ani tak nechytí, ako ho skôr „vypočíta“. Ako vyplýva z názvu štúdie, Petrik si ďalej kladie otázky súvekej slovenskej detektívky a jej vplyvnutia do toku oficiálnej literatúry, v ktorej – na rozdiel od experimentálnej mladej literatúry – detektívny román, paradoxne, „do značnej miery supluje spoločensky exponovanú prózu“ (ibidem, s. 190) – aspoň svojimi zámermi.

## Literatúra

- ALEX, Joe: *Smrť hovorí v mojom mene*. Bratislava : Smena 1968.
- FÖLDVÁRI, Kornel: *O detektívke*. Levice : Koloman Kertész Bagala 2009.
- HOLÉCZY, Ervin: *Inžinier Riava*. Nákladom Leopolda Mazáča v Prahe, 1929.
- HRDY, K.: *Bratrstvo modrého safíru*. Mor. Ostrava : Nakl. Melantrich 1940.
- JANÁČEK, Pavel: *Literární brak*. Brno : Host 2004.
- LAGZDYŇ, Viktor: *Vražda na samote*. Bratislava : Obzor 1981.
- PETRÍK, Vladimír: Poznámka k vývinovým problémom slovenskej detektívky. In: *Mladá tvorba*, 12/1965, s. 40 – 42.
- PETRÍK, Vladimír: Detektívny žáner a súčasnosť. In: VÁH, Juraj: *Osudný návrat*. Bratislava : Smena 1969, s. 186 – 191.
- POUL, František: *Případ notáře Martina*. Praha : Kvádr 1944.
- SVĀTOJANSKÝ, Ferdiš H.: *Polnočný súboj*. Bratislava : Nákladom Slovenského Večerníka (bez vročenia).
- VYŠINSKIJ, A. J.: *Soudní řeči*. Praha : Orbis 1952.



## 16. Logika a náhoda: Prepis kódu detektívneho žánru v literatúre

Mnohé literárne texty si žánrovú mustru detektívky vezmú ako svoje východisko, a potom ju viac či menej radikálne transformujú.

Román **Friedricha Dürrenmatta** *Sľub* (*Das Versprechen*, 1958; slovenský preklad In: Dürrenmatt, 1991) vychádza z kriminálneho filmu *Stalo sa za bieleho dňa* (1957), ktorého sujet radikálne ironicky transformuje v naratívnej fáze rozuzlenia (Dürrenmatt k filmu napísal námiet). Komisár Matthäi pátra po pedofilnom vrahovi, ktorý znásilňuje a usmrcuje malé dievčatká. Na základe dešifrovania detských kresieb zavraždeného dievčatka určí isté atribúty vraha: jeho topografické situovanie (miesto, odkiaľ vychádza a jeho trasu) a „metódu“, akou láka svoje obete: zvieria s čudnými rohmi na obrázku je kozorožec, ktorý je v znaku graubündenského kraja a dievčatko ho videlo na značke vrahovho auta. Ježkovia na kresbe sú čokoládové pralinky, ktoré vrah dával obeti. Komisár teda exaktne logicky „vypočíta“ cestu, po ktorej vrah chodí autom, a nastraží naňho pascu: návnadou má byť dievčatko Annamária a lovcom je Matthäi, ktorý sa zamestná ako pumpár. Dievčatko po čase možno naozaj začne vrah kontaktovať: vysvitne, že v istý deň nemala školu, avšak bola preč, a raz sa vráti s rukami zafúľanými od čokolády. Vyšetrovateľom však nechce nič prezradiť. Zúfalý komisár čaká a čaká, až jeho logický výpočet prechádza do obsesie, alkoholizmu a psychickej choroby: no vrah – na rozdiel od filmového happyendu – neprichádza.

Po rokoch vysvitne, že komisárova hypotéza bola správna, jej verifikáciu a dola-  
penie vraha však znemožnila *náhoda* – náhoda ako vzájomné zrazenie sa väčšieho množstva sérií udalostí: v tomto prípade ide naozaj o zrážku – automobilovú nehodu, pri ktorej vrah zahynie, a ktorá – ako náhodný faktor – nemohla byť zahrnutá do komisárovho logického výpočtu. Matthäi neakceptuje rozdiel medzi svojim logickým výpočtom a neprediktabilným svetom, ktorý tomuto výpočtu nepodlieha, a práve preto končí psychicky rozvrátený: „*Chcel, aby mu jeho výpočet vyšiel aj v skutočnosti. Musel preto poprieť skutočnosť a skončil v prázdnote,*“ (Dürrenmatt, 1991, s. 199) – práve „popretie skutočnosti“ je tým zásadným prahom, ktorého prekročenie značí nástup psychickej choroby.

Práve pre tento camusovský rozpor medzi rozumom a svetom (ako ho Camus formuloval vo svojom *Mýte o Sifyzovi*), v ktorom je síce logický výpočet správny, ale

v „reáli“ napriek tomu nevyjde, nesie táto Dürrenmattova próza podtitul *Rekviem na kriminálny román*. Zároveň sa tu – po koľký raz už – v sujetotvornej praxi realizujú autorove postuláty, keď domýšľa príbeh filmu *Stalo sa za bieleho dňa* do konca, ako ich vyjadril vo svojom komentári k divadelnej hre *Fyzici – 21 bodov k Fyzikom*: „3. Príbeh je tehdy domyšlen do konce, nastane-li v něm obrat k nejhoršímu. 4. Nejhorší možný obrat nelze předvídat. Nastává náhodou. (...) 7. Náhodou v dramatickém ději rozumíme, kdy a kde kdo koho náhodou potká. 8. Čím promyšleněji lidé jednají, tím účinněji je může postihnout náhoda,“ (Dürrenmatt, 1964, s. 395). Tým najhorším možným obratom v prípade *Sľubu* nie je to, že by detektívov výpočet bol nesprávny, ale práve to, že bol správny a zároveň nevyšiel: práve s týmto *logickým rozporom* (tertium datur), ktorý je v skutočnosti rozporom rozumu a sveta, nedokáže sa zaťatý komisár zmieriť.

*Náhoda* je v kriminálnom a detektívnom žánri *dvojklaná*: vrahovi znemožňuje spáchať dokonalý zločin, pretože sa zapletie do realizácie jeho plánov – a detektívovi, naopak, zasa znemožňuje zločinca odhaliť alebo aspoň mu zločin dokázať: v oboch prípadoch ide o stroskotanie racionalistického plánovača tvárou v tvár kontingentnému svetu. Ako smrteľne chorému komisárovi Bärlachovi hovorí v prvom Dürrenmattovom detektívnom románe *Sudca a jeho kat* (*Der Richter und Sein Henker*, 1950) jeho nočná mora, nihilistický vrah Gastmann: „Podľa teba ľudská nedokonalosť a fakt, že nikdy s určitosťou nemôžeme predvídať spôsob konania iných a že nikdy nemôžeme zahrnúť do našich úvah náhodu, ktorá sa do všetkého zapletie, sú príčinou toho, že väčšina zločinov nevyhnutne musí vyjsť na svetlo sveta. (...) Ja zase som zastával tézu, že práve zložitosť ľudských vzťahov umožňuje dopustiť sa zločinov, ktoré nemožno odhaliť, že pre túto príčinu väčšina zločinov ostáva nielen nepotrešaná, ale aj neznáma, lebo sa odohrá v tajnosti,“ (Dürrenmatt, 1969, s. 59). Na dôkaz svojej tézy Gastmann na frekventovanom verejnom mieste zabije kupca, ktorý nevie plávať, tak, že ho sotí do rieky.

Tento román má z Dürrenmattovej tvorby najviac spoločného s detektívkou – v podstate na úrovni zápletky ide o klasickú detektívku s falošným riešením (kde to vyzerá tak, že policajta Schmieda, nasadeného do Gastmannovho domu, zabil sám Gastmann a jeho prísluhovači). Pri predzáverečnej prestrelke zastrelí Bärlachov spolupracovník, ambiciózný policajt Tschanz Gastmanna a jeho dvoch telesných strážcov, pričom u jedného z nich sa nájde aj vražedná zbraň. V záverečnom riešení si Bärlach pozve Tschanza na opulentnú večeru, ktorá dá riadne zabrať jeho rakovine žalúdka, a odhalí Tschanza ako Schmiedovho vraha a zároveň mu povie, ako ho vmanipuloval do úlohy svojho kata, vykonávateľa rozsudku. Vražednú zbraň, samozrejme, nasťčil Gastmannovmu pochopovi do ruky sám Tschanz. Títo však na Tschanza strieľali preto, lebo Bärlach Gastmannovi povedal, že ho do dvoch dní dostane – Gastmann si myslel, že ho Tschanz prichádza zabiť. Tschanza a Gastmanna teda proti sebe nahuckal – „šelmu proti šelme“ (s. 102).

Bärlach vykonáva samosúd – vie, že talentovaného policajta Schmieda zabil priemerný karierista Tschanz, a tak ho využije na to, aby zabil Gastmanna, tento zhub-

ný nádor na tele ľudskej spoločnosti. Komisár Bärlach chcel ešte pred smrťou dostať pred spravodlivosť vraha Gastmanna, a preto do jeho domu nasadil Schmieda: „*No potom si prišiel ty, Tschanz, so svojou smiešnou a zločineckou ctižiadostivosťou a zmariť si mi jedinú šancu. Vzal som si teda teba, vraha, a zmenil som ťa v svoju najstrašnejšiu zbraň, lebo teba hnalo zúfalstvo, vrah musel nájsť iného vraha. Spravil som zo svojho cieľa tvoj cieľ,*“ (ibidem, s. 102). Napokon náhoda dostihne aj tohto vraha, ktorý pri svojom úniku za beztrestnosťou zahynie tiež pri automobilovej nehode.

Logika riešenia v Dürrenmattovom texte síce ani zd'aleka nedosahuje výšiny rafinovaných riešení Agathy Christie, Johna Dicksona Carra či Elleryho Queena, o to väčšmi však Dürrenmatt získava na existenciálnej motivácii svojho „sudcu“, umierajúceho starca Bärlacha.

Podobne aj motivácia zločinca: Dürrenmattovi vrahovia, vynímajúc sexuálneho devianta zo *Sľubu*, sú z rodu Camusovho Caligulu, tak ako Dr. Emmenberger, bývalý nacistický táborový lekár Nehle, z ďalšieho Dürrenmattovho kriminálneho románu *Podozrenie* (*Der Verdacht*, 1951; český preklad Dürrenmatt, 1971): „*Ano, já jsem měl tu odvahu být sebou a ničím víc, já jsem se oddal tomu, co mi dávalo svobodu – vraždění a mučení,*“ (cit. podľa Goertz, 1997, s. 43). Dokonca je ochotný narábať sám so sebou ako s cudzou osobou a zničiť aj sám seba: jeho totálna deštruktívna sloboda vyplýva z nihilistického svetonázoru, z toho, že nič nemá zmysel, život je len náhoda, okamih, „*a smysl mého života tkví v tom, být pouhý okamžik*“ (ibidem, s. 42). Z ďalších Dürrenmattových románov, kde používa kriminálnu zápletku na problematizáciu ľudskej existencie, spomeňme aspoň román *Justícia* (Dürrenmatt, 1991).

V poviedke *Abenchákán Bocharí, ktorý bol zabitý vo svojom bludisku* zo zbierky *Alef* (1949) **Jorge Luis Borges** konštruje typickú nemožnú záhadu, zároveň sa však s detektívnym žánrom reflexívne pohráva. O takomto type záhad v detektívkach v tejto poviedke píše: „*Dunraven si jakožto čtenář detektivních románů pomyslel, že rozluštění záhady se nikdy nevyrovná záhadě samé. Záhada je součástí nadpřirozeného a dokonce božského. Její rozluštění je jen trik,*“ (Borges, 1989, s. 241). Jeden takýto trik ponúka aj Borges v riešení tejto svojej záhady: radikálna transfigurácia je viacúrovňová, a spočíva predovšetkým na klasickom detektívkarskom grife zámeny osôb, čo je v texte tiež reflektované: „*Takové proměny patří ke klasickým trikům tohoto žánru,*“ (ibidem, s. 243). Záhada je takáto: Abenchákána Bocharího nájdu mŕtveho v bludisku, ktoré vybudoval – strážil ho otrok a lev, ktorí sú tiež mŕtvi. Všetci majú rozdrvené tváre. Zmizol Bocharího štvrtý poklad a „*Za čtvrté byl vrah mrtev, když došlo k vraždě*“ (s. 235) – vrahom mal byť Bocharího bratranec Zaid. Obaja utiekli s pokladom a po ceste Bóchári Zaida zavraždil. Potom sa mu však údajne začal zjavovať ako príznak, a preto Bóchári vybudoval bludisko, aby sa v ňom skryl.

Riešenie *transfiguruje* identitu postáv: v skutočnosti s pokladom utiekol zbabelý Zaid a Bocharího sa neodvážil zavraždiť. Poklad ukryl tak, že ho (finančne) premenil na bludisko, ktoré vystaval, aby doň vlákal pravého Bocharího a tam ho zavraždil.

Sluhu a leva zabil vopred. Všetkým rozdrvil tváre, aby zakryl identitu zavraždeného: „*Pokud by měl rozdrčený obličej jen jeden mrtvý, vynořil by se problém jeho identifikace, ale takto šelma, král a černocho tvořili souvislou řadu,*“ (s. 242). Indiciu poskytol riešiteľovi fakt, že sa falošný Bochári neukryl v oveľa väčšom a komplikovanejšom bludisku, ktorým je vesmír, celý svet (s. 241), ale že dal postaviť okázalý labyrint, ktorý je, naopak, veľmi nápadný.

Túto poviedku možno pokladať za striktnu detektívnu, spĺňajúcu predpísanú žánrovú mustru. Spôsob skonštruovania zápletky dosť pripomína Chestertona. Radikálnejšie Borges prepisuje pravidlá detektívneho žánru v staršej poviedke *Smrť a kompas* (1942) zo zbierky *Fikcie* (1944). Vraždy s mystickou motiváciou, s časovou symetriou sa páchajú v istej topologickej situovanosti, do kosoštvorca. Pri jednotlivých telách obetí sa vždy nájdu lístky, označujúce Tetragrammaton, akoby jednotlivé vraždy vyslovili jednotlivé písmená Božieho mena. Detektív Lönnrot preto dokáže predpokladať, na ktorom mieste a v akom čase sa stane ďalšia, štvrtá vražda. To však netuší, že jej obeťou sa stane on sám: vrah Scharlach totiž strategicky predpokladal myšlienkový postup detektíva a všetky vraždy a ich zdanlivá mystická motivácia boli len pascou na to, aby detektíva dostal: „*Tušil jsem, že doplníte onen chybějící bod,*“ (Borges, 1989, s. 118).

Ani vrah však nie je všemocný stratég: aj v jeho pláne zohráva zakladajúcu úlohu práve *náhoda*: najprv je čisto z gangsterských dôvodov zavraždený nesprávny človek (vrah si pomýli hotelovú izbu), autor vedeckých prác o Kabale, sekte Chasidov, filozofii Roberta Fludda atď. Písal práve článok o Božom mene (ďalšia v reťazci náhod), a preto práve napísal slová „*Prvé písmeno mena bolo vyslovené*“. Novinári ďalej dezinformujúco napísali, že detektív hľadá motiváciu vrážd v židovskej mystike, v Jarmolinského (tak sa volala obeť) spisoch – čo však nebola pravda. To všetko vrah využil, aby vyprodukoval sériu zdanlivo nábožensky motivovaných vrážd. Lönnrot sa však na túto návnadu chytil a začal sám veriť v náboženskú motiváciu vrážd. Takáto motivácia a takéto lúštenie – situovanie tiel obetí v najrozmanitejších náboženských obrazcoch – sú v súčasnosti nesmierne populárne v trileroch, čo Borges časovo ďaleko predstihol. Ale ono vrahovo „o krok ďalej“, oná vrahova pasca na detektíva je Borgesovým radikálnym prepísaním detektívneho žánru. Borges tu obracia dupinovskú devízu detektíva „myslieť ako páchatel“ z *Ukradnutého listu*: tu, naopak, sa práve vrah dokáže vžiť do myslenia detektíva a vlákať ho do pasce, z ktorej niet úniku.

V Borgesovej poviedke *Záhrada, v ktorej sa cestičky rozvetvujú* (1944) je pointou tá najšokujúcejšia motivácia vraha, ktorý nemá voči obeti žiadnu osobnú nevraživosť, naopak, ľudsky a intelektuálne mu konvenuje: „*Dosáhl jsem ohavného vítězství: sdělil jsem do Berlína tajné jméno města, jež mají napadnout. Včera je bombardovali. (...) Šéf záhadu rozluštil. Ví, že jsem stál před problémem, jak mu (vzdor panující válečné vravě) označit město, které se jmenuje Albert, a že mi nezbylo nic jiného, než zabít člověka stejného jména,*“ (ibidem, s. 84). Meno zavraždeného sa totiž objaví v správach v novinách spolu s menom vraha. Motivácia vraždy je teda akousi radikálnou odboč-

kou od hlavnej dejovej línie príbehu: pred vraždou spolu vrah a budúca obeť vedú metafyzický rozhovor o paralelných časoch s ich paralelnými vesmírmi: v jednom z nich sú obaja priateľmi, v inom sa nepoznajú, v inom sú zasa nepriateľmi – a práve tento vesmír, najhorší zo všetkých možných, v tejto poviedke sa realizuje... Ako môžu byť nepriateľmi dvaja ľudia, ktorí sa nepoznajú? Tak, že stoja na nepriateľských stranách vo vojnovom konflikte.

Najvýraznejšie však pri konštrukcii zauzlenia aj pri riešení zápletky využíva princíp náhody **Stanislaw Lem** vo svojom románe *Nádcha* (*Katar*, 1976), a to programovo v súvislosti so svojou „filozofiou náhody“. Bývalý americký kozmonaut pátra po príčinách série záhadných úmrtí postarších amerických turistov v Taliansku. Za takéhoto turistu sa počas pátrania vydáva a kráča po stopách predchádzajúcich obetí, sledovaný svojimi neviditeľnými ochrancami. V riešení sa však ukáže, že to, čo vyzerá ako intencionálny systém, séria navzájom súvisiacich vražd, je výsledkom astronomicky nepravdepodobnej súhry náhod, z hľadiska „zákona veľkých čísel“ však nevyhnutnou. Všetky „obete“ používali krém proti plešiveniu a ten v súhre s viacerými inými fyzikálno-chemickými zákonitostami zapríčinil ich úmrtia: pri opaľovaní (čo je koincidencia s ďalším faktorom) sa jedna z jeho látok mení na psychický depresor. Na riešenie sa príde rovnako náhodne: vyšetrovateľ sa ocitne v rovnakom zdravotnom ohrození ako predchádzajúci turisti (cíti, že sa otrávil, začína mať halucinácie), vďaka svojmu astronautickému výcviku sa však dokáže zachrániť (z posledných síl sa pripúta k radiátoru): „*Neapolskou záhadu zrodil osudový mechanizmus – a stejný osudový mechanizmus ji zase rozluštil. V obou částech úkolu působil zákon velkých čísel,*“ (Lem, 1978, s. 178). V dostatočne veľkom časovom úseku totiž môže nastať aj tá najmenej pravdepodobná udalosť: „*Je léto a na střelnici je spousta much. Pravděpodobnost trefit tečku je velice malá. Pravděpodobnost trefit současně tečku i mouchu, která se připlete před hlaveň, je ještě menší. Pravděpodobnost trefit tečku a tři mouchy touž kulkou bude už astronomicky nepatrná, (...) a přesto vás ujišťuju, že i taková shoda okolností může nastat, potrvá-li palba dostatečně dlouho,*“ (ibidem). V konkrétnom okamihu odohrania sa tejto udalosti bude pôsobiť ako obrovská náhoda, takmer ako nemožnosť, pretože predchádzajúci dlhोčinný časový úsek strieľania – čiže zákon veľkých čísel – sa pre pozorovateľa opticky zmaže: „*V určitém časovém úseku bude kulka, která trefí tečku skrz tři mouchy, taky jen jedna. Střelec, kterému se to podaří, nad tím bude žasnout zrovna jako vy,*“ (ibidem).

V staršom románe *Vyšetrovanie* (*Śledztwo*, 1959) zasa prípad pohybu mŕtvol v márnici na anglickom vidieku zostáva otvorený: sú len navrhnuté štyri hypotézy vysvetlenia. Veľmi dobre zhrnuje invariant využitia detektívnej štruktúry u Lema z hľadiska lemovskej „filozofie náhody“ Pavel Matejovič: „*Vyšetrovatelia v Lemových detektívkach teda najskôr vychádzajú prostredníctvom dedukcie z príčinnno-dôsledkového chápania javov, ktoré sú sústredené v strede, no postupne sa dostávajú na okraj a javy sa stávajú nepravdepodobné, pričom svet sa mení na chaos,*“ (Matejovič, 2009, s. 468).

Menej radikálne využitie princípu náhodnosti praktizuje v detektívnej zápletkovej štruktúre svojho románu *Meno ruže* (*Il Nome della Rosa*, 1980) **Umberto Eco**: tu na základe jednej výpovede postavy detektív „dospel k presvedčeniu, že zločiny nasledujú po sebe podľa poradia siedmich poľníc z *Apokalypsy*“ (Eco, 1991, s. 444). A okolnosti vražd, ich dekorácie, zdá sa, tomu nasvedčujú. Detektív Viliam z Baskervillu hovorí: „Výrobil som falošnú schému, aby som vysvetlil vinníkovy tahy, a vinník sa tomu prispôbil,“ (ibidem). Detektíva paradoxne k správne riešeniu – identite vraha i jeho motivácii – privedla chybná úvaha (ibidem, s. 445).

Len hypotetický, postulovaný charakter detektívneho riešenia v tomto konkrétnom prípade ukazuje „parazitný“ román detektívkara **Loriana Macchiavelliho** *Ruža a jej dvojník* (*La rosa e il suo doppio*, 1987), ktorý predovšetkým odkryva nekoherencie, ba až chybnosť niektorých Viliamových abdukcií, a ponúka alternatívne riešenie príšerných vražd v opätstve Ecovho románu na základe analýzy a odlišného vyhodnotenia jeho indícií: „Macchiavelli svou knihu zakládá na odlišné interpretaci indícií, které obsahuje Ecova kniha, čili na jakési alternativní, v Ecově textu utajené fabuli. Vychází z pocitu (nebo přesvědčení), že takto vzniklý možný svět čtenářův je pravděpodobnější než možný svět navržený samotným autorem,“ (Frýbort, 1990, s. 204) – čo je veru radikálne odlišný fakt od možných svetov, ktoré vo forme nesprávnych hypotéz navrhujú zavádzaní čitateľa detektívok, napríklad textov Christie, Elleryho Queena či Carra.

Je to zároveň pekná postmoderná hračka, kde ako literárne postavy vystupujú také ikony populárnej kultúry, ako sám Umberto Eco či Sean Connery, ktorý hral vo filmovej adaptácii Viliama z Baskervillu.

Macchiavelliho riešenie tiež nemôže byť stopercentné – je založené len na tom, že jeho páchatel’ „měl čas a možnost dopustit se všech těch krutých zločinů“ (Macchiavelli, 1990, s. 185), nie je však o nič slabšie než pôvodné ecovské riešenie, ba priam naopak: Ecovo riešenie obsahuje veľké množstvo trhlín i absurdných protirečení, na ktoré Macchiavelli odkazuje: napríklad, ak boli, ako píše Eco, strany otrávenej knihy navlhnuté, jej čitateľ si nemal prečo sliniť prsty a takto sa otráviť (ibidem, s. 164); ak by na Berengára vyšplechla voda zo zakrvavenej kade, nemal by od krvi len ruky, ale aj kutňu (s. 181); abdukovať z faktu, že okolo kade nebola vyšplechnutá voda, ten záver, že obeť vstúpila do vane dobrovoľne, je tiež nesprávne, pretože s ohľadom na to, že telo bolo v kadi deň a noc, vyšplechnutá voda by musela uschnúť (s. 182) – čo je odkaz na praktickú encyklopédiu – atď., atď., tých trhlín je oveľa viac.

Detektívnu schému využíval a radikálne prepisoval pri svojich experimentoch aj francúzsky nový román. Už vo svojom prvom románe *Gumy* (*Les Gommés*, 1953) sa **Alain Robbe-Grillet** s touto schémou pohráva: na profesora Daniela Duponta je spáchaný atentát, Dupont ho však prežije, ale predstiera, že bol naozaj zavraždený a rozhodne sa utiecť. Tajný vyšetrovateľ Wallas, ktorý sa podľa svedkov nápadne podobá na jedného z páchatel’ov, dostane sa napokon do Dupontovho domu, do ktorého sa z nepredpokladaných príčin musel práve vrátiť aj Dupont – a Wallas Duponta, mysliac



si, že ide o páchatel'a, náhodne zastreli presne o dvadsaťštyri hodín neskôr, než bola predchádzajúca údajná vražda spáchaná. Detektív teda prípad vyrieši tak, že sa sám stáva vrahom obete a *de facto* vyšetroval budúcu vraždu, ktorú sám spácha. I keď čas v robbe-grilletovskom univerze neplynie lineárne – Wallasove hodinky v čase pokusu o vraždu totiž zastali, a rozbehli sa až vďaka nárazu od výstrelu počas zastrelenia Duponta: „*Tento motív sugeruje znehybnění času na dobu, v níž se odehrává děj románu,*“ (Pechar, 1968, s. 26). Táto fabula je popretkávaná narážkami na oidipovský mýtus – v texte sa takto sugeruje, že Dupont je Wallasovým otcom a Wallas je polapený do kráčov osudovej nevyhnutnosti... A potom sa v sieti textu nachádza množstvo „slepých motívov“, „*ktelé sugerují souvislosti, jež jsou buď mylné, nebo zůstávají nejasné*“ (ibidem, s. 25), množstvo opakovania motívov, ako aj „*prelínania sa rôznych okamihov*“ či „*prelínania dvoch scén alebo postáv*“ (ibidem, s. 27), ktoré utvárajú tajuplný a halucinačný dojem. Samozrejme, v takto organizovanom fikčnom univerze je klasické „newtonovské“ vyšetrovanie nemožné.

Robbe-Grilletov román *Voyer (Le Voyer, 1955)* využíva skôr kriminálnu zápletku: sexuálne motivovaná vražda, ktorú spácha obchodný cestujúci na ostrove na trinásťročnom dievčati, však nie je vyrozprávaná – tvorí biele miesto, trhlínu v texte, okolo ktorej sa organizujú a okolo ktorej krúžia všetky jeho motívy.

V románe *Dom schôdzok (Le maison de rendez-vous, 1965)* Robbe-Grillet prepisuje detektívny, no v širšom zmysle aj epický kód narácie tak, že vedľa seba do časového poriadku kladie navzájom sa vylučujúce udalosti: zavraždená postava sa objaví živá v neskoršej scéne, je zavraždená viackrát a rozličnými páchatel'mi a pod. Robbe-Grillet tu zúročuje metódu, ktorú si už otestoval v skoršom románe *Žiarlivosť/Žalúzie (La Jalousie, 1957)*, kde na margo navzájom sa vylučujúcich udalostí vyzdvihuje ich čisto textový charakter a usporiadanie: „*Stejně absurdní byla domněnka, že v románu Žár- livost (...) existuje jasný a jednoznačný řád udalostí, který však neodpovídá řádu vět v knize (...) Naopak, příběh byl záměrně sestaven tak, že každý pokus o vnější chrono- logickou rekonstrukci dříve nebo později vyústil v sérii rozporů, tedy do slepé uličky,*“ (Robbe-Grillet, 1970, s. 109). To isté platí pre *Dom schôdzok*, v ktorom sa fingovanie detektívnej zápletky (kto spáchal vraždu?) nachádza len na povrchovej tematickej úrovni – zo sujetu, ktorý sa manifestuje v lineárnom priebehu textu, však nemožno vyvodit' koherentnú detektívnu fabulu pre navzájom sa vylučujúce udalosti. Na túto povrchovú tematiku, na „nukleárne scény“ (napr. polícia vtrhne do verejného domu), sa v textovej produkcii aplikujú formálne textové operátory, ako ich identifikoval Stanisław Lem vo svojej analytickej kritike tohto románu: napríklad horizontálny operátor – „*pravidlo spájania jednotlivých udalostí (prvkov) do fáz, ktoré majú charakter viac alebo menej presne sa uzatvárajúcej slučky*“ (Lem, 2007, s. 105), ďalej vertikálny postup, keď „*řady udalostí sú (...) spájané takým spôsobom, že to, čo je v skutočnosti od seba navzájom oddelené kategoriálnymi úrovňami, sa v románovej skutočnosti uka- zuje ako koexistujúce*“ (ibidem).

Román *Džin* (*Djinn*, 1981) využíva skôr mustru špionážneho románu s odhaľovaním tajomstva – základom sú zápisky Simona Lecoeura, ktorý sa zmieta v sieti záhadnej teroristickej organizácie. Prežíva však aj nevysvetliteľné udalosti, nespádajúce do empirického rádu – predovšetkým časové posuny, slučky a opakovania udalostí („miešanie časov“ a ich zamieňanie), kontradiktórnosť udalostí, ako aj miznutie predchádzajúcich udalostí. Tajomstvo nie je v postupne plynúcom sujete odhaľované, ale vždy znovu reinterpretované. Jedna reinterpretácia napríklad nastáva, keď sa text fokalizácie lomí do ja-rozprávania svedkyne, čo poznala Simona Lecoeura, a v zásade sa jej rozprávanie odohráva vo fikčnom svete s tými istými postavami ako v Lecoeurovom zápisníku a čiastočne, hoci radikálne ho reinterpetuje, verifikuje. Ďalšia ja-forma obe predchádzajúce rozprávania spochybní: je ja-rozprávaním policajného vyšetrovateľa, ktorý nepochybuje o tom, že aj zápisky Lecoeurovej priateľky napísal sám Lecoeur – zápisník je takto svojho druhu vyfabrikované alibi. Lecoeur trpel psychickými poruchami a polícia nájde v kaluži krvi telo zavraždenej mladej ženy s rovnakou vizážou, akú opísal Lecoeur vo svojom zápisníku (čo akoby potvrdzovalo jeho referenčný status), avšak krv bola umelá... Pokiaľ v *Žiarlivosti* aj v *Dome schôdzok* Robbe-Grillet radikálne narúšal klasické epické kódy takým spôsobom, že v syntagmatickom ráde narácie juxtaponoval navzájom kontradiktórne udalosti (robí tak, napokon, na niektorých miestach aj v románe *Džin*), v tomto prípade sa v *jedinom* motíve simultánne prelínajú dve navzájom rozporné udalosti: skutočná vražda (mŕtve telo zavraždenej) kontra fiktívna vražda (umelá krv). Ešte v úvodnom slove sa však vyslovuje hypotéza, že celý text s jeho narastajúcou gramatickou zložitou môže byť učebnicou francúzskeho jazyka – text sa takto odtŕha od svojho „referenčného fantómu“, fikčného sveta s jeho udalosťami, a je „zrazený“ späť ku svojej gramatickosti, textovosti.

S detektívnymi motívmi experimentuje aj ďalší zaujímavý predstaviteľ nového románu **Michel Butor**, ktorý v románe *Bludisko času* (*Emploi du temps*, 1956; slovenský preklad: Bratislava : Smena 1972) necháva – ako periférny motív – nitky vedúce k riešeniu vražedného pokusu pretrhané, utekať dostratena: možno dokonca išlo len o nešťastnú náhodu a nebolo po čom pátrať, hoci okolnosti sa javia nanajvýš podozrivé...

Poľský spisovateľ **Witold Gombrowicz** (1904 – 1969) sa so žánrom detektívky vyrovnával už za svojich mladíckych čias: v poviedke *Úkladný zločin* zo svojej debutovej zbierky *Pamätník z obdobia dospievania* (1933). V nej vyšetrojúci sudca označí prirodzenú smrť za vraždu (pričom sám vie, že žiadna vražda spáchaná nebola) a vykonštruje teóriu a z nej vyplývajúceho vraha, ktorého psychologickým nátlakom dotlačí k tomu, že nevinný syn zosnulého je nútený – aby nepokazil konštrukciu – dodatočne zaškrtiť mŕtvolu. Takto zaplní jedinú trhlinu teórie a „dodá“ svoje odtlačky prstov, ktoré ho usvedčia. Táto poviedka *prevracia* (obracia na hlavu) v prvom rade dejovú chronológiu detektívneho žánru – najprv vražda a potom ju vyšetrovanie a teória rekonštruje. Tu, naopak: najprv je hypotéza a potom nasleduje dodatočná „verifikácia“ tejto hypotézy v podobe simulovania vraždy.

Už v tomto ranom texte sa teda stretávame s Gombrowiczovým postupom skutočnosť nie rekonštruovať (tak ako detektívne vyšetrovanie rekonštruuje skutočný zločin v klasickej detektívke), ale *vytvárať* ju [je to práve vyšetrovanie, ktoré vraždu dodatočne utvára z prvkov zdanía (Bartoszyński, 1984, s. 390)]. Aká je však motivácia tohto démonického vyšetrovateľa [ktorého status je u Gombrowicza vždy veľmi ťažko odlišiteľný od páchatela, pričom sa to najväčšmi týka práve románu *Kozmos*, ako ukázal Falkiewicz (1984, s. 563)], tejto poľskej karikovanej verzie Rusa Porfirija Petroviča z Dostojevského *Zločinu a trestu*?

Andrzej Kijowski túto otázku zodpovedá prostredníctvom gombrowiczovskej teórie formy: smútiaca rodina núti vyšetrujúceho sudcu (ktorý náhodne navštívil dom, postihnutý akurát úmrtím otca rodiny) prijať formu trúchlenia, voči ktorej má on averziu, a tak na oplátku na základe svojho úradu vnúti rodine formu vyšetrovania (Kijowski, 1984, s. 436 – 437). Keďže sám vyšetrovateľ jednak vie, že sa žiadny zločin nestal, na druhej strane však z neho usvedčuje syna zosnulého, je vnútorne *rozštiepený*, čomu zodpovedá aj schizofrenická forma narácie, keď sa v niektorých segmentoch ja-rozprávač inscenuje z vonkajšej perspektívy. Ak syn dodatočne, *ex post* zdanlivo absurdne pritakáva obvineniu z vraždy, ktorú nespáchal, je to pravdepodobne podmienené jeho nečistým svedomím [Ewa Graczyk píše, že „*sa môžeme len dohadovať, že nejaké udalosti, ktoré sa odohrali v rodinnej minulosti, zapríčinili, že si syn (...) dal nahovoriť spáchanie zločinu na otcovi*“ (Graczyk, 2004, s. 17)]: že si, ako každý správny malý Oidipus, smrť otca podvedome želal (Gombrowicz sa v ranom období svojej tvorby celkom rád vysmieval freudizmu) a zároveň, že spolu s celou rodinou od umierajúceho otca utiekol – ako hovorí Gombrowicz v autokomentári, ktorý na poslednú chvíľu stiahol z tlače prvého vydania – „*z podvedomého strachu a ostychu pred smrťou*“ (Gombrowicz, 1986, s. 195). (Možno sú práve bolesť, umieranie a smrť tým, čo vymedzuje limitu – inak všadeprítomnej – gombrowiczovskej Formy.) V tomto zmysle indíciu poskytuje aj titul novely: *Úkladný zločin (Zbrodnia z premedytacją)* – to jest zločin, ktorý je *najprv* premyslený, *najprv* sa odohráva na scéne psychiky, až potom sa *opakuje* v skutočnosti. Z tejto textovej indície by vyplývalo, že sa zločin na otcovi stal v synovej hlave, v jeho „pre-meditácii“ – to preto syn berie na seba zodpovednosť za otcovraždu, hoci ju reálne nespáchal. *Otcovražda* sa potom neodohrala ako faktická udalosť (na základe princípu priority udalosti), ale bola vyvolaná, tropologicky utvorená štruktúrou označovania – ako oidipovský scenár (Culler, 2005, s. 42 a s. 44). Rovnaký je status *prascény* vo Freudovom diskurze: bez ohľadu na to, či sa odohrala „reálne“, alebo bola dodatočne skonštruovaná ako tróp (ibidem, s. 43), na jej traumatizujúcej účinnosti to nič nemení.

Gombrowiczov posledný román *Kozmos* (1965), v ktorom sa vyšetrujú okolnosti smrti obeseného vrabca, zasa prvýkrát obracia na hlavu detektívnu schému v motíve, keď rozprávač Witold sám pridá svoj čin k predchádzajúcim obeseniam a obesí kocúra slečny Leny: stáva sa takto jednak spolupáchatelom neznámeho páchatela, situuje sa už nie na póle vyšetrovania, ale na póle záhady (v „*sfére hieroglyfu*“), z interpretá-

tora sa mení na tvorcu, z rekonštrukcie „zločinu“ sa stáva, podobne ako v *Úkladnom zločine*, konštrukcia, *vytváranie skutočnosti* – i keď Witold sám netuší, v čom to vlastne „ide“.

Gombrowiczov román nesie výrazné črty antidetektívky: pátranie totiž neodhaľí pôvodcu tajomných znakov ani ich význam, ani tajomstvo Ludwikovho obesenia, kompozične situovaného tesne pred záverom. Ak je násilná smrť človeka v detektívke naratívnu premisu, z ktorej sa odvodzuje následný dej pátrania, v motivickej štruktúre *Kozmu* je predzáverečnou peripetiou, ktorá však (na rozdiel od tej klasicistickej) neposúva dej k riešeniu (podrobnú interpretáciu tohto románu podávam In: Horváth, 2006).

A podobne ako v pervertovanej detektívnej logike *Úkladného zločinu* – v románe *Kozmos* zasa Witold, hoci vie, že čin (obesenie Leninho kocúra) spáchal sám, začína z neho upodozrievať ostatných obyvateľov vily: veď v detektívke sú predsa podozrivými *všetci*, napriek tomu, že páchatateľom je len jeden z nich (vynímajúc *Vraždu v Orient exprese* Agathy Christie). V detektívke totiž – ako ukázal Slavoj Žižek – „*mŕtvola plní funkciu predmetu, zjednocujúceho jednotlivé individua do skupiny: konštituuje ich ako skupinu (podozrivých) (...) – každý z nich mohol byť vrahom (...) Funkcia detektíva spočíva opäť na odvrátení všeobecného pocitu viny (...) – tým, že ju situuje len v jednom subjekte, a týmto zbavuje viny všetkých ostatných*“ (Žižek, 2003, s. 95). Práve o tomto je brilantná poviedka Agathy Christie *Štyria podozriví*: prípad zostal nevyriešený, a preto na *každom* zo štyroch podozrivých ľpie vina (lebo nikto nie je *zbavený viny*). A tak vyriešenie prípadu *po rokoch* slečnou Marplovou prinavracia nevinnosť tým trom, ktorí nezabili. Román Philippa Claudela *Šedé ruže* (*Les Ames grises*, 2003, český preklad Praha-Litomyšl : Paseka 2010) zasa ponecháva otvorené dve možnosti riešenia, dve osoby možných vrahov (je však tiež možné, že vrahom desaťročného dievčatka bol aj niekto úplne iný).



Ako teda vidieť, žánrový kód detektívky prežíva nielen vo variačnom detektívnom písaní a v degenerovanej podobe v žánri trilera, prípadne v skríženej podobe v iných žánroch, ale môže sa v literárnej tvorbe stať spúšťačom *nečakaných mutácií*: môže sám pomôcť pootvoriť stavidlá tvorivej originality.

## Literatúra

BARTOSZYŃSKI, Kazimierz: O nieważności tego, jak było naprawdę. In: *Gombrowicz i krytycy*. Red. Z. Łapiński, Kraków – Wrocław : Wydawnictwo Literackie 1984.

BORGES, Jorge Luis: *Zrcadlo a maska*. Praha : Odeon 1989.

CULLER, Jonathan: *Studie k teorii fikce*. Ústav pro českou literaturu : Brno 2005.

- ECO, Umberto: *Meno ruže*. Bratislava : Tatran 1991.
- FALKIEWICZ, Andrzej: Spór śledźcego i sprawcy. In: *Gombrowicz i krytycy*. Kraków – Wrocław : Wydawnictwo Literackie 1984.
- GOERTZ, Heinrich: *Dürrenmatt*. Olomouc : Votobia 1997.
- GOMBROWICZ, Witold: *Bakakaj*. Kraków : Wydawnictwo Literackie 1986.
- GRACZYK, Ewa: *Przed wybuchem wstrząsnąć*. Gdańsk : Słowo/obraz terytoria 2004.
- HORVÁTH, Tomáš: Gombrowiczova kozmogónia a semiológia. In: GOMBROWICZ, Witold: *Kozmos*. Bratislava : Slovart 2006.
- DÜRRENMATT, Friedrich: *5 her*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1964.
- DÜRRENMATT, Friedrich: *Sudca a jeho kat*. Bratislava : Smena 1969.
- DÜRRENMATT, Friedrich: *Soudce a jeho kat. Podezření*. Praha : Mladá fronta 1971.
- DÜRRENMATT, Friedrich: *Grék hľadá Grékyňu a výber z próz*. Bratislava : Slovenský spisovateľ 1991.
- FRÝBORT, Zdeněk: Lector in fabula. In: MACCHIAVELLI, Lorian: *Růže a její dvojník*. Praha : Mladá fronta 1990, s. 200 – 205.
- LEM, Stanisław: *Rýma*. Praha : Mladá fronta 1978.
- LEM, Stanisław: Nový román a matematika. In: *Slovenská literatúra*, LIV, 2007, 2, s. 104 – 114.
- MACCHIAVELLI, Lorian: *Růže a její dvojník*. Praha : Mladá fronta 1990.
- MATEJOVIČ, Pavel: Britva ako nástroj vraždy a poznania (O náhode v tvorbe S. Lema). In: *Slovenská literatúra*, LVI, 2009, 5 – 6, s. 464 – 470.
- PECHAR, Jiří: *Francouzský „nový román“*. Praha : Československý spisovatel 1968.
- ROBBE-GRILLET, Alain: *Gumy*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1964.
- ROBBE-GRILLET, Alain : *Žárlivost*. Praha : Československý spisovatel 1965.
- ROBBE-GRILLET, Alain: *Dom schadzek*. Warszawa : Czytelnik 1967.
- ROBBE-GRILLET, Alain: *Za nový román*. Praha : Odeon 1970.
- ROBBE-GRILLET, Alain: *Dżin. Czerwona wyrwa w bruku ulicznym*. Kraków – Wrocław : Wydawnictwo Literackie 1984.
- ROBBE-GRILLET, Alain: *Podglądacz*. Warszawa : Unia Wydawnicza „Verum“ 1996.
- ŽIŽEK, Slavoj: *Patrząc z ukosa*. Warszawa : Wydawnictwo KR 2003.





## Summary

The story level of composition in the detective genre is dominant. It organizes the other elements of the structure and keeps coherence of it. Stanko Lasić characterizes that composition of a detective story (and also criminal genre) as linearly-backwards. The starting point of narrative is breaking the narrative equilibrium, which is based on the motive of secrecy (mysterious crime, mostly murder with unknown criminal) and in the following block of searching the motives are organized in a specific way – during investigation new facts are revealed (that is the linear narrative movement forward). The revealed facts concern a past event (that means retrospective movement back). One motive within a segment of investigation is simultaneously participating also in both perspective and retrospective movement; that means it contains two contrary vectors.

Arranging activity of plot reverses chronologically causal order of motives in the story through the textual strategy of inversion: first it distributes consequences, the result of a murdering act (mysterious crime), and only then – in the scene of solution – the causes, “past” of the crime. Detective story is narrating the story of reconstruction of the other story – the story of investigation (which is plot) of the story of murder (which is *fabula*). The plot of the detective fiction is the quest of *fabula* of crime and in the narrative segment of solution (which is the abductive summary of the acts and events) is into that *fabula* transformed. The beginning of the story of investigation is at the same time the end of the story of murder.

The detective genre belongs to the formulaic type of literature. A model reader of the detective story doesn't read iteratively the same text, but the identical structural scheme. The detective genre brings to the reader the repetition in its difference. Iterative narrative scheme of the detective story is the return of the same in its variation.

Then I analyze a classical type of a detective story written by S. S. Van Dine *The Greene Murder Case* (1928), which is chronologically and structurally situated at the so-called “Golden age” of the detective fiction. I use that text as a “referential text” (Lévi-Strauss) and as a representative text (as a “textbook of generative grammar”) of that formulaic genre, referring also to generic variations in other texts.

The descriptions of characters already in static characteristic introduces elements of iteration, repeating on the successive axis of the text and they form that way a stable

characterization of a hero. In the narrative sequence of solution there are two types of motif paradigm in confrontation: plot distribution of enigmatic motives without their sense and correct arrangement of motives (their sense in economia of a solution of mystery). The detective has to deduce it from enigmatically distributed data through his own mechanism of judgement. In the Van Dine novel a holistic type of problem solving operates (like at Doyle's short story *The Copper Beeches*, 1892): one introduced hypothesis explains "in one move" all morphemes of the secret – and that is why it is correct. I show textual strategies through which a model reader is deceived in order to construct incorrect possible world of the own hypothesis excluding a real murderer from the list of suspicious persons. As an illustration I use an example of famous Holmes' solution concerning a dog in the short story *Silver Blaze* and I reconstruct a process of abduction and enthymematic inference that produces the solution: the detective looks up in the cultural encyclopaedia hidden premise (that a guarding dog barks or attacks an invader) and he connects it with actual state of facts (the dog did not respond the right way), due to it he brings hypothesis: the dog must know the perpetrator.



In chapter on criminal genealogy of the detective genre I reconstruct one branch of genealogical root in the development of detective genre – narrative on criminal cases (Vidocq, De Quincey, Newgate Calendar) and famous trials (F. G. de Pitaval). Pitaval is not only a collection of causes célèbre like it is in old literature about crime, but the main topic is investigation and conviction of a criminal and finding him guilty by means of proves – at this stage legal knowledge takes effect. By means of Pitaval the connection of criminal topic and rational reflection applied by investigation of crime and proving guilty begins in European literary discourse. In Pitaval's work particularly Enlightenment type of rationality connected with the conception of nature is incorporated. The means of rational reflection allows come to conclusion about what natural acting is like. It is with respect to circumstances and this naturalness is a part of a rational argument. The naturalness and rational argument together produce truth. The voice of truth speaks first of all through the contradictions in the suspects' utterances (which contradicts with the rules of reason) and not according to an eyewitness account. Here I decipher the initiative of the Enlightenment discredit of prejudice (Gadamer). Pitaval's discourse transformation has been a necessary but not a sufficient condition of establishing the detective genre. Pitaval differs from a detective story by its linear composition although in Pitaval we can sometimes come across the tendency to linear-backwards (detective) composition.

The detective genre is constituted at the intersection, when the fusion between the non-detective puzzle story and the criminal literature is realized (in the case of Poe). Pitaval connects the ratiocination with the crime by the mediator of the knowledge of law. And also the crime literature and the puzzle stories are contaminated with the prin-

ciples of the mystery novel (gothic novel and fantastic of 19<sup>th</sup> century) with its linearly-backwards composition. These three genres are the presuppositions of the development of the detective genre, which takes from them only a single element and makes a new structural configuration of such elements.

In the chapter *The Birth of Detective Story from the Ghosts of Fantastic* I make a research in genealogical and structural relationship between genre of fantastic (according to Todorov's definition) and a detective story. The relationship of both genres was demonstrated through series of interpretations of particular texts not following strictly a historical line, but rather logic of structural transformations. Following it a typological classification was made. Types of texts are mutually differentially defined through logical relationships: inclusive relationship between fantastic (and also horror) and detective story (detective segment of investigation incorporated into a text of fantastic or horror, while function of this segment in the detective story fantastic is reversed), reversed inclusion of fantastic to a genre of detective story (the appearance of seemingly supernatural forces is at the end logically explained by the empiric way), exclusion between a detective story and horror (a detective genre need not to contain really supernatural motives) and relationship of unique synthesis between a detective story and a fantastic (when a detective story is completely incorporated within fantastic, or a narrative structure contains two parallel stories – detective one and fantastic). Excluding supernatural forces from the detective story operates in economy of a superior regime of rules of fair play of a detective genre (equalities of chances for a reader as well as detective, providing by pure rationalistic solution). If there is a distributed supernatural explanation in the text, which in its exposition (and etiquette on the cover) activates detective story reader's generic expectations, pre-programmed detective story reader classifies it as a cheat, as a breaking of a genre pact between the text and reader. Different genres construct their specific fictional worlds with their own unbreakable rules – breaking of them produces an overlap into a different genre.

In chapter on Edgar Allan Poe's "tales of ratiocination" I analyze them as texts inaugurating a detective genre. No one of Poe's short stories as a whole fully fits with an "ideal" model of a detective story "according to the rules", but particular short stories are realizations of certain units of that model. A detective story was constituted as a real non-existing variant derived from the particular short stories as a *connection* of their single units: great detective and Watson-type narrator, who is opposite to detective, locked-room puzzle, "analytical" discernments, distance from a victim (all that in Dupin trilogy), a murder as a "least-likely person" (in the short story *Thou Art the Man*). A *real* text, "detective story according to the rules", which fully fits with the model, comes just in next steps of the development of genre. The same structural model – *connection* of single units, which had worked independently in the literary texts – also organized Poe's inaugurating gesture in the relationship with ancestors of development of the genre. Poe *applies* to the theme of crime (constituted in pitavals, black chronicles and calendars, in the feuilleton novel and theatrical melodramas)

logic discernment (ratiocination, “serendipity”), which appeared in puzzle-stories, riddles). Horror (originally coming from gothic novel and the novel of robbery) goes side by side with analytical reasoning.

Detailed analysis of a detective’s solutions shows, that result is not formulated through an abstract deduction, but abduction: stating a hypothesis (with references to knowledge within cultural encyclopaedia), which can explain state of the cause. Also impossibility for the police to decode a secret in *The Murders in the Rue Morgue* is not caused by a mistake in their logic derivation, but in stating the false premise. It is shown how a detective “observation” is immersed in judgment (“*it is necessary to know what to observe*”, says Dupin).

In analysis of composition, motifs and stylistic structure of Doyle’s Holmesian detective stories I try to determine their value in the context of their development within transformations of detective genre. I study Doyle’s texts in regard with the Victorian cultural code an parallel European literary movements. For the most important category of the construction of Holmes’ mysteries I determine a category of strange and bizarre, sometimes even grotesque. The evil plan or breaking an order (natural or social) comes forth onto phenomenal surface in the form of series of weird and absurd events appearing that way to a person, who is trapped in criminal plans. If the reason embodied in the person of a genial detective reveals the right motivation, the odor of strange disappears: detective’s achievement (investigation and resolving) brings back to an absurdly looked world the rational order.

Only minority of Doyle’s text fulfil the rules of the “standard” type of a classical detective prose with its rules of fair play and that the murderer has to be one of persons mentioned at the beginning of the story. Progressing schematization of the detective genre eliminated the most characteristic part of Doyle’s heritage: category of strange that is finally suppressed by operation of shifting and reduction: in the further development of the genre it is applied to motif of murder (it makes murder more peculiar and masks it). It is not applied to general motif of puzzle as it was in case of Doyle.

The post-Doylean period (before the “golden age” of the detective genre), determined more structurally than historically, brings more “hybrid-genre” texts, because some rules of the detective emplotment and solutions are implicitly accepted, but there doesn’t exist the explicit rules (e. g. Ten Rules by pater Knox, or twenty rules by S. S. Van Dine). E.g. in Souvestre – Allain’s *Fantomas* the genre of detective fiction is combined with other, sensational and horror elements of the structure. Maurice Leblanc’s *L’Aiguille Creuse* (1909) is written in the code of a novel-feuilleton, where the main plot line, the mystery of hidden treasure, arches over the rising and falling of the plot (the individual mini-mysteries, which are disrupted in the course of story). Instead of a problem in Lupin’s crime stories (and also in Raffles-stories written by E. W. Hornung), unlike detective stories, we are faced with the question of how Lupin manages to commit a burglary and, possibly, escape.

At twenties of the 20<sup>th</sup> century the detective genre was constituted by explicitly formulated rules and by its petrification. I analyze “the rules of the game” – more important is the rule of fair play, which enables the closing of the fictional world of the individual detective story/novel *before* the narrative segment of solution. The solution has to be inferred only from facts known within the frame of this fictional world. I analyze many variations of the formula, which are proceeding according the rules. Generative grammar of genre enables and allows the field of potentialities, permutations, which concrete texts, performances, can fills (e.g. the fusion of the narrator and the murderer is realized in much more stories, not only in Agatha Christie’s *The Murder of Roger Ackroyd*, 1926, and also before this novel: e.g. Czekhov, Maurice Leblanc, Sven Elvestad). In the chapter on Agatha Christie I am concerned with her radical transformation of the rules and detective codes within the formula of classical detective fiction.

Then I map the process of constitution of so called hard-boiled school from the simple illustrations in the form of literary extracts published in the pulp magazine *Black Mask* to the most representative novels of the main representatives and to epigones. Dashiell Hammett internally transformed literary grammar of the detective genre through the change of a chronotop (mega city, gangland) and also by determining realistic motivation for murders. He took the puzzle element and a mystery scheme with logical solution from a formula of classical detective story. In the novels he uses also methods of other genres (western in *The Red Harvest*, gothic novel in *The Dain Curse*). In interpretation I stress an open character of the heroes – private eyes (The Continental Op, Sam Spade and Ned Beaumont) with their “misty” motivation, for which a film technique of narration seems to be helpful.

In interpretation of work of Raymond Chandler I am interested in depicted process of “cannibalism” – using motifs from his older short stories in his later novels. I also follow gradation of disillusionment in the ends (a novel *Long Goodbye* versus his short story *The Curtain*, a novel *Farwell, my Lovely* versus his short story *Try the Girl*).

The term “hard-boiled school” overlaps the genre borders of a detective story and covers wider genre field (e.g. gangster novel and criminal story of a murderer in case of James M. Cain and Jim Thomson). In the novels of the epigone of the hard-boiled school Mickey Spillane we can follow also a semantic line of schizophrenia in the main hero’s plan – the detective (mixing thematic outer and narrator’s inner perspective).

In the chapter on fusion of the genres of detective fiction and science fiction I try to prove, that the text of sci-fi detective novel has to firstly define the rules of its own fictional world (sci-fi world with its technologies etc.) - and then they makes an ad hoc encyclopaedia, from which the detective can infer his conclusions.

In the last chapter I am concerned with some “rewritings” of detective formula in non-genre literature. E.g. in Dürrenmatt’s novel *Das Versprechen* (1958) the investigation of detective Matthäi collapses, because he doesn’t accept the rupture between his

rational calculation and the unpredictable world, in which the accident works. In the golden-age detective fiction an accident is wholly integrated in the solution, but in this rewriting of the detective genre (e.g. as in Stanislav Lem's *The Snuffles*, 1976) an accident destroys man's rational project of the world.



## Bibliografická poznámka

Viacere kapitoly práce boli predbežne publikované vo forme samostatných štúdií na týchto miestach:

Kompozícia detektívky. Návrhový pohyb vpred. In: *Slovenská literatúra*, LV, 2008, 1, s. 27 – 57. Tiež In: *Malé dejiny veľkých udalostí III. Naratívna každodennosť v kontexte sociálno-historickej perspektívy*. Ed: Zuzana Profantová. Bratislava : Ústav etnológie SAV, 2007, s. 69 – 105.

V srdci záhady. Tajomná vražda literárneho kritika. In: *Slovenská literatúra*, LIV, 2007, 3, s. 196 – 205 (1. časť) a *Slovenská literatúra*, LIV, 2007, 4, s. 255 – 276 (2. časť).

Stopovať stopy, dešifrovať znaky. In: *Kino-Ikon*, 11, 2007, 1, s. 249 – 281.

Kriminálna genealógia detektívky. In: *Slovenská literatúra*, LII, 2005, 6, s. 377 – 393.

Edgar Allan Poe a detektívka: nová konfigurácia starého a jej variácie. In: *Slovenská literatúra*, LII, 2005, 3, s. 176 – 212.

Zrod detektívky z duchov fantastiky. In: *Slovenská literatúra*, LIII, 2006, 5, s. 329 – 367.

Viktoriáni a krv. In: *OS*, 2007, 06, s. 155 – 174.

Pri koreňoch detektívky. Prípady Mesačného kameňa. In: *Os*, 2008, 01, s. 142 – 151.

Niekoľko čudných udalostí vyrozprávaných na Baker Street. In: *Slovenská literatúra*, LVI, 2009, 1, s. 28 – 56 (1. časť) a *Slovenská literatúra*, LVI, 2009, 2, s. 98 – 124.

Muži s multiplikovanými tvármi, muži bez tváří. In: *Česká literatura*, 57, 2009, 4, s. 486 – 502.

Zrkadlo zbožnosti otca Browna. In: *Rak*, XIII, 2008, 4, s. 32 – 45.

Detektívka a rébus. In: *Slovenská literatúra*, LV, 2 – 3, s. 179 – 206.

Na hrane kódov: Agatha Christie a iné rozvetvenia. In: *Slovenská literatúra*, LVI, 2009, 5 – 6, s. 400 – 429.

Drsná škola: Zrod literatúry z ducha pulp magazínov a cesta späť. In: *Slovenská literatúra*, LVII, 2010, 3, s. 226 – 258.

Zostup do hĺbín suterénu, výstup do výšin povaly. In: *Slovenská literatúra*, LVI, 2009, 3, s. 221 – 232.

Do tohto knižného vydania boli časopisecky publikované kapitoly dopracované.