

### Zrod detektívky z duchov fantastiky

TOMÁŠ HORVÁTH, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Ak názov štúdie 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 uvádzaná pod „politicky korektným“ titulom *A nezostal ani jeden*) od Agathy Christie, v ktorej je na izolovanom ostrove postupne zavraždených desať osôb (aj posledná živá osoba, 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 (porov. 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 odchylení sa od prírodných zákonov alebo všeobecného vedenia“ (Briney, 1978, s. 237), – s tým podstatným dodatkom, že táto odchýlka je v „čistokrvnej“ 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) teraz 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“ (Todorov, 1995, s. 113), že „prechod od vedomia k hmote je možný“ (ibidem, s. 114). Naopak, pravidlá fikčného sveta detektívneho žánru túto hranicu konštituuju 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 (Todorov, 1995, s. 110), vo fikčnom svete detektívky vládne logicko-kauzálny empirický determinizmus.

Z historického hľadiska treba zrejme začať gotickým románom a sledovať sériu transformácií, prostredníctvom ktorých sa tento žáner realizoval a inovoval. V *Otrantskom zámku* (*The Castle of Otranto*, 1764) Horaca Walpola sa prostredníctvom nadprirodzených udalostí napĺňa desivá kľatba, visiaca nad kniežat'om otrantským, Manfrédom. Jeho syn hynie na zámockom nádvorí pod obrovskou rytierskou prilbou, o ktorej nevedno, ako sa tam dostala, portrét ožíva, socha krváca, zjavuje sa monštruózny prízrak rytiera Alfonsa, bývalého to pána Otrantského zámku, a pod. V *Mnichovi* (*The Monk*, 1769)

Matthewa Gregoryho Lewisa sa zjavuje samotný 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“.

Naproti 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* (porov. Šklovskij, 1948, s. 144), tajomstvo často generované časovým presunom, u Radcliffovej zdanlivo nadprirodzené záhady *doslova* vysvetľuje čas: „*Časem*“, dodal, „*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 následným omdletím (porov. s. 37). Vysvetlenie sa dostaví, chce to len čas: päťsto-tridsať strán. Oveľa skôr sa však objavuje motív falošného riešenia (s. 64), že išlo o mŕtvolu muža zraneného pri šarvátke.

Radcliffová doslovne exponuje pojem *prírodného vysvetlenia*, ktoré odoberá de-sivosť 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.

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 jimudy než některým z obvyklých východů*“ (s. 397). Respektíve: podobne, ako sa text „zdráha“ podať vysvetlenie, zdráha sa gróf uveriť v nadprirodzené sily (ale „zdráhat“ sa“ znamená, že tá možnosť tam akosi tak vzadu vždy zostáva). Prirodzené vysvetlenie sa však, tak ako v žánri neskoršej fantastiky, javí byť nepravdepodobným (porov. 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, sa konštituuje už v „empirickej“ vetve gotického románu.) Koexistencia týchto *dvoch typov vysvetlení* v motivickej štruktúre textu je práve tým, v čom oba žánre vykazujú *štruktúrnu príbuznosť*: v detektívke sú to zjednodušujúce falošné riešenia kontra nepravdepodobné správne riešenie, vo fantastike nepravdepodobné empirické vysvetlenie kontra pravdepodobné nadprirodzené (Todorov, 1995, s. 49).

Ešte niektoré parciálne literárne postupy u Clary Reeveovej a Ann Radcliffovej vyvolávajú zasa iné literárne postupy, príbuzné s neskoršou detektívkou. Konkrétne ide o techniku „psychologického napätia“, o ktorej píše Martin Procházka a Zdeněk Hrbata: „Tato

technika spočíva v tom, že jsou čtenáři záměrně zatajeny 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). Pokiaľ je táto technika aplikovaná na tajomnú postavu (napríklad mnícha Schedoniho v Radcliffovej *Talianovi/The Italian*), s akou 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 náhlejš 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 donášač, nebolo pravdepodobné, že by sa zjavoval v odevu, ktorý mohol prezradiť jeho totožnosť. Celé správanie neznámeho, naopak, svedčilo, že chce zostať nepoznaný. A tak Vivaldi usúdil, že mníšske rúcho je len prestroje- nie, 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, kázuc mu vykonávať obeť 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 hrůzná či strašná není důležité ani tak samo o sobě jako spíše ve vztahu k odezvam v psychickém ústrojí vnímatele“ (Hornát, 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)*: „... zdánlivý príznak, pokiaľ je človek o jeho existencii presvedčen, má stejný vliv jako příznak skutečný“ (James, 1992, s. 191). Konštitúovaním 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 (porov. 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 odvodit 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 oblastí psychiky reflektujú aj najnovšie definície žánru gotického románu, vymedzujúce jeho diferenčné druhové prí-

znaky už nie na základe jeho tematických elementov: „Gotický román se dnes už většinou nedefinuje na základě repertoáru tradičních motivů exteriérové 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...*“ (Pepník, 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, dodajme, ešte nie empirickému) 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 kvázi-riešeniu“ (Hartman, 1975, s. 209) – kvázi-riešeniu (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 *Vývraždenie rodiny Greenovcov/The Greene Murder Case*, 1928, S. S. Van Dinea): starý otec Manfréda Ricardo zavraždil rytiera Alfonsa, u ktorého slúžil ako komorník, a uchwátil Otrantský zámok. Manfréd teda pyká za zločiny svojich predkov. To preto je jeho syn zabitý monštruóznou rytierskou (Alfonsovou) prilbou. Hrôzostrašné udalosti sa tak stávajú aspoň pochopiteľnými, pracujú v režime odplaty, ktorý uznáva aj samotný Manfréd, keď sa v závere vzdáva Otrantského zámku.

Aj autorská dvojica Boileau a Narcejac (ktorí sú zároveň aj historikmi i teoretikmi detektívneho žánru) vidí „pôvod“ detektívneho žánru v hrôzostrašnom románe (Schauerroman): „Tajomstvá, ktoré sa zo začiatku svojho vývinu podujímal 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). Každá detektívka musí byť aspoň do určitej miery ireálna (ibidem, s. 104). O tom, aké dôsledky bude mať toto ponímanie detektívneho žánru pre autorskú prax tejto dvojice, sa neskôr ešte zmienim. 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 slova zmysle fantastické, postupne usporiadať, moduľovať a redukovať“ (ibidem, s. 102).

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 à Saragosse*, 1804 – 1805, 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). Alfonso je zvedený dvoma mladými sestrami (údajne svojimi sesternicami) v podzemnej jaskyni, ale keď sa po noci lásky prebu-

dí, nájde sa pod šibenicom 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 šibenicom (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 nespoznáva ich tváre: 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“ (Caillois, ibidem), a preto sa vlastne „udeje to, čo je nemožné“ (Caillois, ibidem).

Alfonso ponúka prirodzené vysvetlenie (že mu bol podaný uspávací nápoj a pod narkózou bol prenesený pod šibenicu), ale to je neustále spochybňované inými postavami (napr. Pascheco mu hovorí, že videl, ako sa dve sesternice premenili na obesencov), až napokon samotný Alfonso *váha*. Vysvetlenie tejto hlavnej dejovej línie (labyrintovo poprepletanej „dekameronskými“ a „tisíc a jeden nočnými“ vloženými rozprávaniami iných postáv) je racionálne a prirodzené: išlo o mystifikáciu, o jedno „veľké sprisahanie“ voči Alfonsovi, ktorého 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, Potockí si požičiava scenériu a príznaky hrôzostrašného románu, ale „prenáša ich na inú rovinu“ (Caillois, 1967, s. 90), prehodnocuje ich.

\* \* \*

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 (zakúšané aj samotným rozprávačom), konštitutívne pre žáner fantastiky (porov. 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, poznámka T. H.), *który připomínal skutečnost, život*“ (s. 328). Ako interpretuje tento motív Tzvetan Todorov, „povedať, že oči portrétu sa zdajú byť živými, je banalita, ale tu nás kliše pripravuje na skutočné „oživenie““ (Todorov, 1995, s. 81), čo zároveň demonštruje pôvod fantastiky v rétorických figúrach (porov. Todorov, 1995, s. 82), keď sú brané doslovne.

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 kódova-

nia motívov (empirického *versus* nadprirodzeného), diagramaticky organizuje aj periférnejšie motívy: sú to dva zmysly latinského nápisu na soche, pričom jeden z nich predznamenáva desivost nasledujúceho deja: „*Dej si pozor na sebe, jestliže tě ona miluje*“ (s. 328) a rovnako dvojité zmysel má vyhrážka Španiela Alphonsovi (s. 344). Rovnako je dvojito zakódovaný deň akcie – piatok – je to zároveň „deň svadby“, ako aj „deň Venuše“ (porov. s. 334): funguje takto simultánne v dvoch režimoch – kresťanskom (sobáš) i „temnom“ pohanskom (sviatok Venuše). Pred svadbou Alphons navlečie svoj svadobný prsteň Venuši na prst („odloží si ho“), po čom nasleduje motív zámény prsteňov (s. 337), pričom počas sobášneho aktu (a v „deň Venuše“, nezabúdajme) má *pravý* svadobný prsteň na prste socha, zatiaľ čo nevesta má prsteň-náhradu.

Nasledujúci dvojito kódovaný fantastický motív je podaný médiom priamej reči opitého a vydeseného Alphonsa (má teda menšiu kredibilitu): Alphons nemohol stiahnuť prsteň z prstu 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 nadprirodzené nikdy 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), stúpajúce schodmi do izby novomanželov a neskôr zasa zostupujúce (ich „ťažkosť“ môže byť spôsobená opitnosťou ich majiteľa Alphonsa alebo kamennosťou ich iného možného majiteľa – Venuše). Ráno je Alphons nájdený zabitý, 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 uväznili do smrteľného objatia kamenná Venuša – je spochybnené faktom, že sa od hrôzy asi pomiatla (porov. 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 nato, 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 dekodované 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 sa žánrov: „Nový žánr se vytváří kolem prvku, který ve starém žánru nebyl povinný, a oba žánry tedy kodifikují (činí povinnými) asymetrické

prvky“ (Todorov, 2000, s. 105). Dá sa tiež potvrdiť záver Louisa Vaxa, ku ktorému dospel porovnaním žánru klasickej anglickej detektívky so strašidelnou fantastikou (weird fiction), a tým je 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“ (Wydmuch, 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 vyšetrovania.) Z tohto konštatovania môžeme potom vyvodit’ aj *invariant*, spoločný pre oba žánre, 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 rekonštruje zločin a zodpovedá položenú otázku, „čo sa stalo“ (porov. Bartoszyński, 1985, s. 305) –, na rozdiel od fantastiky, ktorá je žánrom ústiacim do neistoty, žánrom epistemologického „rozochvenia“.

Pokiaľ 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, ktoré je nepravdepodobné (porov. Todorov, 1995, s. 49).

Doslova „dreň“ fantastiky odhaľuje poviedka Karla Čapka *Šlápěj* (1916) zo zbierky *Boží muka*. Odtlačok *jedinej* topánky uprostred snehovej pláne, zhruba šesť metrov od cesty, s vtláčením 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 kvôli tenkým vetvičkám s neporušeným snehom, ktoré visia nad ňou). Jedinou možnosťou je zázrak – ten však diskredituje malichernosť, „trápnosť“ tohto „znamenania“ (porov. Čapek, 1967, s. 14) – stopy ľudskej topánky. Táto anomália vymyká 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 cenné usúvzťažnenie tejto fantastickkej poviedky so žánrom detektívky: píše, že „událost, kterou jsme tušili jako před-

měť vypravování, zůstane nám utajena. To, o čem se vypravovalo, byl již jen okraj události, její dozrívání. Šlápěj 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).

Alebo 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 odborník (napríklad v románoch *Démon odlivu/Witch of the Low Tide*, 1961, a *Tri rakvy/The Tree Coffins*, 1935, in: Carr, 1979): 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.

*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 kráse), nám ponúka poviedka poľského autora fantastiky a hororov Stefana Grabińskiego *Pohľad (Spojrzzenie)* 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 vo vnútri jeho duše – vo vychýlenom vnímaní, prepisovanom obsesiami – Grabińskiego „psycho-horory“ nesú výraznú modernistickú pečať, ich hlavnou postavou je *homo psychologicus*): pointa je však hodna 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 mŕtvý 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 ožitá socha): to, čo Odonicza prenasleduje, je – hitchcockovsky povedané – „McGuffinom“, prázdny princípom, 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 skrátené rozpráva o prípade markízy de Brinvillier (tento prípad je spracovaný podľa Gayota de



Pitavala), exponujúc atmosféru všeobecného vzájomného upodozrievania (aj medzi rodnými príslušníkmi) z travičských úmyslov. Skrátené referovanie o tomto „úvodnom“ prípade, nesúvisiacom kauzálnie s vlastným prípadom lúpežných vražd kvôli šperkom, 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 kvôli šperkom si Hoffmann zasa zašiel do jednej kroniky, kde sa nachádzala anekdota z čias Ľudovíta XIV. o tom, ako slečne von Scuderi 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 (porov. 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.

Zápletka 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 skrinku. Morfémou tajomstva (Barthes) je informovanosť tejto bandy o majiteľoch šperkov a ich nočnom pohybe: „*Zločinci s'aby boli v spojení s duchmi, vedeli vždy presne, keď išlo o takýto prípad*“ (Hoffmann, 1969, s. 18). Ďalšou morfémou tajomstva je skutočnosť, 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-vraha a – podľa rozprávania predstavitel'a polície Desgraisa – „*pätnásť krokov predo mnou skočí ten človek nabok do tône a zmizne cez múr*“ (s. 20). Toto zmiznutie je korelatívne s charakterom jeho zjavenia sa: „... *vyskočí s'aby zo zeme akási postava*“ (s. 19). Oba mysteriózne motívy vpájajú do významovej štruktúracie textu konotáciu nadprirodzeného. Otázka, 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 reflektuje túto skutočnosť: „*Desgraisova historka stala sa v Paríži známou. 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, zaoberajúceho sa krádežami umeleckých diel, v jednom z príbehov o pánovi Tragáčikovi). Syntagmaticky nasleduje prvá zmienka o novej postave v príbe-

hu – 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; porov. 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, ktorý je nájdený vo svojom dome prekatý dýkou, a ako podozrivý z vraždy je zatknutý jeho tovariš Olivier Brusson (áno, onen mladý muž). 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 nie je možné otvoriť ju nehlučne. 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 prítiažujúci 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 dverami.) Cardillaca zabila jeho vyhliadnutá obeť – dôstojník, ktorý vediac, *akým spôsobom* vrah dosiaľ vždy zabíjal – vždy ranou nožom do srdca –, si obliekol drôtenú ochrannú vestu. Ponecháme v analýze bokom všetky „citové“ motivácie, prečo Brusson nemôže oficiálne vypovedať (svoje svedectvo vypovedá slečne Scuderi, ktorá je pod prisahou mlčanlivosti), obmedzme 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 významu textu dôležitý rozsiahly segment boja o záchranu nevinného Brussona.) Vypovedať nemôže (z osobných dôvodov) ani dôstojník, Brusson zasa nechce, aby sa verejnosť, a tým čínom 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 nadobúdal 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 môže byť čítaný až teraz). Čitateľské očakávania predpokladané textom, naopak, bude treba situovať inde: v žánrovom kóde hoffmannovskej fantastiky a zázračného, ako ešte ukážem nižšie.

Nuž a teraz, po bitke, v ktorej modelový autor dokonale pozavádzal modelového čitateľa, sa modelový čitateľ môže 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 dopad na striktnú kauzalitu udalostí a logickú koherenciu riešenia – akurát, že čitateľa ešte nevodí za ručičku žiaden 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 sa teda už dá vidieť, že *informovanosť* 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. Vidno tiež, že fakt, že údajná banda neskočila na volavku, nebol zapríčinený skutočnosťou, že sa neviditeľná a vševediacia „banda“ *dozvedela* o opatreniach polície (na tomto mieste text strategicky predostiera *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 odklápali pohyblivou (zdanlivo kamennou) sochou. O tomto múre, za ktorým vrah zmizol, sa v segmente pátrania po vrahovi 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 nikto iní ako osadenstvo klenotníckovho 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 vyzafující z uzavřeného místa musí samozřejmě zmizet,“ píše Jordan Chimet (1984, s. 37) na margo detektívnych „záhad zamknutej miestnosti“. Avšak v tej fáze

priebehu sujetu, kam je motív vrahovho „zmiznutia cez múr“ distribuovaný, sa predovšetkým z hľadiska Hoffmannovho poetického kódu otvárajú možnosti *záračného* (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 (porov. 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 elixire* motív dvojníka, prenášanie vnímania a pocitov (vlastne zmena identity subjektu) prostredníctvom preoblečenia sa, 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 „očarovať“ 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 „*médiijnými* 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“ (Janion, 2001, s. 192), kam patria fenomény magnetizmu, telepatie, kataleptické stavy a pod. Inde zasa prienik do tohto „*iného priestoru*“ otvárajú katoptrické mechanizmy, šošovky a zrkadlá. A nemusel zmiznúť len prenasledovaný: možnože to prenasledovateľ nahliadol do *iného*, *záračného* priestoru, kde sa ľudia rozplývajú vo vzduchu – veď Hoffmannovo poňatie romantiky sa vyznačuje práve „*vedomím* existence rôznych *říší*“ (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 poukazuje na vzájomne *revertznu* 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 literárno-estetického 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 (Bielik-Robson, 2004, s. 28).

Z perspektívy ďalšieho konštituovania sa detektívneho žánru je Hoffmannova novela dôležitá tiež a predovšetkým svojou distribúciou motívov, čiže kompozičnou štruktú-

rou, 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). Páchatel' je od začiatku *skrytý*, utajený, ale je to postava, s ktorou sa čitateľ v texte dostatočne skoro zoznámi. Ako páchatel' je zároveň odhalená (ako sa zvykne hovoriť v „detektívárskom“ 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 je Brusson neprávom obvinený z vraždy zlatníka a neskôr i z lúpežných vražd).

Pre individuálnu sugestívnosť Hoffmannovej novely je dôležité, že do tejto „proto-detektívnej“ naratívnej štruktúry je zapojená literárna postava, generovaná kódom literárnej školy, do ktorej sa Hoffmannovo písanie situuje: ide, samozrejme, o postavu vraha – Cardillaca. Cardillac je romantickým tvorcom, geniálnym umelcom: 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 zákazníkom dodanej materii drahého kovu a kameňa, je potom veľmi ťažké od neho dostať naspäť. 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 hegelovských termínov, dalo by sa povedať, že umelecká práca vykonaná na cudzej materii, 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 už bolo povedané, 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 voči „veškeré dosavadní kritické praxi (částečne s výjimkou Longína) od prvých zábleskú estetického myšlení až do konce 18. storočia“ (Abrams, 2001, s. 239): „S tým, že je literatúra využitá ako odkaz k osobnosti tvórcu, se poprvé setkáváme na začátku 19. století“ (Abrams, 2001, s. 33). Tak pre Hamanna a Herdera je „umelecké dielo niečím, 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 pocitovať, že túžba po kastrovanej časti jeho „ja“ je silnejšia než

láska a úcta k starej slečne. Cardillac ako romantický génius-umelec potom vo svojich dielach predáva seba samého, časť svojho „ja“: v zásade možno v jeho maniackom nepokoji po tom, ako odovzdá šperky, ktoré zhotovil, vidieť kastračný 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*; kastračný komplex môže produkovať ako svoj účinok perverznosti, o. i. aj fetišizmus; falus je pre dieťa podstatnou súčasťou jeho/jej predstavy o „ja“, ktorá sa prostredníctvom kastračnej fantazmy dostáva do ohrozenia; kastračná 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 reinterpetovať tak, že Hoffmann „využil pre charakteristiku Cardillaca problémy svojej umeleckej tvorby – predovšetkým odcudzenie umelca od svojho vlastného produktu“ (Romantik, s. 474). V redakcii hoffmannovského žánru zázračného je toto odcudzenie výtvoru od svojho tvorca realizované v poviedke *Zachýsek zvaný rumelka* (*Klein Zaches genannt Zinnober*), kde si trpasličí netvor Zachýsek privlastňuje výtvor umelcov vystupujúcich pred publikom takým spôsobom, že toto publikum „očaruje“. V logike „trhovej ekonomiky“ anti-zázračnej *Slečny zo Scuderi* si zasa zákazníci privlastňujú Cardillacove výtvoru 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 uschované 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 zahal'ovala noc*“ (Hoffmann, 1969, s. 53), hovorí Brusson vo svojej spovedi.

Cardillaca ženie, ako sám vraví, „*moja zlá hviezda, nijaký odpor nie je možný*“ (s. 54), aj toto môže znamenať ono „dôjst' k hviezde“ – ovláda ho to, „na čo obrátil pozornosť romantizmus a čo klasicizmus obišiel (...) oné nevedomé, temné sily“ (Berlin, 2004, s. 203), ovládajúce človeka, nespádajúce pod jurisdikciu ratia. Aj hodnotné *umelecké die-lo* – podľa Schellinga – musí „komunikovať pulzovanie nie celkom vedomého života“ (Berlin, 2004, s. 150): priester 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; porov. 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 mŕtve mu diamanty!*“, s. 56) – „*akýsi hlas*“, ako aj „*náruživost*“ k šperkom sú tým, čo sa vymyká jeho vedomej vôli. A objav nevedomého, resp. podvedomého je pre romantizmus i pre hrôzostrašný román – ako na to upozorňuje Maria Janion – spojený s démonickosťou (porov. Janion, 1975, s. 270): nevedomé znamená vpád zlých, deštruktívnych síl do ľudskej duše.

Genealógiu svojej náruživosti Cardillac v rámci svojej spovede Brussonovi hľadá v dedičnom zaťažení – jeho matka počas tehotenstva zatúži na dvorskej slávnosti po „*trblietavých kameňoch*“ (s. 55) gavaliera, ktorého kedysi odmietla. Počas tanca s budúcou matkou gavalier – azda ranený mŕtvicou – padá na zem mŕtvy. Tento oka-mih 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 kvôli šperkom: Cardillac je teda takýmto spôsobom dedične predprogramovaný, *determinovaný*, aby spájal šperky a smrť prostredníctvom aktu opakovaných (čiže sériových) vražd, aby vždy nanovo reštituoval *pôvod* (toto spojenie) – pretože v kóde romantickej ontológie, kde sú súcna „chápané ako časti reťazca bytia, smerujúce ku svojmu teleologickému koncu“ (de Man, 1979, s. 79) v rámci „do budúcnosti vybiehajúcej časovej perspektívy genetického pohybu“ (de Man, 1979, s. 79 – 80), začiatok a koniec sú vzájomne závislé a potenciálne identické (de Man, 1979, s. 80) – ako v Hegelovej 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 (porov. 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 / ... / nejvice prece / Dokáže zrod / A prvni 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, to kvôli nej sa stáva umelcom, ktorý *až* potom môže začať 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 šialenstvo* (1863) dokazoval dedičnosť šialenstva 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 hlbke 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 k Hoffmannovmu motívickému kódu: Maria Janion píše o Hoffmannovej poviedke *Die Bergwerke zu Falun (Falúnske bane)*, kde „hypnotizmus hlčky“ ničí jej hrdinu: „Celé jeho ‚ja‘, ako to autor priamo hovorí, bolo v područí mocného čara podzemných zázrakov a pokladov: ‚Cítil, 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“ (porov. Janion, 1975, s. 270) – zlato a drahé kamene, majú príznač „hlčky“, podzemia (z ktoré-

ho *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 Cardillac), 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 konštituujuceho 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; porov. Horváth, 2005, s. 381 – 382) romantizmus uvádza na scénu páchatel'a, ovládaného iracionálnou temnou vášňou a nevedomými popudmi, páchatel'a šialeného (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 à la *Mesiáš* Borisa Starlinga). Odtiaľ vyplýva aj stroskotanie detektívneho vyšetrovania, ktoré hľadá racionálne organizovanú bandu lúpežníkov a zostáva stáť oslepené absurditou faktu, že ukradnuté šperky nie sú ponúkané na čiernom trhu. Racionalistické vyšetrovanie je na temného romantika prikrátke, pretože nechápe, že šperky možno kradnúť nielen kvôli pragmatickému prospechu.

\* \* \*

„... o spletitých zákoutích 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 *kanonizovaný* v detektívnom žánri) – môže paralelne fungovať v oboch žánroch, detektívke i fantastike, a to u jedného autora, Josepha Sheridana Le Fanu. Le Fanu je autorom rovnako typických duchárskych poviedok, ako aj raných 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 sú vždy pred ich očami spochybňované guvernankou či slúžkou. 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 to, že v románe je vkomponovaná ako periférny motív (súvisiaci s hlavnou dejoinou 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 vo dverách zvnútra. Ráno, keď pán Clarke nevychádza, sú dvere služobníctvom vypáčené a pán Clarke je nájdený zabitý v krvi, s prerezaným hrdlom. Okno bolo taktiež 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 boli prehládané steny izby, ale žiaden tajný vchod do nej objavený nebol. 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 *Vraždách v ulici Morgue*) *technické, mechanické* riešenie. Jeho „grif“ je však nový: spočíva v tom, že vyšetovanie 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 vyšetrovateľov 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 kanonizovanému 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 obsiahnutý v poviedke Sheridanana 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 dopad 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 ‚Zavražděná sestřence‘. (...) 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 ďaleko menej frekventovaný) je však výskyt tohto motívu „záhady zamknutej miestnosti“ v hororovom žánri: vo vampírsko-duchárskom románe Sheridanana 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 ju. Toto brilantné „detektívne“ riešenie sa však v duchárskom žánri preukáže ako falošné: „*Nabyl jsem přesvědčení, že trpí somnambulismem. Jenže tahle hypotéza záhadu nijak nevysvětlila. 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 ocitá v osídlach Carmilly (rovnako ako Maud v osídlach svojej guvernanky, akurát 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 najviac 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 než dedukciami svojimi podozreniami, 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).

Jednu „záhadu zamknutej miestnosti“ v rámci fantastického žánru 19. storočia nachádzame aj v Stevensonovom *Podivnom prípade Dr. Jekylla a pána Hyda* (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1885): 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 jenom nálezt mrtvého 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, ktorým by sa dala vysvetliť takáto nemožná situácia (mimochoďom, 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, vtel'uje sa do pána Hyda.

Medzi oboma žánrami sa situuje aj dielo viktoriánskeho tvorcu najznámejšieho detektíva na svete Sherlocka Holmesa – dielo sira Arthura Conana Doylea. V holmesovskej ságe je zdanlivo nadprirodzené vždy empiricky vysvetlené: svetielkujúci *Pes baskervillský*, prichádzajúci azda z pekiel, vytvára dojem „pekelného splodenca“ prostredníctvom istého „technického postupu“: je natretý fosforom. Výraz krajnej 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* (in: 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 to, že oba činy – upírské cicanie krvi a vysávanie rany – sú *homonymné*).

Doyle je však aj autorom textov, v ktorých sa vyskytujú motívy paranormálnych javov. *Kožený lievik* (in: Doyle, 1993) v sebe nesie psychickú informáciu o tom, na aký druh mučenia bol používaný, 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*, in: Doyle, 1993). 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 zaslúžil“ (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 zmieta v kráľoch špiritizmu, ale Holmes tomu, našťastie, unikol.

Doyleov 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 štruktúralno-sémantickej analýze holmesovskej ságy Jurij Ščeglov (1962, s. 153). Voči 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* (in: 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 dráhou – až napokon *trhlina* v hĺbkinách 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 (dinosaur, pterodaktyly, neandertálci, i primitívni indiáni) – stratený svet je vlastne zhmotnenou pamäťou a minulosťou evolučného procesu.

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 primále, ani priveľké, ani priveľmi blízke, ani priveľmi ďalé, nepostrehne ani obyvateľov hviezd ani tvory v kvapke vody...“ (Maupassant, 1972, s. 90). Nekonečno nie je len bezmedzné, nekonečne veľké, ale aj nekonečne malé (porov. Vopěnka, 1989, s. 503), čo – ako nerozlišiteľne malé – leží za horizontom nášho pohľadu. V *Horle* je táto „umožňujúca“ perspektíva perspektívou blázna, to ona je „drogou“, rozširujúcou prah vnímania. Medza horizontu sublunárneho sveta teda nie je situovaná priestorovo ako u Doylea, ale situuje sa v samotnom vnímaní subjektu: neviditeľná číhajúca bytosť sa nenachádza vo „vzdušnej džungli“ doylovského letca, ale žije vedľa Maupassantovho blázna, 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 Goresthorpský majer* (*The Haunted Grange of Goresthorpe*), 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 svojim priateľom Jackom, vyšetrujú 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 k pátraniu, dokonca aj jeho holmesovské „Ha!“ – a predovšetkým: „Najsuggestívnejšia 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 nejestvujú, pretože on v celom Walese neuvidel ani jednu – tohto muža by ste prirodzene považovali za idiota...“ (citov. podľa 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 sussexským 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 (porov. Fido, 2005, s. 61), a presvedčil sa, že svet duchov, život po živote je skutočný a môže komunikovať aj s našim „veľkým svetom“.

Prečo dochádza k týmto kontamináciám takýchto žánrov, situovaných zdanlivo na protiľahlých póloch, ako sú detektívka a fantastika, prípadne detektívka a horor, žánrov situovaných protikladne na hranách pólov *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 nadprirodzeným poriadkom: „Zmes toho, čo je čudné, 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 Doylea, ktorý však „nikdy nepochyboval, že je za prírodou skryta nejaká nepochopiteľná tvůrčí síla“ (Fido, 2005, s. 60), po smrti jeho 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 Fitz-Jamesa O'Briena *Diamantová šošovka* (*The Diamond Lens*, 1858). Zvláštnemu preto, lebo „okultistické“ a empirické motívy (vražda) sa neprelnávajú: 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 zázračný 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 zahliadnuť, avšak ona jeho nie (on sa totiž nachádza *za* horizontom jej vnímania, v pozícii *deus absconditus*, skrytého boha). (Sekvencia získania objektu: vhl'adu 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 predtým bola reč v súvislosti s inými textami: vražda v zamknutej miestnosti (jej prevedenie), ktorá má vzbudiť zdieľanie 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 motí-

vom (je to „prirodzená“ vražda bez pláštika nadprirodzeného). Spája sa s nimi len v rámci logiky náracie, kde slúži k získaniu kompetencie-prostriedku (zisku diamantu), aby hrdina mohol konať (peniknúť 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 bez-trestný, a následná psychická deštrukcia hrdinu.

Po čítaní predchádzajúcich textov možno konštatovať značnú frekventovanosť motívu vraždy v zamknutej miestnosti, prípadne záhady zamknutej miestnosti v preddetektívnej (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 spôsoby spájania týchto prvkov na syntagmatickej osi. 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 *Strašidelný 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 *príbuzní* 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 odsek-nutej 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 a ich gradácia je takáto:

1. nespavosť a nechutenstvo k jedlu,
2. zlé sny,
3. pach (možno čuchová halucinácia),
4. vídenie 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 vyššie, je odvodená z „teórie fantasti-ky“ viktoriánskej fantastickej a duchárskej poviedky (ghost story), explicitne v nej sformulovanej. Tak v poviedke J. Sheridan Le Fanu *Neodbytný duch*, ktorá je typickým reprezentantom fantastického žánru (kapitán Barton bol buď dohnaný k smrti duchom námorníka, ktorému ublížil, *alebo* sa jeho smrť dá vysvetliť aj prirodzene, Bartonovou duševnou chorobou; porov. Švestková, 1969, s. 228), predstaviteľ „pozitivistickej“ lekárskej vedy (spolu s jej „zlým svedomím“, ktorým je fantastika; porov. Todorov, 1995, s. 167) ponúka takéto možnosti vedeckého i „paravedeckého“ vysvetlenia nasledujúcich záhad-

ných 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 takzvané podléhají nadpřirozeným vlivům, pramení jejich vidiny nebo mámení smyslu 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 činy jsou obnaženy působením choroby. Jde o obdobný případ, jako kdyby jim chyběla ochranná vrstva pokožky, která chrání citlivou tkáň před vlivy zvenčí*“ (Le Fanu, 1969, s. 147).

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 „nevysvetliteľnosť“ práve ako jej „zlé svedomie“). Vo fantastike totiž, ako to formuloval Roger Caillois, „nadprirodzený poriadok narušuje spojitosť univerza. Zázrak sa v nej stáva hrozivou, nebezpečnou agresiou, vyvracajúcou stabilitosť 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 odsúhlasená všemocnosť striktného determinizmu príčin a následkov“ (Caillois, 1967, s. 33). 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. Hororové monštrum, rovnako ako Cailloisom spomínaný „nadprirodzený poriadok“, narušuje spojitosť univerza, z ktorého bola „nemožnosť“ vypudená, pretože monštrum je práve takouto nemožnosťou, presahujúcou kategoriálne rámce tohto univerza (porov. Carroll, 1993, s. 59), často takým spôsobom, že kontaminuje jeho kontradiktórne sémantické kategórie, ako napr. Stokerov „nemŕtvy“. Monštrá i nadprirodzené 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, střepey, které odletěly od dřívě dokonale organizovaného zaokrouhleného a homogenního jádra magického vysvětlení světa“ (Chimet, 1984, s. 141). A zrejme len „to“, čo *presahuje* kategorizačné rámce nášho kultúrneho sveta (čo akosi „prepadáva“ cez mriežku jeho sémantického univerza), v ktorom sme udomácnene zabývaní, nás môže nechať zakúsiť 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“ (Lovecraft, 1997, s. 9). Procedúra hororu je do určitej miery analogická prastarej filozofickej procedúre *údivu*: pokiaľ 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 kategórii*), vzbudzuje síce údiv, ale ten odrazu prechádza v údes.

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

Zločin, ktorý sa odohral, je odhalený v zašifrovanej podobe – grófká napíše kľúčovú (*à 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 sa 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 štruktúrnym typom, smerujúcim k „odčarovaniu“ nadprirodzeného, k racionalizácii iracionálneho, je žáner *desivého*, 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)*. V ňom don Anselm rozpráva svojmu spolubesedníkovi svoj vlastný príbeh. Anselm jedného dňa zbadá, že z plátna, visiaceho 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 kameňmi. 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 prevziať 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 vystrábenie 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 halucinovaným 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 sa Parida z ťažkého zranenia.) Anselmov spolubesedník formuluje iracionalitu tejto situácie, pričom si pomáha súdobou psychiatrickou vedou: niekedy sa stáva, že realita spôsobí u človeka obsesiu, že si realitu človek „dokreslí“. „*Avšak to bola najprv obsesia, a až neskôr skutočnosť, ktorá ju potvrdila. Nebolo by vari logickejšie, keby mala primáť skutočnosť a až potom, ako dôsledok duševného stavu, by sa objavili tie vízie, ktoré vás tak rozjatrili?*“ (Galdós, 1978, s. 72). Vraví: „*Všetkému rozumem, nemôžem iba pochopiť, že chýbajú skoršie skutočnosti či udalosti, ktoré by mohli podporiť vašu predispozíciu...*“ (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 žiarlivosťná obsesia následne spôsobila jednak amnéziu (Anselm zabudol na udalosti, ktoré predchádzali jeho rozprávaníu, a vymazal z pamäti i nenávideného Alexandra), a jednak zakódovanie, zašifrovanie spomienkových rezíduí 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 „*nadja*“ podrobilo Anselmovu žiarlivosť a pranie zbaviť sa soka *cenzúre* (tá vymazala väčšiu časť spomienok prostredníctvom operácie *vytesnenia*) a rezíduá, takpovediac „*denné zvyšky*“ (zvyšky udalostí práce žiarlenia) podrobila operácii *presumu*. Keďže manželka bola ohrozovaná sokom a zároveň sa volala Helena a naporúdzi bol Paris na obraze, nevedome sa v Anselmovej psyché zaktivoval mytologický kód so svojou mytologémou nesúcou význam „*Paris ukradne Helenu*“. *Funkciu* soka potom psychický mechanizmus *presunul* na mytologizovanú postavu Parida (kultúrne 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 rozprávať*“ (ibidem, s. 78). „*Zostúpenie*“ Parida z obrazu a jeho prenasledovanie dona Anselma je potom *návratom vytesneného*, ktoré dona Anselma atakuje.

Záhľadnosť príbehu generuje jeho lineárno-zvratná kompozičná štruktúra, distribúcia motívov: najprv sú distribuované motívy-dôsledky (syntagmy Anselmových haluci-

nácií) 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 samotný rozprávač tohto príbehu: „... akurát že som svoju príhodu, aby som ju obdaril pravdivejším charakterom, vyrozprával tak, ako sa mi príhodilo, 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 šamanizmom 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 svojmu domu, začuje kričať svoju manželku, ale nachádza ju v poriadku a nasleduje bežná konverzácia medzi nimi. Neodbytno sa mu stále do hlavy tlačí myšlienka, že stratil svoj klobúk, rovnako ako tie štyri hodiny, a vydáva sa ho hľadať. Svet, ktorým sa pohybuje, sa graduálne stáva čoraz desivejším, terénom nevysvetliteľných úkazov (stretáva akúsi ženu, ktorá vie o tom, že stratil klobúk, stretáva rytiera v brnení, nachádza svoj vlastný budúci hrob s dátumom aktuálneho roku, počuje hlasy a pod.), a tento desivý svet je opakovane prerývaný detenziou motívu idylických rodinných raňajok s manželkou. Týmto svetom ho často sprevádza jeho kamarát Tommy, ktorého Lowry začne upozorňovať, že ovláda celý tento čudessný svet. Napokon profesor Lowry spolu s nočným strážnikom Billym vojde po vypáčení dverí do Tommyho domu, kde nachádzajú beštiálne zavraždené telá Tommyho a Lowryho manželky. Lowry v tomto okamihu 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 vypoinkovaný lístkom, ktorý v ruke zviaza 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 vdieajú 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 schéma je, ako vidno, prevzatá z radcliffovského typu gotického románu). 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 boli po ťažkom zranení transplantované 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 kľučí a nad ním, v akejsi svetelnej škvrne, vyzerajúcej ako rez Orlakovým mozgom („*jeho stelesnený prízrak*“, s. 27), vidno klávesnicu a pianistove ruky, zrazu jeho ruka jednu klávesu 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 (módnyimi) 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 Crochous vysvetľuje Rosine tento úkaz pomocou kultúrneho kódu špiritizmu, ktorým bola daná doba fascinovaná: „Štěpánova představa, která se projekci zmaterializovala, může být považována za zlomkové zjevení jeho **astrálního těla**, onoho dvojníka živých...“ (s. 28). Z hľadiska čitateľského kódu sa aktivuje žánrové určenie (ktoré sa, samozrejme, neskôr v toku textu môže transformovať) „špiritistický horor“, „veľká duchárina“.

Vysvetlenie je však empirické – a indikoval ho už charakter filmového scenára oných vízií, „prízrakov“, ako aj (nevedome) slovo „projekcia“ v de Crochousovom špiritistickom vysvetlení: tieto zdanlivé príznaky boli výsledkom filmovej projekcie do priestoru (rovnako sa vysvetlilo tajomné zjavenie opernej divy už v *Tajomnom hrade v Karpatoch* Julesa Verna). Zároveň sa napokon ukáže, že Vasseur bol odsúdený neprávom, Orlak teda „nenosi“ ruky vraha. Odtlačky Vasseurových/Orlakových prstov na vražedných nástrojoch zanechal pravý vrah, ktorý si zhotovil špeciálnu kaučukovú rukavicu, akúsi „druhá pokožku“, presne podľa Vasseurových papilárnych línií. Teda falšovanie odtlačkov prstov! Toto „technické“ riešenie je príbuzné mnohým „kumštom“ v detektívkach typu *howdunit*, čiže zameraných na spôsob, akým bola vražda spáchaná, kde vrahovia preukazujú nevídanú vynálezcovskú zručnosť (niekedy zabíja slnko, ktoré zahreje šošovku a tá zapáli pušný prach; inokedy zasa z obete vysaje vzduch fľaška „naplnená“ vákuom a pod.).

Špiritistické vysvetlenie prízrakov nebolo v dobovom kóde recepcie ničím výnimočným – toto obdobie bolo fascinované „odtelesňovaním“ duše, začiatkom dvadsiatych rokov 20. storočia žala úspech kniha Camilla Flammariona *Záhada smrti*, ktorá sa snažila dokázať samostatnú existenciu duše, nezávislej od telesného organizmu (porov. Flammarion, 1922, s. 21), schopnej sa od tela odlúčiť (porov. Flammarion, 1922, s. 45), a tieto fascinácie boli premietnuté aj do literárneho diskurzu: v románoch Karla Piskořa *Záhada Alberta Dryma* (1917) a *Démon lidství* (1918) či Jána Hrušovského *Prizrak* (asi 1941) sa duša diabolského vynálezcu odtelesňuje a môže obsadzovať rôzne telá (zhrnújúco o týchto témach porov. 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 v sebe niesli „pamäť“ vrážd, ktoré nimi boli spáchané, a do Orlakovej – modernisticky neautonómnej (podrobnejšie porov. Horváth, 2003, s. 2, s. 6 – 7, 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 Mírcea Eliade (ktorý upozorňuje na prienik tematiky okultizmu do literárnych textov 19. a začiatku 20. storočia): „Záujem spisovateľov o okultizmus bol, aspoň čiastočne, súčasťou 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 voči Renardovmu románu môže predstavovať *Pendragonská legenda* (*A Pendragon legenda*)).

maďarského autora Antala Szerba, ktorá sa začína ako detektívka, ale napokon sa zjaví aj sily pekelné). 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 čitateľa, 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* (porov. Martuszezewska, 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 odosielaťom 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 (porov. 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. 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“ (Lem, 1970, s. 63), pričom „reálny svet pritom tvorí nulový stupeň nášho súradnicového systému ako ‚modelové/porovnávacie (wzorcowe) univerzum‘, ktorého špecifickými transformáciami sa ukazujú byť univerzá diel fantastiky“ (Lem, 1970, s. 88). Pravidlá fikčného sveta detektívneho žánru sú iné než pravidlá fikčného sveta žánru fantastiky, hororu, science-fiction atď.

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 píšící 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 striktnie 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 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 s jeho technickými pravdepodobnosťami, sveta opísateľného pozitivistickými vedami. Fikčný svet detektívneho žánru nesmie „porušovať zákony aktuálneho sveta“, nesmie byť „fyzikálne nemožným, nadprirodzeným svetom“ (porov. 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 kriminálnich análoch ktorejkoľvek doby*“ (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 žáner 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 (porov. P. Haining: Úvod, in: Doyle, 2004, s. 15).

Rovnaký štruktúrally 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 lekárneho denníka* (*Stories from the Diary of a Doctor*), ktorý vychádzal v anglickom ilustrovanom časopise Strand. Poviedka vyšla v roku 1894, teda rok po tom, 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 (porov. Murch, 1968, s. 208). Takže nečudo, že je celá poviedka napísaná v schéme doylovských poviedok o Sherlockovi Holmesovi.

Rozprávanie je vedené 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, vyzera, ako keby uvidel ducha. Avšak lekár si všimá, 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 vidí v noci 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. Takýmto spôsobom sa sira Henryho snažila zbaviť jeho manželka (aby zomrel od úľaku, prípadne aby sa vytvoril priestor pre 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 uzáver znie: „*Presvedčil som sa, že ak bol sir Henry subjektom, ktorý mal halucináciu, potom som ju zdieľal aj ja. Keďže toto je nemožné, nado- budol som istotu, že zjavenie malo materiálny pôvod*“ (Strand, vol VIII, 1894, s. 14). Lekár, rozprávajúci v prvej osobe, teda v sebe kumuluje rolu rozprávača (aj Watson bol lekár, nezabúdajme, a lekárom bol aj „súdoznalecký“ predobraz Sherlocka Holmesa, Doylov učiteľ Dr. Joseph Bell) a detektíva – a detektívne vysvetlenie je „vedecké“, medicínske (vylúčenie halucinácie, ktorú nemôžu zdieľať dva subjekty). Tento lekár-detektív je jedným z prvých „vedeckých“ detektívov. (Sherlock Holmes ako literárna postava zasa v sebe *kumuluje* viaceré detektívne typy: podľa 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 estacado*) sa vrstvia dve línie tajomstva: tajomstvo minulosti nájdencu 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. Obe línie tajomstva sa 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 (obet' je nájdená s odseknutou hlavou) a leitmotív zjavovania sa bezhlavého jazdca rozličným postavám. Rozuzlenie ukáže, že to nie je prízrak, 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 na detektívnu štruktúru.

Motív bezhlavého jazdca, o dosť 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 vídenia), 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 oná nervozita, ktorá sa zmocňovala návštevníkov zámku, ústiaca do šialeného strachu, bola spôsobovaná podzvukovými vibráciami 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 (to 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 desivo). 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 okamih zhostil 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 sa dá povedať, že klasická detektívka využívala falošne nadprirodzené elementy predovšetkým pri type záhad zamknutej miestnosti alebo pri vyvolávaní efektu napĺňania sa starej kliatby (napríklad poviedka *Svätyňa bohyně Astarty* od Agathy Christie či jej román *Nekonečná noc*). Kliatby sa však skutočne naplňali iba za dávnych čias *Otrantského zámku*, v detektívkach slúžia len ako pláštik na vyvolanie strašidelnej atmosféry a zahalenie „ľudského, príliš ľudského“ páchatel'a. Taktiež, 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 tu aspoň zástupne román *Spomedzi mŕtvych* (*D'entre les morts*, 1958), podľa ktorého natočil Hitchcock svoje slávne *Vertigo*. Tvorba týchto autorov si však zaslúži samostatnú štúdiu.

\* \* \*

Inverzný štrukturálny typ voči tým typom žánru detektívky a desivého, aké som interpretoval vyššie, v ktorých zdanlivo nadprirodzenú udalosť vyšetrovanie racionálne vysvetlí ako udalosť nevymykajúcu sa z empirického rádu a noriem rozumu, predstavuje ten typ hororu, v ktorom striktné racionálne vyšetrovanie 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) *Vnútorne svetlo* expozícia prináša klasickú detektívnu záhadu: žena doktora Blacka (temné *nomen omen*) zmizla a ľudia sa nazdávajú, že ju doktor zavraždil. Avšak pani Blacková bola neskôr videná... Rozprávač totiž v okne zahliadne na okamih jej tvár: „*Byla to tvář 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 („*nepopsatelným způsobem znepokojovalo*“, „*se událo něco strašného*“, „*se celá ta věc halí do jakési mlhy, do mlhy jakési hrůzy*“, „*jevy úplně neznámé povahy*“, všetko na s. 31). Postupuje „*vyšetrovanie*“, „*pátranie*“ (s. 36), aby napokon „*vypátralo*“ *nadprirodzené* 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 naozaj 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 u rozprávača vyvolala takú hrôzu.

Upozorníme, že tento motív *neľudskej tváre* vzbudzujúcej údes môže byť vo viktoriánskej detektívke vysvetlený aj prirodzenou cestou. Analogický motív totiž nachádzame v Doylovej neskorej holmesovskej poviedke *Žltá tvár* (*The Yellow Face*), kde sa neľudská tvár zahliadnutá v okne (pre Holmesovho klienta je jej zahliadnutie rovnako desivou skúsenosťou ako pre Machenovho rozprávača) ukáže byť len maskou, zakrývajúcou tvár malého černošského 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 myli.) 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“ (Briney, *ibidem*). Jedného z takýchto vyšetrovateľov, Dr. Heseliusa, 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), či „snový detektív“ Moris Klaw Saxa Rohmera (duchovného otca doktora Fu-Manchu) a predovšetkým Dr. John Silence Algernona Blackwooda (zbierka poviedok *John Silence: Physician Extraordinary* sa objavila v r. 1908). V novelke *Pikestaffov prípad* (*The Pikestaffe Case*) sa vyskytuje v tom čase už práve sa „klasicizujúci“ motív záhadu zamknutej miestnosti (v r. 1907 vyšla *Záhada žltej izby* Gastona Lerouxa, ktorá sa neskôr stala kanonickou): 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 do štvrtého rozmeru sa prepadá už celkom nekontrolovane.

Sugestívnosť hororu súčasného japonského autora strednej generácie Kodžiho Suzukiho *Kruh* (začiatok 90. rokov) vyplýva z toho sujetového postupu, že *nadprirodzene* stojí až na konci cesty logického postupu pátrania (do ktorého však „presakuje“ mysterióznymi náznakmi): reportér Asakawa vyšetroje, čo spája záhadné úmrtia mladých ľudí na rôznych miestach počas rovnakej sekundy. Postup vyšetrovania je striktné racionálny, snaží 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 odohral vo vzdialenej minulosti, a vypátra lokalizáciu „hrobky“, v ktorej je pochovaná obeť – studňa. Až na tento „pozemský“ zločin sa navrstvuje nadprirodzené – *kliatba* zavraždenej Sadako, spájajúca sa s modernou video-technológiou (vd'aka 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 (reťazovej videokazety, ktorú treba skopírovať a poslať ďalej). Možno k nám z Východu nepríde práve ten vírus, ktorý tak netrpezlivo očakávame...

\* \* \*

Ukázali sme, ako je motívický rad, sekvencia detektívneho vyšetrovania, zapojený do naratívnej štruktúry niektorých textov fantastiky a hororu. Je možná aj reverzná štruktúra – totiž môže byť do štruktúry detektívnej fikcie 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 – 1863) 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 schopnosťami. Záver jeho vyšetrovania znie, že barón využil tieto sily na to, aby prinútil hypnotizovanú 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).

K 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 je ďalej vedené celkom racionálnymi prostriedkami (duch sa na konci zjaví ešte raz, vyjadrujúc svoju spokojnosť). Druhý prípad predstavuje napríklad detektívka klasika Johna Dicksona Carr *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 čistou detektívkou. Takýto postup je čisto formálny a vonkajší.

Zriedka však môže dôjsť aj k *syntéze* oboch žánrov (porov. 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 vrahyn, 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 bola gilotinovaná v r. 1861. Napokon sú všetky záhady racionálne vysvetlené (mŕtvola z krypty nezmizla, ale bola len ukrytá; vrahynia neprešla cez stenu, ale bola to optická ilúzia vyvolaná zrkadlami). Vrahom nie je Marie a všetky zdanlivo nadprirodzené udalosti boli vyprodukované páchatel'om na odvrátenie podozrenia. Toto všetko by bolo presne pristrojené podľa carrovskej obvyklej schémy, keby nebolo epilógu vo forme vnútorného monológu Marie, ktorý – v protiklade k detektívovmu riešeniu – identifikuje Marie ako pravú vrahyn, reinkarnovanú dávnu Marie d'Aubray, a racionálne vysvetlenie ako falošné: podal ho detektív, ktorý je jej priateľom a s ktorým bola dohodnutá. Tento text 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 fan-

tastiky 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 šialenstva). Nadradený žáner fantastiky je generovaný práve *nerozhodnutelným* vzťahom týchto dvoch vysvetlení (a teda izotopií, spôsobov jednotného prečítania príbehu). Takto sa ukazuje, že text prináležiaci do žánru fantastiky do seba môže inkorporovať detektívny žáner, a to za predpokladu, že text možno prečítať v dvoch alternatívnych izotopiách (detektívnej a „nadprirodzenej“). Naopak, pokiaľ 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* (totož detektívneho žánru), ak prijmeme vyššie 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 motívického plánu deja – detektívka podľa pravidiel, ale odohrávajúca sa vo fikčnom svete iného žánru. Tento predbežný záver nám v ďalšom výskume (v inej štúdií) 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).

Istým výnimočným prípadom je trinásť poviedok Agathy Christie, v ktorých vystupuje ako „detektív“ mysteriózny pán Harley Quin (transkripcia slova harlekyn). Opar fantastickosti podlieha oproti predchádzajúcim textom žánru fantastiky a spomínaným mysterióznym detektívkam operácii *presunu*: v tomto prípade atypicky zahaľuje nielen tajomný zločin, ale predovšetkým postavu „vyšetrovateľa“, ktorý sa – po spáchaní zločinu – odrazu objaví na mieste činu, „jeho poslaní je (...) *mlúvit za mrtvé, ktorí už nemohou mlúvit sami za seba*“ (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 zdania 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 nejbánálnějším způsobem, někdy doslova půlkou věty: „náhodou byl v sousedné vesnici na návštěvě u přítele z mládí““ (Zábrana, 1987, s. 486).

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 bio-technologického: 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 štrukturálne opozičnom type – môže riešiť aj prirodzenou cestou, ako ukazuje zasa triler Williama Diehla *Známie zla* (*Show of Evil*, 1995). Tam sedí sériový vrah vo väzení, pričom začnú byť páchané vraždy, vykazujúce zámky jeho vražedného „idiolektu“: vraždí totiž jemu blízka osoba, člen vražedného tandemu, ktorá mohla spoznať „rukopis“ jeho vrážd. V *Zátiší 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 vraha (tieto vlastnosti zdieľa 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 součástí zabití. (...) Je pravda, že náš vrah dodržuje rituál. Ale v tom je ten háček: pokaždé je ten rituál úplně jiný. A nezabijí jenom lidi, ale také zvířata. (...) A napadení Johna Gasparilly bylo hodně podobné – žádný rituál, ani snaha zabit. On si prostě nejspíš vzal, co potřeboval – jeho vlasy, vousy a palec – a odešel.*“ (Preston – Child, 2004, s. 146 – 147). Svedok útoku zdesene šepká: „Ved’ je to dieťa...“ Vysvetlením je genetická deformácia ľudskeho tvora s tvárou nemluvnáťa, s opičou svižnosťou a silou, ktorého jedna z obyvateľiek drží od narodenia v jaskyni a tvor je neinfikovaný ľudskou kultúrou (akýsi „neušľachtilý divoch“). „*Kvůli tomu nikdy neodpovídal portrétu mnohonásobného vraha. Protože nebyl mnohonásobný vrah. Pojem zabijení vůbec neznal. Byl naprosto amorální, nejčistější sociopat (...)*“ (Preston – Child, 2004, 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 snažil vyznačiť v tejto štúdií. Demonštrujúc tieto vzťahy dvoch žánrov na konkrétnych textoch, nesledoval som striktné historickú líniu, ale *logiku štrukturálnych transformácií*: takto som usporiadal svoju náraciu 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 diferenčne vymedzujú prostredníctvom logických vzťahov, ktoré medzi nimi vládnu: sú to vzťah inklúzie medzi fantastikou (či hororom) a detektívkou (detektívny segment vyšetovania 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 žánr 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 bola na predchádzajúcich stranách konštatovaná 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 prebieha 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 zd'aleka nenárokujem na historickú „úplnosť“. (Inak, v prípade „strojov“ na výrobu textov, akými sú inkriminované dva žánre, by toto úsilie bolo aj tak márne. A kvôli vysokej miere 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 pre túto príležitosť vybral ja, majú len „exemplárnu“ funkciu, hoci niektoré z nich boli ako reprezentanti daných žánrov už aj kanonizované.

#### LITERATÚRA

- ABRAMS, M. H.: *Zrcadlo a lampa*. Praha : Triáda, 2001.
- ADAMOVIČ, I.: *Slovník české literární fantastiky a science fiction*. Praha : R3, 1995.
- BARTOSZYŃSKI, K.: *Teoria i interpretacja*. Warszawa : PWN, 1985.
- BARTHES, R.: *Lektury*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 2001.
- BERAN, Z.: Zrod anglické detektivní povídky. In: *Zmizení zvláštního vlaku*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1995.
- BERLIN, I.: *Korzenie romantyzmu*. Poznań : Zysk i S-ka Wydawnictwo, 2004.
- BIELIK-ROBSON, A.: *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków : Universitas, 2004.
- BIEN, G.: Abenteuer und verborgene Wahrheit. In: VOGT, J. (Hrsg.): *Der Kriminalroman*, zv. II. München : Wilhelm Fink Verlag, 1971.
- BLACKWOOD, A.: *Pikestaffov prípad*. Pezinok : Formát, 1998.
- BRINEY, R. E.: Death Rays, Demons, and Worms unknown to Science. The Fantastic Element in Mystery Fiction. In: *The Mystery Story*. Edited by John Ball. New York : Penguin Books, 1978.
- BOILEAU, P. – NARCEJAC, T.: *Der Detektivroman*. Neuwied und Berlin : Luchterhand, 1967.
- BÖTTCHER, K. (ed.): *Romantik*. Berlin : Volkseigener Verlag, 1967.
- BUCHLOH, P. G. – BECKER, J. P.: *Der Detektivroman*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978.
- CAILLOIS, R.: *Odpowiedzialność i styl*. Warszawa : PIW, 1967.
- CARR, J. D.: *3 x Záhady starého Londýna*. Praha : Odeon, 1979.
- CARROLL, N.: Podstata hororu. In: *Illuminace*, roč. 5, 1993, č. 3, s. 53 – 63.
- COLLINS, W.: *Strašidelný hotel*. Praha : Práce, 1964.
- ČAPEK, K.: *Boží muka. Trapné povídky*. Praha : Mladá fronta, 1967.
- ČERMÁK, J.: Na okraj černého románu. In: *Světová literatura*, roč. 19, 1968, č. 1, s. 220 – 224.
- DOLEŽEL, L.: *Heterocosmica*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2003.
- DOYLE, A. C.: *Tajuplné příběhy*. Brno : Argo, 1993.
- DOYLE, A. C.: *Hrůzostrašné příběhy*. Praha : Nakladatelství Vodnář, 2001.
- DOYLE, A. C.: *Poslední galeje*. Praha-Smichov : Nakladatel Jan Kotík, 1923.

- DOYLE, A. C.: *Země mlhy*. Praha : Yetti, 1994.
- DOYLE, A. C.: *Návrat Sherlocka Holmesa*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1966.
- DOYLE, A. C.: *Stratený svet*. Bratislava : Mladé letá, 1984.
- DOYLE, A. C.: *Zapomenuté prípady Sherlocka Holmesa*. Brno : JOTA, 2004.
- EDWARDS, O. D.: Introduction. In: DOYLE, A. C.: *A Study in Scarlet*. New York : Oxford University Press, 1999.
- ELIADE, M.: *Okultyzm, czary, mody kulturalne*. Kraków : Oficyna Literacka, 1992.
- FIDO, M.: *Svět Sherlocka Holmesa*. Brno : JOTA, 2005.
- FLAMMARION, C.: *Záhada smrti. Při smrti*. Nakladatel Miroslav Láth v Praze 1922.
- GALDÓS, B. P.: *Zjawa*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1978.
- GERBER, R.: Verbrechensdichtung und Kriminalroman. In: VOGT, J. (Hrsg.): *Der Kriminalroman*, zv. II. München : Wilhelm Fink Verlag, 1971.
- GRABIŃSKI, S.: *Niesamowite opowieści*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1975.
- HARTMAN, G.: *The Fate of Reading*. Chicago and London : University of Chicago Press, 1975.
- HOFFMANN, E. T. A.: *Slečna zo Scuderi*. Bratislava : Tatran, 1969.
- HORNÁT, J.: *Záhady paní Radcliffové*. In: RADCLIFFOVÁ, A.: *Záhady Udolpha*, zv. II. Praha : Odeon, 1978.
- HORVÁTH, T.: V labyrinte odvođenín (Sonda do modernizmu). In: *Slovenská literatúra*, roč. 50, 2003, č. 1 s. 1 – 19 (pokračovanie) a č. 2, s. 89 – 109 (dokončenie).
- HORVÁTH, T.: Ján Hrušovský a modernizmus. In: HRUŠOVSKÝ, J.: *Výber II*. Bratislava : Slovenský Tatran, 2004.
- HORVÁTH, T.: Kriminálna genealógia detektívky (Pitaval. Vidocq. Literatúra zločinu. Estetika a londýnske vraždy v hmle). In: *Slovenská literatúra*, roč. 52, 2005, č. 6, s. 377 – 393.
- HRBATA, Z. – PROCHÁZKA, M.: *Romantismus a romantismy*. Praha : Karolinum, 2005.
- HÖLDERLIN, F.: *Blažený mezi bohy*. Praha : Nakladatelství Josefa Šimona, 2000.
- HUBBARD, L. R.: *Dés*. Praha : Nakladatelství Svoboda – Libertas, 1993.
- CHAMPIGNY, R.: *What will have Happened*. London : Indiana University Press, Bloomington, 1977.
- CHIMET, J.: *Hrdinové, fantomy, myši*. Praha : Vyšehrad, 1984.
- IRWING, W.: *Povest' z ospalívej kotlíny*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959.
- JAMES, H.: *Duchova činžc*. In: *Komu se to dostane do rukou. Podivuhodné příběhy z Ameriky 19. století*. Praha : Odeon, 1992.
- JANION, M.: *Gorączka romantyczna*. Warszawa : PIW, 1975.
- JANION, M.: *Zlo i fantazmaty*. Kraków : Universitas, 2001.
- KRAUSOVÁ, N.: *Od Lessinga k Brechtovi*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1959.
- KREJČÍ, K.: *Rukopis nalezený v Zaragoze a jeho autor*. In: POTOČKI, J.: *Rukopis nalezený v Zaragoze*. Praha : Odeon, 1973.
- LAPLANCHE, J. – PONTALIS, J.-B.: *Psychoanalytický slovník*. Bratislava : Veda, 1996.
- Le FANU, J. S.: *Neodbytný duch*. In: *Stráž u mrtvého*. Praha : Mladá fronta, 1969.
- Le FANU, J. S.: *Carmilla*. Praha : Ivo Železný, 1992.
- Le FANU, J. S.: *Hodina smrti (Strýc Silas)*. Litvínov : Dialog, 1999.
- Le GOFF, J.: *Středověká imaginace*. Praha : Argo, 1998.
- LEM, S.: *Fantastyka i futurologia*, zv. 1. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1970.
- LEM, S.: *Filozofia przypadku*, zv. II. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1988 (3. pozmenčené vydanie).
- LOVECRAFT, H. P.: *Nadprirodzená hrôza v literatúre*. Bratislava – Pezínok : Agentúra Fischer & Formát, 1997.
- MACHEN, A.: *Vnitřní světlo*. Brno : Mor, 1991.
- de MAN, P.: *Allegories of Reading*. Haven and London : Yale University Press, New 1979.
- de MAUPASSANT, G.: *Horla*. In: *Príšery*. Bratislava : Tatran, 1972.
- MARTUSZEWSKA, A.: *Powieść i prawdopodobieństwo*. Kraków : Universitas, 1992.
- MÉRIMÉE, P.: *Kronika vlády Karla IX. a vybrané novely*. Praha : Státní nakladatelství, 1959.
- MUKAŘOVSKÝ, J.: *Kapitoly z české poezie, díl II*. Praha : Svoboda, 1948.
- MURCH, A.: *The Development of the Detective Novel*. London : Peter Owen, 1968.
- O'BRIEN, F.-J.: *Diamantová čočka*. In: *Komu se to dostane do rukou*. Praha : Odeon, 1992.
- PEPRNÍK, M.: *Topos lesa v americké literatúre*. Brno : Host, 2005.

- PORTER, D.: *The Pursuit of Crime*. New Haven and London : Yale University Press, 1981.
- POTOCKI, J.: *Rukopis nalezený v Zaragoze*. Praha : Odeon, 1973.
- PRESTON, D. – CHILD, L.: *Zátiší s vranami*. Brno : BB Art, 2004.
- RADCLIFFOVÁ, A.: *Záhady Udolpha*, zv. II. Praha Odeon, 1978.
- RADCLIFFOVÁ, A.: *Talian*. Bratislava : TEXT – Mórik, 1993.
- RENARD, M.: *Orlakovy ruce*. Praha : Ivo Železný, 1991.
- STEVENSON, R. L.: *Podivný případ Dr. Jekylla a pana Hyda*. Praha : Státní nakladatelství, 1965.
- SHELLING, F.: Systém transcendentálního idealizmu. In: ŽITNÝ, M. (ed.): *Nemeckí romantici*. Bratislava : Tatran, 1989.
- SCHÜLZ, G.: *Romantika. Dějiny a pojem*. Praha – Litomyšl : Pascka, 1999.
- SIEWIERSKI, J.: *Powieść kryminalna*. Kraków : Krajowa Agencja Wydawnicza, 1979.
- The Strand Magazine, Vol. VII*. George Newnes Ltd., London, 1894.
- SUZUKI, K.: *Kruh*. Praha : Knižní klub, 2004.
- SYMONS, J.: *Bloody Murder*. London : Faber and Faber, 1972.
- ŠČEGLOV, J.: K postrojení strukturoj modelí novell o Šerlocke Cholmsc. In: *Simpozium po strukturoj izučeníju znakovych sistem*. Moskva, 1962.
- ŠKLOVSKIJ, V.: *Theorie prózy*. Praha : Mclantrich, 1948.
- ŠKVORECKÝ, J.: *Nápady čtenáře detektivek*. Praha : Nezávislé tiskové centrum, 1990.
- ŠVESTKOVÁ, M.: Doslov. In: *Stráž u mrtvého*. Praha : Mladá fronta, 1969.
- TODOROV, Tz.: *The Fantastic*. New York : Cornell University Press, Ithaca, 1995.
- TODOROV, Tz.: *Poetika prózy*. Praha : Triáda, 2000.
- USPENSKY, B.: *Principles of Structural Typology*. The Hague – Paris : Mouton, 1968.
- VOPĚNKA, P.: *Rozpravy s geometrií*. Praha : Panorama, 1989.
- WELLS, C.: *The Technique of the Mystery Story*. Springfield : Mass Publishers, 1976.
- WYDMUCH, M.: *Gra ze strachem*. Warszawa : Czytelnik, 1975.
- ZÁBRANA, J.: Animovaná algebra Agathy Christicové. In: CHRISTIE, A.: *Muž v mlze*. Praha : Odeon, 1987.

*Štúdia je súčasťou individuálneho grantového projektu Detektívny žáner – model a história žáneru, VEGA 2/4107/24.*

#### SUMMARY

The aim of the study is to make a research in genealogic and structural relationship between a genre of fantasy and a detective story. The relationship of both two 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 the texts mutually differentially defined through logical relationships: inclusive relationship between fantasy (also horror) and detective story (detective segment of investigation incorporated into a text of fantasy or horror, while *function* of this segment in the detective story and fantasy/horror is reversed), reversed inclusion of fantasy to a genre of a detective story (from the first appearance supernatural thing is logically explained by empiric way), exclusion between a detective story and horror (a detective genre does not have to contain really supernatural motives) and relationship of unique synthesis between a detective story and a fantasy (when a detective story is completely incorporated within fantasy, or a narrative structure contains two parallel stories – detective one and a fantasy). Excluding supernatural forces from the detective story operate in economy of a superior regime of rules of *fair play* of a detective story (equalities of chances for a reader as well as a 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 of a reader with the text. Different genres construct their specific fictional worlds with not breakable rules – breaking of them produces an overlap into a text of a different genre.