

Edgar Allan Poe a detektívka: nová konfigurácia starého a jej variácie

TOMÁŠ HORVÁTH, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Kornelovi Földvárimu

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

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

Tieto tri úvodné segmenty sú prípravou pre jadro príbehu, ktorým je 4. problém – záhadná vražda – a jeho vyriešenie detektívom. O vražde sa rozprávač s Dupinom dozvedajú z novin, pričom text cituje novinovú správu, podávajúcu rozprávanie o kriku, ktorý počuli svedkovia z bytu (miesta vraždy), a opis miesta činu. 5. Nasleduje segment výpovedí svedkov, podaných opäť vo forme citovania novinovej správy. Pre individuálne vyznenie textu je dôležité, že výpovede svedkov sú podané v rezumujúcej podobe vždy ako celková výpoveď jedného svedka, čiže nejde o dialogickú expozíciu výsluchov. Je to podmienené jednak dĺžkou žánru – poviedky vo vzťahu k pomerne vysokému počtu svedkov (desať), jednak text takto produkuje istý efekt odcudzenia vo vzťahu ku svedkom, ktorí nie sú konštruovaní ako literárne postavy, ale práve len vo forme zhrnutia ich výpovedí, a to navyše prostredníctvom nepriamej reči (svedkovi je takto odobraný literárny „vlastný hlas“). Takouto rétorickou stratégiou prezentovania prípadu – prostredníctvom citácie novinových článkov – Poe „sugeruje fragmentárnu, mäťúcu povahu týchto faktov zo „skutočného života““ (Knight, 1980, s. 47) a dodáva prípadu dokumentárnu dôstojnosť (Smuda, 1971, s. 40).

6. Nasleduje segment *falošného riešenia* políciou – zatknutie jedného zo svedkov Adolpha Le Bon, avšak bez usvedčujúcich dôkazov (por. Poe, 1959, s. 43). Motív falošného riešenia sa taktiež stane uzuálnym segmentom syntagmatickej štruktúry detektívky.

7. Po takomto abstraktnom „stretnutí sa“ pátrača so zločinom nasleduje stretnutie konkrétne – segment Dupinovej prehliadky miesta činu. (Motivuje ho fakt, že zatknutý je Dupinovým známym.) Opis Dupinovej prehliadky miesta činu sa pohybuje na veľmi vysokej úrovni abstrakcie – napríklad obhliadka mŕtvol zavraždených je len spomenutá: „Dupin preskúmal všetko veľmi pozorne – nevynímajúc ani mŕtvolu obeť.“ (s. 45).

8. Mimochodom je spomenutá zdanlivo bezvýznamná udalosť, že sa Dupin zastavil v redakcii parížskych novín. (Táto „mimochodná“ udalosť sa v spätnej závislosti významových plánov ukáže ako *klúčová*, nevybočujúca z hlavnej línie pátrania [„mimo“], pretože práve vďaka nej – vďaka inzerátu o nájdení utečeného orangutánu – sa v Dupinovom byte zjaví jeho majiteľ, námorník, ktorý spresní podrobnosti prípadu.)

9. Sumácia záhad prípadu Dupinom.

10. Dupinovo vyhlásenie, že vyriešil záhadu.

11. „Odhalenie“ – na scénu prichádza „páchateľ“.

12. Dupin podáva vysvetlenie riešenia.

Pozrime sa najprv na konštrukciu záhady. Svedkovia počujú asi o tretej hodine ráno „*príšerný krik*“, ktorý vychádza zo štvrtého poschodia domu v ulici Morgue, bytu „*istej pani L'Espanaye a jej dcéry*“ (por. s. 36). Desiatu susedia musia najprv vylomiť vstupnú bránu a bežia po schodoch k inkriminovanému bytu. Krik zatiaľ utíchol. Na ceste po schodoch však svedkovia „*začuli niekoľko drsných hašterivých hlasov*“ (s. 36), ktoré akoby prichádzali „*z horného poschodia*“ (s. 36). Kým vybehnú na druhé poschodie, zmlknú aj tieto hlasy. Dvere do veľkej izby na štvrtom poschodí musia vylomiť, pretože sú zamknuté a kľúč je v zámke zvnútra (s. 36). „*Naskytl sa im taký hrozný obraz, že všetci prítomní hrôzou a prekvapením zmeraveli.*“ (s. 36) Na tomto mieste nadobúda detektívka charakter krvavej a hrôzostrašnej senzácie (berie si ho zo žánrovej pamäti gotického románu a pitavalov), ktorú – a to bude jedným z konštituentov jej žánru – bude *kombinovať* s racionálnym diskurzom analýzy tejto hrôzy a senzacnosti, produkujúcim *dištanciu* od nich. O viacerých modoch dištancie v tejto poviedke sa ešte zmienim. Nasleduje opis miesta činu: nábytok je rozlamaný a rozhádzaný, skrvavená britva na stoličke, „*na kozube bolo niekoľko dlhých a hrubých pletencov šedivých ľudských vlasov*“ (s. 36), vydrapených aj s koreňmi. Z komína vytiahnu dcérinu mŕtvolu, ktorá bola doň vtlačená, dorážanú so stopami po prstoch na hrdle (pravdepodobne bola zaškrtaná), a na dvore nájdu zohavenú mŕtvolu matky s hrdlom prerezaným tak, že hlava bola takmer úplne oddelená od tela. Zranenia oboch žien poukazujú na nesmiernu fyzickú silu páchatel'a, pri zraneniach matky musel použiť vražedný nástroj – iba „*veľká, tupá a ťažká zbraň v rukách veľmi silného muža mohli zanechať takéto hrozné stopy*“ (s. 42).

Záhada je konštruovaná ako záhada zamknutej, hermeticky uzavretej miestnosti. Deje sa tak prostredníctvom reštriktívnych naratívnych premís, ktoré (zdanlivo) vylučujú únik vraha z miestnosti: dvere zamknuté zvnútra a kľúč z vnútornej strany zámku, dva obloky so zatlčenými klincami v ráme, ktoré sa nedajú otvoriť (s. 50), tajný východ z miestnosti je vylúčený (s. 49), rovnako útek komínom. Únik vraha z miestnosti sa takto zdá byť nemožný – celá záhada potom nadobúda charakter *nemožnosti* z hľadiska empirického, prípadne pôsobí ako zásah nadprirodzených síl (zmiznutie páchatel'a). Nie je potom vôbec čudné – v danom období a v rámci Poeovej literárnej gramatiky –, že logik

Dupin *explicitne* vylučuje zásah nadprirodzených síl: „*Akiste nemusím zdôrazňovať, že ani jeden z nás sa nedomnieva, že by sa tu bola stala nejaká nadprirodzená udalosť. Pani a slečnu L'Espanaye nezavraždili duchovia. Páchatelia boli hmotné bytosti a ušli hmotným spôsobom.*“ (s. 49). Až teraz, po vylúčení nadprirodzeného zásahu, sa záhada javí byť naozaj nemožnou. A to, že Dupin, ako hovorí, „nemusí zdôrazňovať“, znamená, že to zdôrazňovať práveže *musí* (ide o rétorickú figúru typu „nespomeniem skutočnosť, že...“, čím ju, naopak, spomeniem).

Toto zdôraznenie je potrebné práve z hľadiska konštituovania sa detektívneho žánru, ktorého jedným zo zdrojov a paralelných žánrov, čo ho obohacujú a voči ktorým sa *diferenčne vymedzuje*, je fantastika 19. storočia (s presahom aj do žánru zázračného). Mnohí autori detektívok sa paralelne situovali v oboch žánroch (napr. A. C. Doyle, Sheridan Le Fanu) a platí to aj pre Poea samotného: v poviedkach *Morella* a *Ligeia* sa v závere objavuje mŕtva milenka rozprávača, ktorá so sebou zoberie do smrti jeho novú živú milenkú (Rowena zomiera a ožije, meniac sa na Ligeiu) a v poviedke *Eleonóra* počuje rozprávač hlas mŕtvej Eleonóry, ktorý ho zbaví sľubu, čo jej dal (je to preto, že sa zmenila aj Eleonóra na Ermengardu, alebo to mŕtva milenka odpúšťa v mene lásky?). V *Zániku domu Usherov* (*The Fall of the House of Usher*) je motív „zmŕtvychvstania“ Usherovej sestry lady Madeline a jej úniku z rodinnej krypty ambivalentný: keďže sa v texte spomína jej diagnóza ako kataleptické stavy, „nadprirodzené vysvetlenie je takto síce sugerované, ale nemá byť akceptované“ (Todorov, 1995, s. 48). (Téma katalepsie; zdanlivej smrti, je jednou z poeovských obsesií: katalepsiou trpí hrdina poviedky *Žaživa pochovaný*, rovnako má rozprávač v *Ligei* podozrenie, že Rowenu pochovali predčasne, a podobne predčasne je pochovaná *Berenika*.) Avšak napríklad John S. Hill odmieta väčšinový výklad tohto motívu, že Madeline je živá, keď sa zakrvácaná objaví vo dverách pred rozprávačom a Usherom. Hill podáva – na základe údajov fikčného sveta tejto poviedky pri jeho porovnaní s pravidlami, ktoré vládnu empirickým svetom – dôkaz, že Madeline nemohla uniknúť z hrobky: sú to napr. týždeň uplynulý od jej pochovania, nedostatok vzduchu v hrobke – toto by však, nazdávam sa, bolo možné vysvetliť *práve* kataleptickým stavom, pri ktorom by boli životné funkcie obmedzené na minimum – , zároveň sú tu však masívne železné dvere hrobky (por. Hill, 1971, s. 55 – 56). Hill analýzou textu dokazuje, že Roderick Usher sa zbláznil a zvuky (známky života Madeline) sú jeho halucináciou a že šialenstvo začína postihovať aj rozprávača (por. Hill, 1971, s. 61 – Usher ho osloví: „Blázon!“), ktorý sa týmto faktom stáva nespoľahlivým. Preto jeho videnie zjavenia sa Madeline nemôže byť dôkazom toho, že Madeline žije, ale práve naopak – Hill striktne racionalisticky konkluduje: „Ak fakty dokazujú, že Madeline zomrela, musí sa znovu objavovať (rozprávačovi – pozn. T. H.) ako halucinácia.“ (Hill, 1971, s. 62). Alebo ako príznak, dodávam ja (Poe predsa nie je žiadny realistický autor). Hill realisticky projektuje pravidlá sveta (prírodné zákonitosti) na pravidlá fikčného sveta Poeovej poviedky a dokazuje nemožnosť istých udalostí z hľadiska pravidiel „skutočného sveta“. Rovnako pokladá reálne prežitie Madeline za pochybné I. M. Walker (Walker, 1971, s. 53).

Mnohé texty fantastiky preberajú vzorec pátrania, a recipročne, z mnohých detektívok – hlavne v prípade záhad zamknutej miestnosti – vane odor nadprirodzeného, ktorý

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

Riešenie sa teda – po vylúčení nadprirodzeného vysvetlenia – musí uberať empirickou cestou za pomoci využitia analýzy. Aby bolo možné odhaliť, ako vrah unikol z miestnosti, volí Dupin ako východisko to, že treba „rad-radom skúmať jednotlivé možnosti úniku“ (s. 49). Ako premisu dokazovania nastoľuje: vo chvíli, keď ľudia vystupovali po schodoch, vrahovia sa ešte nachádzali v miestnosti. (Táto premisa je už aj zároveň záverom predchádzajúcej úvahy: dokazujú ju tie hlasy, ktoré svedkovia počuli a ktoré neboli hlasmi zavraždených žien.) Dvermi nemohli odísť, pretože boli zamknuté zvnútra, navyše, páchatelia by museli stretnúť na schodisku svedkov, ktorí bežali k bytu. Inak, ďalší vývin žánru, keď bude hľadať nové možnosti vytvárania ilúzie „zamknutej miestnosti“, si už bude musieť položiť otázku štatútu tohto kľúča v zámke – či ním nebolo možné zamknúť dvere manipuláciou zvonku (por. Carr, 1979, s. 654), prípadne, či ho nemohla do zámky dodatočne vsunúť jedna z osôb, ktoré vyrazili dvere. Poe však v zásade pracuje rovnakou metódou (hoci jeho text ešte nevyčerpá všetky možnosti, doňho vpísané ako do *zárodku*: vyčerpá ich až ďalší vývin žánru): spochybni uzavretosť jednej z prístupových ciest. Po vylúčení obloka uličnej izby, ktorým by nemohol ujsť nikto bez toho, aby ho nezbadal dav zhromaždený pred domom (s. 50), zostáva *jediná možná* úniková cesta: obloky zadnej izby. Ak sú oba zamknuté zvnútra, musí teda ísť o *zdanlivé* zamknutie („*zdanlivú nemožnosť*“, s. 50). Toto je *jediné možné* riešenie, ktoré si Dupin aj okamžite potvrdí.

V zásade úplne prvou Dupinovou premisou, ktorá je premisou epistemologickou, premisou epistemologického optimizmu – je predpoklad, že *neriešiteľná, nemožná záhada nemôže existovať*. Ako hovorí Dupinov „príbuzný“, dešifrátor šifier a rébusov Legrand z poviedky *Zlatý chrobák*, akýkoľvek problém, ktorý ľudská myseľ dokázala vytvoriť, musí byť (iná) ľudská myseľ schopná rozlúštiť (teda aspoň myseľ geniálneho analytika) (por. Poe, 1975, s. 105). Analytik sa „*vžíva do myšlienkového pochodu protivníka, stotožní sa s ním*“ (s. 27) – práve takto, strategicky, vyrieši Dupin záhadu *Ukradnutého listu*. Zdanlivá nemožnosť záhadných vrážd v ulici Morgue vyplýva len z nezvyčajnosti zločinu, z toho, že polícia myslí v kategóriách zvyčajných prípadov a nevie „*vyskočiť*“ zo svojho skostnateného systému uvažovania. Upadla do „*omylu, že si poplietla nezvyčajné s nepochopiteľným. Pri našom pátraní si nemusíme klásť otázku: 'Čo sa stalo?', ale 'Čo sa tu stalo, čo sa predtým ešte nikdy nestalo?'*“ (s. 46). Polícia očakáva ľudského vraha a neráta so zabíjajúcim orangutanom, predpokladá, že okná boli zatlačené klincami, lebo sa takými *javia*. Dupinove správne úvahy môžu viesť iba k jednému záveru (s. 49), lebo v opačnom prípade (ak totiž neuvažujeme správnym spôsobom), nedôjdeme k *žiadnemu* záveru (teda ani k nesprávnemu záveru). Práve preto, keď polícia uvažuje nesprávnym

spôsobom, nesformuluje falošné riešenie, ale konštatuje *neriešiteľnosť* záhady. Prvou podmienkou, od ktorej sa odvodzujú všetky ďalšie „ohnivká“ (to je Dupinov, a neskôr to bude Holmesov termín) usudzovania („ratiocination“) analytika, je však jeho schopnosť *pozorovania* (Dupinova obhliadka miesta činu). Nejde tu však len o „všímavosť“, pozornosť, ale pozorovanie analytika je zasa vždy už *prefigurované* istým usudzovaním: „Treba vedieť, čo treba pozorovať.“ (s. 28). Dupin nachádza zlomený (nefunkčný) kliniec v zdanlivo zatŕčenom okne a strunu, pomocou ktorej sa samo zavrelo, nie čistým, „bezpredpokladovým“ fenomenologickým nahliadaním miesta činu, ale to, aby upriamil svoju pozornosť *práve* na tieto predmety, je umožnené závermi jeho predchádzajúceho usudzovania (keď vyvodil, že okno je *jedinou možnou* únikovou cestou). *Pozorovanie* je teda takpovediac „vnorené“ do úsudku: na základe pozorovania robí analytik svoje úsudkové závery, ale zároveň pozoruje už na základe úsudku, pretože *usudzuje*, na čo treba upriamiť pozornosť, *akým smerom* ju intencionálne „zameria“, zaostrí. Aj vyšetrovateľ musí „správne“ vstúpiť do hermeneutického kruhu. Dupin nenahliada fenomény, ale *číta znaky*, rovnako ako je čitateľom mesta (ktoré je prítomné vo svojej čitateľnosti aj v novinových správach o zločine (Stierle, 1998, s. 627), je aj čitateľom „miesta činu“ a záhadného prípadu (Stierle, 1998, s. 628) – Dupin hovorí o svojom „čítaní celého rébusu“ („reading the entire riddle“, cit. podľa Stierle, 1998, s. 628).

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

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

Oblok bol nájdený zatvorený.

Musel sa zatvoriť v čase *t*.

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

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

Vrahovia museli uniknúť oblokom.

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

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

Môžeme tu vidieť aj charakter tohto vyvodzovania, inferencie (odvodenia záveru z iných výrokov). Nie je to (a v detektívke to veľmi často nebude) striktné logické odvodzovanie v rámci sylogizmu. Z uvedených premís nijakým spôsobom logicky nevyvodíme „skrytú strunu“, ktorá je celkom *novým faktom* voči uvedeným premisám. V prípade tohto spôsobu vyvodzovania ide o *abdukciu*, ktorá spočíva v postavení hypotézy, ktorá vysvetlí daný (predstavený) „stav vecí“, popísaný premisami. Na to, aby bolo možné túto

abdukciu vykonať, je potrebné isté vedenie v rámci kultúrnej encyklopédie. Je potrebné isté praktické vedenie, napr. por. prvú premisu nižšie uvedeného prvého úsudku. Až na základe tohto praktického vedenia, týkajúceho sa sublunárneho sveta (čiže až na základe tejto kultúrnej encyklopédie), môže potom detektív rozvíjať svoje úsudky. Pozície jednotlivých výrokov v logických úsudkoch obsadzujú singulárne výroky o stave vecí (napr. „okno bolo zatvorené“) a formulácie pravidiel platiacich pre tento svet – napríklad: ak niekto zavrel dvere zvnútra, musel sa nachádzať vnútri v miestnosti. To, čo sa nazýva „logickým vyvodzovaním“, či skôr onou slávnou *dedukčnou metódou* (u Doylea) a *analytickou metódou* (u Poea) v rámci detektívneho žánru, býva veľmi často práve formuláciou takýchto pravidiel sveta (v štýle: „Ak sir Charles už dva roky nežil intímne a nezdierať spoločnú spáľňu so svojou manželkou, nemohol vedieť, aké spodné nohavičky na sebe mala oblečené v inkriminovaný deň pred dvoma mesiacmi.“) a interpretáciou toho typu znakov, ktoré sa nazývajú *indexy*. V prípade textov Agathy Christie Stephen Knight vhodne nazýva tieto pravidlá sveta „domáckou epistemológiou“ (Knight, 1980, s. 119).

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

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

Vrah utiekol oblokom.

Oblok nebol rozbitý.

Záver: oblok bol v čase úteku vraha otvorený.

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

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

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

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

Záver: oblok nebol nájdený zavretý zvnútra.

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

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

Ďalšie „vývody“:

Ak vrah v čase t zavrel oblok zvnútra, musel sa nachádzať v miestnosti.
Vrah sa nenachádzal v miestnosti. (Lebo ho tam svedkovia nenašli.)
Záver: Vrah nezavrel oblok zvnútra.

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

Ak vrah utiekol oblokom, oblok musel byť otvorený.
Oblok nebol otvorený.
Záver: vrah neutiekol oblokom.

Predchádzajúci úsudok vo vzťahu k nasledujúcemu úsudku produkuje logickú nemožnosť:

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

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

vaný závažný člen syntagmatickej štruktúry), keď v rámci segmentu vyšetrovania musí pátranie dôjsť k bodu, ktorý je totálnou slepou uličkou (v terminológii klasickej drámy: *krízou*) (por. Cawelti, 1976, s. 86).

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

Pri bližšej Dupinovej obhliadke sa ukáže, že kliniec na inkriminovanom obloku nebol zatĺčený, ale zlomený: z obloka trčala len hlavička klinca, čo *vytváralo ilúziu*, že oblok je zaklincovaný. Všimnime si, ako text detektívky môže veľmi jednoducho *poprieť* premisu, ktorú sám kládol vo svojom predchádzajúcom priebehu (premisu zaklincovaného obloka). Práve táto rétorická stratégia produkuje *dojem nemožnosti* spáchaného zločinu: je ňou postavenie falošnej premisy textom, ktorá sa situuje (zdanlivo) na úrovni predstaveného sveta (ten je predsa konštituovaný *len a len* jazykovými operáciami, a nastolenie falošnej premisy je jednou z nich). Táto premisa sa situuje len na úrovni *zdaní*, nie bytia. Ilúziu text vytvára prostredníctvom segmentu popisu, ktorý bude v ďalšom priebehu textu odhalený ako neadekvátny, iluzívny. „(...) všetky stopy sú – z hľadiska čitateľa – jazykového charakteru a poskytuje ich iba text. (...) opisy objektov v detektívkach ilustrujú skôr triky jazyka než triky vnímania. Vnímanie odvodzuje kategóriu z nejakých zmyslových fenoménov. Naopak, zdá sa, že opis skôr vyzdobuje esenciu akcidentom. (...) jazyk jednoducho nevyjadruje omyl, ale maskuje a potvrdzuje ho.“ (Champigny, 1977, s. 130 – 131). Čiže: ústupová cesta je *opísaná* v skoršej fáze textu ako neprístupná/nemožná, pričom vo fáze riešenia je transformovaná na prístupnú prostredníctvom *dodatočných okolností*, ktoré dodáva nový opis.

Dupin teda nachádza únikovú cestu páchatel'a zo „zamknutej“ miestnosti. Sleduje ďalej postup páchatel'a/páchatel'ov (spomeňme si, že svedkovia počuli *hlasy* „v množnom čísle“), keď kladie ďalej otázku, „*akým spôsobom sa vrah dostal z obloka na ulicu*“ (s. 53). Jeho úniková cesta prezrádza „*neobyčajný stupeň telesnej zdatnosti*“ (s. 54) páchatel'a. Toto vyvodzovanie páchatel'ových vlastností z indexov (stôp, ktoré zanechal, z úniko-

vej cesty, z toho, že nič neukradol) už znamená kladenie otázky jeho *totožnosti* – k jeho vlastnostiam sa pripočítava („primyslí“, s. 54) „čudný škrekľavý, či už chrapľavý a trhaný hlas“ (s. 54), stopy po prstoch na hrdle dcéry, ku ktorým (na náčrte, samozrejme) nemôže rozprávač priložiť svoje, pretože sú rozostavené *inak* (s. 58). Ďalej „zverská brutalita“ (s. 56) týchto činov, ako aj malý chumáč vlasov, čo ho Dupin vytiahol zo stuhnutých prstov obete, vlasov, ktoré nie sú ľudské (s. 57) – ó, tá trestuhodná nedbalosť parížskej polície! Totožnosť produkuje *konjunkcia* týchto vlastností (kto ich má všetky spolu?) – rovnako, ako zasa v *Tajomstve Márie Rogetovej* bude pravdepodobnosť hraničiacu s istotou pri určení totožnosti zavraždenej produkovať konjunkcia oblečenia a telesných znakov: „Okolnosť, ktorá by sama osebe nebola dôkazom totožnosti, stáva sa v zhode s inými okolnosťami istotou.“ (s. 94).

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

Pre určenie totožnosti páchatel'a je kľúčová – v rámci konjunkcie vlastností – Poeova analýza *výpovedí svedkov* o onom chrapľavom, škrekľavom hlase. (Hlasy boli dva, pričom jeden určite patril Francúzovi.) Tieto svedecké výpovede sú rozporuplné: ako to dobre formuloval Albín Bagin, „v Poeovom texte nás výpovede na jednej strane informujú o zločine, na druhej strane – svojou protirečivosťou – nás zdanlivo vzd'ahujú od riešenia“ (Bagin, 1973, s. 56). Tieto dva procesy pôsobenia textu sú simultánne. Svedkovia sú – akou to zhodou vzácných okolností! – *rozličných národností*. Španiel hovoril, že škrekľavý hlas patril Angličanovi, pričom sám po anglicky nevie. Talian hovoril, že škrekľavý hlas patril Rusovi, pričom po rusky nevie. Angličan tvrdil, že hlas určite nehovoril angličtinou, možno patril Nemcovi, pričom sám po nemecky nevie (s. 40) atď. – na demonštráciu to stačí. Dupin sa teraz snaží abstrahovať *pravidlo*, ktoré riadi všetky tieto výpovede, invariant, to, čo majú tieto výpovede jednotlivých svedkov spoločné: každý zo svedkov pokladal hlas za hovoriaci *iným* konkrétnym jazykom, ktorý však daný svedok neovláda, je preňho *cudzím jazykom*. Jazyk každý svedok pokladá za „iný“, pričom *projektuje* toto *iné* vždy do nejakého konkrétného jazyka, ktorý nepozná. „Nuž iste to musel byť čudný a nezvyčajný hlas (...), keď jeho zvuk bol občanom piatich veľkých európskych štátov *cudzí*“ (s. 48, zvýr. T. H.). Ďalej, nikto v ňom nemohol rozoznať slová (s. 49). Navyše dodajme, že jednotlivé výpovede sa *navzájom vylučujú* – aj v tom zmysle, že ak Španiel hovoril, že hlas patril Angličanovi, jeho dojem nemôže byť pravdivý, pretože medzi svedkami bol aj Angličan, a ten jazyk identifikoval ako jemu cudzí jazyk.

Riešenie, totožnosť páchatel'a, potom produkuje odkaz na encyklopédiu – stránka z Cuviera, ktorú dá Dupin rozprávačovi, aby si ju predčítal: píše sa tam o orangutanovi, ktorého „*napodobovacia schopnosť*“ (s. 58) je všeobecne známa (por. výraz „opičiť“

sa po niekom“). Zabíjal teda orangutan – tento fakt vysvetľuje všetky atribúty vraždy (silu, neobyčajnú telesnú zdatnosť pri úniku oknom, cudzí hlas pripomínajúci ľudskú reč [lebo ju orangutan napodobňuje], to, že nebolo nič ukradnuté, „zverskú brutalitu“ – tu sa obrazné pomenovanie, ktoré takto pomenúva neľudské správanie človeka, transformuje na *doslovné*). Je to ďalšia, paralelná transformácia zo zdanlivej nemožnosti, ktorú text vyprodukoval, na skutočnosť (popri transformácii zaklincovaného okna na únikovú cestu), ako ju formuluje Robert Champigny: „text môže nasmerovať čitateľove myšlienky k nesprávnej triede jednotlivín. (...) To, čo sa zdá byť nemožným v ľudských pomeroch, sa môže stať možným, ak budeme uvažovať o opici“ (Champigny, 1977, s. 27). Táto detektívova encyklopédia je jednak odkazom na jeho knižnicu učenca, jednak tento odkaz (na vedeckú monografiu) podáva „vedeckú interpretáciu dôkazu“ (Murch, 1968, s. 71). Už od tejto inaugurácie žánru bude musieť byť detektívovo vysvetlenie solidárne s vysvetlením vedeckým (to u Dupina, ktorý je aristokrat, milovník noci, estét, *flaneur* [Stierle], so živou obrazotvornosťou [s. 30], ale zároveň učenec, zbehlý v logickej analýze), prípadne – keď sa bude žáner v priebehu svojho ďalšieho vývinu *scientizovať* začiatkom 20. storočia – sa detektív stane totožným s vedcom, ako dr. Thorndyke R. Austina Freemana. Zároveň sa v tomto motíve predznamenáva nevšedná erudovanosť budúcich literárnych pátračov v tých najnevšednejších a bizarných „vedných odboroch“ (mnohí z nás dodnes márne zhŕňajú po antikvariátoch zásadnú monografiu Sherlocka Holmesa o 143 typoch tabakového popola, s encyklopedicky vzdelaným detektívom Nerom Wolfom si zasa môže literárny vedec pokojne poklebať o štruktúrálnej lingvistike). Možno nie je zarážajúce, ak aristokratický učenec Dupin, *izolujúci sa* od vonkajšieho sveta (na jeho príbuzenstvo s Usherom, ktorý má alergiu na svet a na svetlo rovnako ako Dupin, už upozornili viacerí, por. napr. Daniel, 1971, s. 104), len siahne do príručnej knižnice a nalistuje tú správnu stránku z Cuviera, o to obdivuhodnejšia je však jeho znalosť špeciálneho uzla stuhy do vlasov, aký viažu len maltézski matrózi (s. 60) – uzla, ktorý je indexom, poukazujúcim (pre Dupina) na kultúrny priestor (a vymedzujúcim ho), v ktorom má hľadať majiteľa orangutana.

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

láva konjunkcia okolností: že sa McPherson kúpala v mori, *a zároveň*, že bol učiteľom prírodopisu (dal sa teda vysloviť predpoklad, že daného živočicha poznal v rámci svojej exkluzívnej encyklopédie).

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

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

Položme teraz otázku, v čom sa analyzovaný Poeov text kryje s neskoršími konštitutívnymi pravidlami detektívneho žánru (čiže ktoré z jeho pravidiel sám *zakladá*) a v čom je voči nim takpovediac exotický. V prvom rade jeho názov: je transformovaný z citovaných novinových správ („*Tajomná vražda*“, s. 35) a situuje sa na úrovni zdania: v skutočnosti sa na ulici Morgue žiadne vraždy neodohrali. Nebol tam totiž „agens“, seba-uvedomný subjekt, ktorý je, povedané s Miroslavom Petříčkom, „mocen vraždy“. Zvíra nevraždí, ale zabíja: išlo tu o rovnakú tragédiu ako v prípade spomínanej doylvoskej „levej hrivy“. Krvavý masaker vlastne vyvoláva, ako na to správne upozornil Stierle (1998, s. 625), až zdesenie, *neartikulovaný krik* oboch žien, keď zbadajú orangutana v okne. (V ich neartikulovaných výkrikoch sa vlastne vracia potlačené, pred-kultúrna príroda, ktorá ich práve ohrozuje.) Tento krik orangutana vydesí a aktivuje jeho agresivitu. Karlheinz Stierle v súvislosti s témou „čítania mesta“ v Poeovom texte hovorí o zjavení sa orangutana v bezpečí *interiéru* mestského bytu ako o „desivom („das Unheimliche“), ktoré je návratom potlačeného. V modernom veľkomeste ako vrchole svetovej civilizácie je ním pôvodná príroda vo svojej divokosti a hrozivosti.“ (Stierle, 1998, s. 624). Tento návrat objektívneho potlačeného rozbieha istoty každodenného života (Stierle, 1998, s. 625). Keďže ide o „predľudský hlas“, v jeho zvuku sa človeku navracia aj jeho dvojník, to potlačené je aj v ňom – Stierle ukazuje, ako sa slovo „wild“ (divý) vzťahuje nielen na orangutanovu zúrivosť v citáte z Cuviera, ale aj na nočné, anarchiou ohrozované mesto, aj na vášnivosť Dupinovej obrazotvornosti (Stierle, 1998, s. 631). Dupin svojím *čítaním* prípadu (podľa Stierleho je toto sprostredkovanie písmom, čitateľnosť, práve produktom veľkomesta, Paríža) túto hrozivosť práve neutralizuje tým, že ju dostáva do dištancie čitateľného (Stierle, 1998, s. 631), do mediácie, sprostredkovania: že ju dokáže interpretovať a vysvetliť ako text. Takže zločin sa vlastne v tematickom dianí tohto textu neodohral, čo – už v rámci jeho „skrytej“ ideológie – vedie k tomu, že v ňom nie je ani trest (por. Knight, 1980, s. 44): spravodlivosti nemôže byť učinenej zadosť, pretože vlastne niet čo trestať – udalosť, ktorá sa odohrala, sa vymyká z rámca priestoru, ktorý by mohla spravodlivosť pokrývať. V tomto zmysle, zmysle nejakej detektívnej „kazuistiky“ sprá-

vodlivosti, text zostáva na úrovni novinovej správy (ktorej, resp. ktorých kryptocitátmi je vlastne zahľtený): odohrala sa takáto (desivá a záhadná) udalosť, ale detektívny hrdina ju dokázal pomocou svojho analytického intelektu vysvetliť. Žiadna kazuistika zločinu a trestu, iba záhada a riešenie.

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

Dôležitou Poeovou inauguráciou žánrového pravidla je tiež *rozštiepenie* perspektív: watsonovského rozprávača a geniálneho detektíva, ktoré umožňujú udržanie riešenia v utajení až do scény odhalenia (k tomu por. tiež Just, 1971, s. 14 – 15 a Cawelti, 1976, s. 83 – text nepodáva „mentálne procesy detektíva“, čitateľ sa identifikuje s nevedomým „watsonovským“ ja-rozprávačom, k tomu por. tiež Smuda, 1971, s. 40). (Je to tiež podmienené dvoma druhmi čítania, o akých hovorí Stierle – naivného rozprávačovho a analytického detektívovho.) Napriek tejto – funkčnej – dištancii rozprávača od detektíva (čo sa týka schopností ich „čítania“) je však rozprávač v úvodnej, „esejistickej“ pasáži schopný hovoriť na úrovni Dupina o analýze (z významového hľadiska je to skôr Dupinov hlas) a až v dialogických pasážach s Dupinom „zastupuje“ stanovisko priemerného človeka, ako si všimol už Knight (1980, s. 47). Tam, kde takáto dištancia neexistuje (v poviedke *Vrah si ty*), kde rozprávač je zároveň detektívom (ktorý od začiatku pozná pravdu), je utajenie riešenia produkované rétorickou figúrou ironie, podvojným situovaním rozprávača (ten sa – až do záveru – „stráca“ v kronikárskej anonymite a ironicky sa stotožňuje s naivným stanoviskom „okolia“ [čiže sa zároveň od neho aj dištuje]).

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

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

správných modoch odvodzovania výroku z iných výrokov (teda v čisto logických vzťahoch v rámci usudzovania), ale v empirických dátach, podaných textom, ktoré vylučujú fyzickú (empirickú) realizáciu textom pomenovaných úkonov páchatelom. Tento skrat sa nachádza na úrovni predstaveného sveta textu. Chyba riešenia teda spočíva v tom, že text prostredníctvom svojho popisu naprojektoval taký fikčný („predstavený“, Ingarden) svet, ktorému nemôže (z hľadiska empirických zákonov) zodpovedať riešenie, v tomto texte uvedené.

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

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

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

Kritici ideológie dešifrujú z textu jeho implicitnú ideológiu prostredníctvom svojho rastra, ktorý prikladajú na (každý) text. Racionálnu zložku, produkciu efektu dokumentárnosti (hovorili sme o ňom pri segmente citácií novinových správ) a zároveň žánrový charakter Poeových detektívok možno plauzibilnejšie vysvetľuje Manfred Smuda, vychádzajúc z hľadiska imanentnej poeovskej estetiky. Poe v tejto oblasti polemicky vychádza z anglického romantizmu, z Coleridga, pričom nivelizuje Coleridgovo rozlíšenie medzi imagináciou, ktorá je kreatívna, a fantáziou (fancy), ktorú Coleridge definuje ako

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

* * *

Druhou z Poeových detektívnych poviedok je *Tajomstvo Márie Rogetovej* (*The Mystery of Marie Roget*, 1842 – 1843). Tzv. vonkajšie okolnosti vzniku poviedky *Tajomstvo Márie Rogetovej* sú dobre známe: podkladom pre literárne spracovanie bola skutočná vražda predavačky Mary Rogersovej z New Yorku v roku 1841, ktorá odišla z domova a o tri dni neskôr bola jej mŕtvola nájdená v rieke Hudson. Poe preniesol dej – kvôli Dupinovi – do Paríža a vychádzal striktné z publikovaných novinových správ, hoci niektoré si aj vymyslel.

Rogetová je odlišným typom poviedky než *Morgue* nielen svojou „dokumentárnosťou“ (k tomuto problematickému určeniu sa ešte bude treba vrátiť), ale aj svojou štruktúrou: ako bolo už veľakrát skonštatované, je to „odosobnené cvičenie v analytickej dedukcii. Nie je tu žiadny dej“ (Murch, 1968, s. 73). Howard Haycraft tento text – z estetického hľadiska – hodnotí skôr ako esej, lebo „ako príbeh sotva existuje“ (Haycraft, 1968, s. 16). K internému žánrovému určeniu samotným Poeom, ktoré bude blízke tomu, čo hovorí Haycraft, sa ešte vrátim. V tomto zmysle, keďže takmer celú plochu textu – po krátkom nastolení problému vo forme citovaných novinových správ – zaberá riešenie (dialóg rozprávača s Dupinom o prípade prechádza plynule do Dupinovho monológu), táto poviedka predznamenáva neskoršiu anglickú tzv. krížovkársku školu (A. Berkeley: *Prípad otrávenej bonboniery*, Glyn Daniel: *Vraždy v Camridgi*). Inauguruje taktiež typ „pohovkového detektíva“ (*armchair detective*) (por. Škvorecký, 1993, s. 27), ktorý rieši prípady a robí logické závery len na základe podaných faktov (Dupin napr. neobhliada miesto činu, ako to robil v *Morgue*) – neskôr sa reprezentantmi tohto typu stali „starec v kúte“ barónky Orczyovej, ale aj Doylov brat Sherlocka Holmesa Mycroft (ktorý by mohol na základe svojich duševných schopností dedukcie a analýzy byť ešte lepším detektí-

vom než Sherlock Holmes, ale nemá tú energiu dopravovať sa na miesto činu a zohýbať sa s lupou k stopám a naháňať zločincov), či don Isidro Parodi od Bustosa Domecqua (spoločného to výtvoru Borgesa a Bioy Casaresa). Ako správne zhrnula Alma Murchová to, čo český štrukturalizmus nazýval „vývinovou hodnotou“ diela: „Takže v tejto malej skupine piatich poviedok Poe vypracoval schému pre niekoľko rôznych typov detektívneho príbehu.“ (Murch, 1968, s. 77). Prvý sme už analyzovali, druhý rozoberáme práve teraz a o ďalších tiež ešte bude reč.

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

Aby sme uchopili tento štrukturálny rozdiel, bude potrebný exkurz k Poeovej normatívnej poetike. Poe ju formuloval vo svojej teoretickej rozprave *Filozofia básnickej skladby*, ktorá je rozborom jeho slávnej básnickej skladby *Havran* a predovšetkým jej generatívnu poetikou: „Nic není zřejmějšího, než že se každá zápleтка, hodná toho jména, musí vypracovati až k rozuzlení, ještě než se vůbec začne psát. Jenom tehdy, když máme ustavičně na zřeteli rozuzlení, může nabýti zápleтка potřebného vzhledu nezbytnosti a příčinné souvislosti, když totiž události a zejména tón ustavičně napomáhají rozvíjení záměru.“ (Poe, 1991, s. 121). Poe v rámci svojej poetiky uvažuje rovnako *strategicky* ako v poviedkach *Vraždy v ulici Morgue* a *Ukradnutý list*, kde hovorí o „zjednotení s mysl'ou protivníka“ (Poe, 1959, s. 134): v prípade poetiky je protivníkom, strategickým protihráčom a partnerom v literárnej hre – čitateľ. Poe rozvíja vlastne pragmatickú poetiku, resp. textovú pragmatiku, ktorej základy môžeme nájsť už v Aristotelovej *Poetike* a *Rétorike*: ide o kladenie otázky, aké *prostriedky* má využiť odosielateľ (či už písaného alebo hovorového) textu pri jeho generovaní, aby vyvolal *želané* účinky u adresáta. Predpokladom takéhoto nastolenia otázky je isté presvedčenie o povahe textu (čiže určitá apriórna „filozofia básnickej skladby“): text je rétorickým konštruktom, ktorý má moc vyvolávať u adresáta účinky (napr. emocionálne – strach, hnev, napätie, zdesenie, prekvapenie, katarziu – alebo intelektuálne). Hovorili sme o dvoch termínoch poeovskej poetiky – *rozuzlení* a *účinku* –, vzhľadom na ktoré má byť text spätne konštruovaný. Aký je medzi nimi vzťah? „Pero se nemá dotknouti papíru, dokud aspoň *povšechný* a *náležitě* vžitý záměr se neustavil. V románu je to *rozuzlení* – v ostatných skladbách je to zamýšlený *účín*, který musí být pevně uvážěn a nastrojen dříve, než první slovo je na papíře, a pak nesmí být napsané *jediné* slůvko jež samo nesměřuje nebo není součástí věty směřující buď k *náležitěmu rozuzlení* nebo k zesílení účinku.“ (Poe, 1928, s. 78).

Poe vo *Filozofii básnickej skladby* postupuje vo svojich úsudkoch analogicky ako Dupin pri riešení detektívnej záhady: keďže však ide v podstate o reverz *riešenia* (analýzy) záhady, o *konštrukciu* (básnického textu), nepostupuje prostredníctvom abdukcie,

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

Vráťme sa znovu k *Márii Rogetovej*. Teraz už vidíme, že nie je (nemohla) byť napísaná podľa zásad Poeovej poetiky „spätnej konštrukcie“ (ktorá sa stane zásadou detektívneho písania a rovnako aj analytickým nástrojom literárnej vedy – samozrejme, v rôznych preformulovaniach –, ktorým sa táto bude snažiť uchopiť špecifiku žánru). Túto nemožnosť môžeme formulovať nielen na generatívnej úrovni (ako dosiaľ), ale aj na úrovni textovej štruktúry: väčšina novinových správ v tejto poviedke je *citátmi*, na rozdiel od *Morgue*, kde išlo o kryptocitáty, generované spätnou konštrukciou, s intenciou k rozuzleniu. Tieto citované novinové správy teda nie sú súčasťou literárneho *plánu*, o ktorom Poe hovorí, že je tým, „z čeho nelze vyjmout ani toho nejmenšího činitele a v němž ani ten nejnepatrnější z činitelů nemůže být přemístěn, aniž by to nerozrušilo celku“ (Poe, 1928, s. 78). Môžu teda viesť k rôznym záverom, nie sú v službe *jedného* záverečného rozuzlenia. Generatívny proces tejto poviedky nepostupuje spätne (s vopred vypracovaným riešením), ale perspektívne, tak ako skutočné detektívne pátranie: je daný záhadný zločin, indicie a okruh podozrivých v médiu novinových správ, a detektív (Poe sa v tomto prípade stáva *skutočne* detektívom, ktorý nepozná riešenie vopred) sa na ich základe snaží záhadu vyriešiť. Takže rozdiel tejto poviedky oproti iným Poeovým detektívkam je *textovo imanentný*, na úrovni jej štruktúry (i keď, z hľadiska genetického, túto štruktúru mohli vyvolať tzv. vonkajšie okolnosti písania tohto textu).

Ďalšou príčinou detektívneho stroskotania je fakt, že v prípade zločinu nejde o *rébus*. Legrandovská zásada, že to, čo jedna ľudská myseľ dokázala zašifrovať, musí byť iná ľudská myseľ schopná rozlúštiť, v tomto prípade – štrukturálne – neplatí: okolnosti

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

Avšak tam, kde išlo o kryptogram ľudskej mysle v čisto „laboratórnych“ podmienkach, mal detektív Poe úspech: tam, kde bol ako detektív analytikom textových štruktúr. Prekvapil svojho spisovateľského kolegu Dickensa, keď z prvých dvoch pokračovaní jeho románu s tajomstvom *Barnabáš Rudge* správne vyvodil takmer celú zápletku a ďalší priebeh deja románu a túto svoju rekonštrukciu publikoval časopisecky v roku 1841 (por. Murch, 1968, s. 80). Zároveň tiež vyslovil isté kritické výhrady, dôležité z hľadiska vývinu detektívneho žánru. Týkali sa naratívnej *perspektívy*, ktorou Dickens konštruoval falošné stopy na zavádzanie čitateľa. Podľa Poea je v poriadku, ak Dickens vkladá do úst jednej z postáv, že sa našlo telo úbohého pána Rudga (čo sa napokon v riešení ukáže byť nepravdivým), pretože to vypovedá o postoji tejto postavy i o verejnej mienke (ktorá je takisto pomýlená), ale nie je v poriadku, ak je pani Rudgeová v auktorialnej narácii viacnásobne pomenovaná ako „vdova“. Na tomto mieste už – podľa Poea – je to autor sám, ktorý vyhlasuje takéto (nepravdivé) tvrdenie (por. Champigny, 1977, s. 68). Je to zavádzajúca informácia, ktorá je však podaná v tom registri vypovedania, ktorý konštituuje fikčný svet románu.

Chcem však zdôrazniť, že Edgar Allan Poe nevyšetroval skutočnú vraždu Mary Cecily Rogersovej. Jediné údaje, ktoré boli Dupinovi (a v tomto prípade aj Poeovi) k dispozícii, boli *novinové správy*, čiže *text* v tom najbežnejšom zmysle slova, zakódovaný v médiu istého žánru. Dupin (ani Poe) nestroskotali tvárou v tvár skutočnému prípadu, skutočnosti. Dupin/Poe v tomto prípade pracoval ako textový analytik, analyzujúci novinové správy, nie ako reálny vyšetrovateľ-detektív v teréne. Ak sa teda má hovoriť o nejakom stroskotaní, tak ho bude potrebné dokázať *iba* vo vzťahu k týmto novinovým správam samotným – iba ako nesprávnosť Dupinových úsudkov na základe premís, vzatých z novinových článkov, iba ako nesprávnosť jeho *textových analýz*. A tu sa Dupin naozaj dopustil niekoľkých chýb, ako na to upozorňuje John Walsh v monografii *Detektív Poe* (1968). Dupin sa napríklad jednoducho mýli z hľadiska fyzikálnych zákonov, keď argumentuje, kedy telo pláva na vode, či keď argumentuje, že časový interval medzi dvoma Máriinými zmiznutiami bol len o niečo dlhší než rotácia námorníkov na námorných lo-

diach (Knight, 1980, s. 55). Dupin sa teda ocitá presne v tej istej pozícii ako parížska polícia v predchádzajúcej Poeovej detektívnej poviedke: nastoľuje ako premisu *nesprávne* pravidlo sveta, ako som o tom hovoril vyššie. Niektoré Dupinove závery – ako napríklad, že šatstvo, porozhadzované v kroví, bolo falošnou stopou – boli zasa správne (por. Knight, 1980, s. 55).

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

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

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

existuje, resp. môže imagináciou kombinovať iba elementy skutočnosti – detektívka postupuje metódou simulácie skutočnosti.

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

Načrtnime Dupinov argumentačný postup. Nebudem zachádzať až do takých faktických podrobností ako pri interpretácii predchádzajúcej poviedky – tam sme vyvodili *model argumentácie*, ktorý platí aj v tomto prípade. Z predtým vyvedeného modelu treba podržať jeho odkaz na praktické vedenie, encyklopédiu a jeho abdukčný (teda nie abstraktne dedukčný) charakter. Dupinov výklad sa vlastne plodí z polemiky s predchádzajúcimi novinovými interpretáciami tohto prípadu (práve ony na seba preberajú v mechanizme tohto dokazovania funkciu *falošného riešenia*) – Dupin ukazuje trhliny v ich argumentácii. Vyvracia napr. nesprávny (resp. neopodstatnený) predpoklad, že mŕtvolu bolo treba k rieke vliecť, pričom zločin (čo je opačný predpoklad) mohol byť spáchaný aj na brehu rieky (s. 86). Dupin vyvracia spomínaný predpoklad (na ktorom je založená celá ďalšia hypotetická konštrukcia daného novinového článku) ako jediný možný, a nastoľuje – tiež len ako *možný* („pravdepodobný“, s. 86) – iný predpoklad. Dupin teda nevyvracia konkrétny predpoklad, ale jeho *modalitu*: jeho nárok na absolútnosť. Oproti tomu kladie potrebu podržať pre ďalší postup vyvodzovania *oba* predpoklady v modalite *možnosti*. Ďalej vyvracia premisu pisateľa novinového článku o fyzikálnych zákonoch platiacich pre utopencov (s. 89 – 90): odvoláva sa tu teda na praktické vedenie (čiže toto vyvrátenie nie je čisto logickým procesom). Ako som spomenul vyššie, práve toto empirické vedenie Poea/Dupina bolo neskôr preukázané ako chybné. Mňa tu však teraz zaujíma skôr čisto *formálny postup* argumentácie v rámci detektívneho žánru: *akým spôsobom* Dupin vyvracia túto premisu? Pracuje postupom *rozdelenia premisy*: to, čo pisateľ novinového článku pokladá za jednu premisu, rozdelí Dupin na dve od seba nezávislé premisy, pričom z každej z nich vyplývajú odlišné dôsledky: „*rozlišujem medzi 'utopencami' a 'mŕtvami hodenými do vody bezprostredne po násilnej smrti'*“ (s. 90) – pričom pre každé z týchto dvoch typov mŕtvych tiel platia (v rámci tohto argumentu) iné zákony, čo sa týka jeho vyplávania na hladinu.

Na jednom mieste úvah Dupin koriguje moju predchádzajúcu hypotézu o stroskotaní riešenia v tejto poviedke: tento prípad nechápe *len* ako kryptogram, skonštruovaný

ľudskou mysl'ou (ako je to celkom určite v prípade *Ukradnutého listu*), ale upriamuje pozornosť na „vedľajšie, nepriame okolnosti“ a na náhodu: „Náhodilé okolnosti berieme za základ absolútneho výpočtu. Nepredvídané a nepredstaviteľné začleňujeme do matematických vzorcov.“ (s. 100). V určitej fáze, keď sa prípad dostáva do slepej uličky (rovnako v priebehu skutočného pátrania, ako aj v rámci kódovaného žánrového segmentu), „odvracia“ pátranie od „samotnej udalosti“ „k súčasným okolnostiam, ktoré ju obklopujú“ (s. 100). „Odhadovanie myslenia protihráča“ zasa vstupuje do hry v pasážach, keď sa snaží rekonštruovať Máriino správanie, ba až jej spôsob uvažovania a pocity (s. 104 – 105), odvolávajú sa pritom na *intuíciu*, vlastnú geniálnym jednotlivcom (s. 105). Do hry tu vstupuje až dvojstupňové strategické modelovanie: Dupin strategicky odhaduje ťahy Márie (modeluje ju ako protihráča), ktorá zasa strategicky odhaduje (modeluje) ťahy svojej rodiny a snúbenca. Schematicky zhrnuté: Dupin modeluje Máriu, ako Mária modeluje rodinu a snúbenca. Takýmto spôsobom Dupin vyvodí záver, že sa Mária neplánovala vrátiť domov, ale chcela utiecť s milencom – námorným dôstojníkom. Toto je zásadný *zvrat* vo vyšetrovaní prípadu, ktorý Dupin nastoľuje oproti iným vyšetrovateľom (autorom novinových článkov a polícii).

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

V závere Dupin hovorí o omyloch, ktoré „*sa rodia na ceste rozumu, ktorý sa snaží pátrať po pravde v podrobnostiach*“ (s. 122). Nepatrná odchýlka od skutočnosti vedie k obrovským omylom. Poe sa na konci, dosť konfúznou argumentáciou, snaží zväčšiť dištanciu medzi „skutočným prípadom“ Mary Rogersovej a poviedkou o Márii Rogetovej – v oboch „*prípadoch*“ teda môže rozum analytika dospieť k rozličným riešeniam. Týmto gestom implicitne charakterizuje svoje riešenie nie ako „omyl“ vo vzťahu k skutočnému prípadu, ale ako *správne* riešenie *iné*ho, *podobného* prípadu. Poe sa pri úvahách o tejto

priam „zázračnej zhode okolností“ odvoláva na teóriu pravdepodobnosti, ktorú prijal za svoju. Tá sa, oproti hľadaniu pravdy v „podrobnostiach“ (čiže v singulárnom prípade), obracia k *opakovaníu* udalostí: „V čiste náhodné udalosti, ktorou posudzujeme izolované, žiadnou pravidelnosť nenajdeme. Abychom našli v náhodě nejaký rád, tj. objavili jej matematickú štruktúru, musíme získať dej, ktorý sa mnohokrát opakuje. Závislosť náhodných jevů a jejich rád zisťujú teórie pravdepodobnosti.“ (Devlin, 2002, s. 270). Poe to dokumentuje na hodoch kockou: pokiaľ dvakrát za sebou padne šestka, je – z hľadiska teórie pravdepodobnosti – *takmer vylúčené*, aby padla aj tretíkrát (por. Poe, 1959, s. 122). Jednotlivé hody kockou nie sú od seba nezávislé singulárne udalosti, ale ide o opakovanú udalosť, ovládanú zákonom pravdepodobnosti. Preto až absurdná dráma Toma Stopparda *Rosenkrantz a Guildenstern sú mŕtvi* môže využiť absurdný, pretože zo štatistického hľadiska takmer vylúčený motív, keď pri stovkách hodov mincou padá stále rovnaká strana.

Dôležitá je pre Dupinovo riešenie opäť *apória*, ktorú nachádza vo falošných riešeniach: „*neuveriteľná okolnosť, že vrahovia, natoľko ostražití, že odpratali mŕtvolu, zanechali tieto predmety (šaty alebo hej – pozn. T. H.) v húštine*“ (s. 111). Z tejto úvahy, ako aj z – podľa Dupina – teatrálného nainscenovania zvrškov v húštine a z charakteru roztrhnutia oblečenia (poukaz na Dupinove praktické pokusy v tomto „odbore“) Dupin vyvodzuje, že miesto činu bolo zinscenované, vrah vyprodukoval falošné miesto činu. Dupin ďalej – z okolností a stôp – evokuje psychologický portrét páchatel'a (jeho spanikárenie – tu skôr v zmysle hrôzostrašnej literatúry než psychológie).

* * *

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

Táto poviedka svojou naratívnu štruktúrou *inauguruje* schému neskorších holmesovských detektívnych poviedok. V úvodnej scéne vychutnáva rozprávač spolu s Dupinom v jeho malej knižnici bafkanie z fajčky a svoje mĺkve úvahy, vonku je búrlivé jesenné počasie. Izba je útočiskom detektíva, sférou privátnosti a poriadku (por. Cawelti, 1976, s. 82). S príchodom „klienta“, policajného prefekta G..., do nej vpadá chaos vonkajšieho sveta, zločinu. Toto je „štandardný otvárajúci gambit“ (Cawelti, *ibidem*) neskorších holmesovských poviedok. Tento motív (udalosť) vpádu klienta je jednak narušením sveta poriadku zločinom, infikovanie vnútra izby vonkajším chaosom, a paralelne narušením naratívnej rovnováhy, ktoré pohýna dopredu dej, generuje zápletku. V treťom štandardnom segmente prefekt G... vyrozpráva okolnosti prípadu – krádeže listu. Toto *rozprávanie klienta* bude odteraz vždy relatívne uceleným rozprávaním s useknutým koncom (len s občasnými prerušeniami detektíva), čiže nastolením záuzlenia bez rozlúštenia (ktoré dodá svojimi úvahami, a prípadne aj ďalším vyšetrovaním, detektív). Nasledujúca scéna – po uplynutí istého času – je segmentom *odhalenia*: Dupin vracia prefektovi list

(a v nasledujúcom vývine žánru: napr. detektív označí vraha). Až po odhalení nasleduje segment *riešenia*: detektív vyrozpráva svoje úvahové pochody a kroky, ktoré na ich základe podnikol, čo ho viedli k predtým sformulovanému odhaleniu, príp. nálezu skrytého predmetu.

Zamerajme sa najprv na segment klientovho rozprávania, ktorý je nastolením záhady a exponovaním jej (zdanlivej) neriešiteľnosti. Minister D. ukradol kompromitujúci list „vznešenej osobnosti“. „*Len dotiaľ znamená list pre ministra výhodu, dokiaľ ho má pri sebe.*“ (Poe, 1959, s. 127). Ministrov byt prefekt niekoľkonásobne prehliadol: „*Myslím, že som prekutal každý kút, kde by list mohol byť ukrytý.*“ (s. 128). Prefekt obsiahlo opisuje charakter prehliadky polície – prezretie všetkého nábytku, hľadanie tajných zásuviek atď. Toto je prvá reštriktívna naratívna premisa. Druhá – list minister nemohol schovať mimo svojho domu. Dupin to formuluje takto: „*To je sotva možné (že by list schoval mimo domu – pozn. T. H. ...) Pri dnešných pomeroch na kráľovskom dvore, a najmä vzhľadom na intrigy, do ktorých je D... zrejme zapletený, sa môže stať, že musí list predložiť v hociktovej chvíľke, a preto je dôležité, aby ho mal naporúdzi.*“ (s. 128). Tretie vylúčenie – list nemá minister pri sebe, pretože ho zdanliví lupiči pod prefektovým vedením dvakrát „*dôkladne prehľadali*“ (s. 128). O charaktere týchto prehliadok text síce nič bližšie nehovorí, ale my, čitatelia *Motýľa* a dnešných novinových správ, sa nemusíme báť, že by list mohol mať minister ukrytý trebárs v puzdre v konečníku, ako to robia dnešní ministri. Zmierňujúca formulácia „*dôkladne prehľadali*“ nastoľuje naratívnu premisu, popisuje charakter fikčného sveta a štrukturálne-nevyhnutnej vlastnosti jeho entity „minister“: v tomto fikčnom svete platí konjunkcia týchto premís:

List nie je skrytý v ministrovom byte.

List nie je skrytý mimo ministrovho bytu.

List nemá minister skrytý pri sebe.

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

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

Dupin ide na návštevu k ministrovi a ukradnutý list nájde, pričom *vopred* svojimi rozumovými závermi určil priestor, v ktorom sa ten bude nachádzať: je to „*nápadné umiestnenie listu priamo pred očami každého návštevníka*“ (s. 143), „*čo sa presne zhodovalo so závermi, ku ktorým som predtým dospel*“ (s. 143). List nachádza nedbalo zastrčený v chatrnom lepenkovom puzdre na navštívenky, visiacom nad kozubom. Prefekt a polícia, ktorí prehľadávali celý byt, hľadajúc v ňom tajné skrýše, mali po celý čas ukradnutý list vlastne pred očami, ale neobrátili naň svoju pozornosť. Nechajme zatiaľ ešte bokom detaily situovania a istého maskovania tohto listu, ktoré budú tiež dôležité, a spýtajme sa na charakter Dupinových záverov (ako k nim dospieva), a to ešte skôr, než uzrel „miesto činu“. Dupin hovorí, že „*čím viac som premýšľal o odvážnej, skvelej, nadpriemernej dômyselnosti pána D..., o okolnosti, že list chcel mať vždy poruke pre prípad, že by ho mohol výhodne použiť, a o prefektovom rozhodnom tvrdení, že nebol ukrytý v medziach pátrania tohto ctihodného pána – tým viac som bol presvedčený, že minister, aby list*

spoľahlivo ukryl, volil pochopiteľný a rozumný spôsob vôbec ho neukryť“ (s. 141). Hovorí o priveľkých literách na mape či na reklamách na ulici (opäť sa dostávame k Dupinovmu – v stierlovskej formulácii – čítaniu Paríža), ktoré „unikajú zraku práve preto, že sú príliš viditeľné“ (s. 140). A pre riešenie je tiež podstatná Dupinova schopnosť „stotožniť sa (...) so svojím protivníkom“ (s. 135), čiže strategické uvažovanie, byť vždy o krok vpred pred protivníkom. (Borgesovsky popierajúc čas a robiac *flashforward* k jednej z budúcich kapitol transformácií žánru, spomeňme, že Borges si zhruba o sto rokov neskôr v poviedke *Smrť a kompas* položí otázku, čo sa stane, ak bude páchatel uvažovať ešte o krok dopredu pred detektívom, strategicky modelujúcim páchatelovo myslenie – výsledok rozhodne nebude pre detektíva povzbudivý...) Zároveň je minister D... aj básnik a súčasne *matematik*, čiže je v istom zmysle svojím uvažovaním, inšpiráciou a schopnosťami ekvivalentný Dupinovi, ako na to upozorňuje Knight, rovnako ako na ich spoločnú iniciálu „D“ a upozorňuje na ministrovo situovanie ako jungovského archetypu „tieňa“, temnej stránky (Dupinovej) osobnosti (por. Knight, 1980, s. 64): je to „*geniálny človek*“ (tak ako Dupin), ale „*bez charakteru*“ (s. 144).

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

Obávam sa, že musím dôrazne protestovať. Dupin nedochádza k záveru, kde sa nachádza ukradnutý list, nejakým „nazretím“ génia, iba prostredníctvom stotožnenia sa s myšliou ministra D..., tohto zloducha s dušou básnika. Toto stotožnenie sa, a skôr strategický „odhad“, sú možné až po tom, ako Dupin zvážil výsledky prefektovho pátrania. V syntagmatickej štruktúre textu poviedky až na základe týchto výsledkov podáva Dupin riešenie (por. vyššie uvedený citát Dupinovej priamej reči: „*čím viac som premýšľal o prefektovom rozhodnom tvrdení...*“): „*keby odcudzený list bol býval ukrytý v dosahu prefektovho pátrania (...) list by sa bol musel nájsť*“ (Poe, 1959, s. 136). Toto neúspešné vyšetrovanie polície (resp. fakt, že toto vyšetrovanie bolo neúspešné) je podmienkou možnosti Dupinovho riešenia. Až zato, že polícia svojou prehliadkou vylúčila všetky možné skryšie, mohol Dupin dospieť k záveru, že list potom *nemôže byť* v skryši, a teda nie je vôbec skrytý. V tejto syntagmatickej štruktúre sa aspoň do istej miery (v zmiernenej podobe) opakuje štruktúra hry pár-nepár, ktorú uvádza Dupin ako príklad stratégie. Táto hra sa hrá takým spôsobom, že jeden hráč háda, či má druhý v ruke párny alebo nepárny počet guliek. Jeden chlapec, strategicky geniálny hráč, vždy podľa miery ľstivosti svojho

súpera odhadoval jeho postup. „*Povedzme, že hrá s hlupáčikom. Ten otrčí zavretú päť a pýta sa: 'Sú párne, alebo nepárne?' Náš školáčik odpovie 'nepárne' a prehrá. Ale po druhý raz vyhrá, lebo si pomyslí: 'Hlupáčik vzal po prvý raz párne a jeho prefikanosť stačí práve len na to, aby pri druhom raze vzal nepárne.*““ (s. 134). Jacques Lacan pri analýze tejto hry upozorňuje na dôležitú vec: školákova „súslednosť úsudkov“ sa pohybuje v sfére symbolického, ale táto hra „obsahuje prvek, ktorý se symbolické logice celú hru i účinnosti školákovej metódy evidentne vymyká. Nejedná sa o nič iného než o moment ‚prvej hry‘. (...) pri prvej hre – ať už vyhraje alebo prehraje – školák neví, jaký počet kuličiek jeho protivník drží v ruce, a má rovnakú šanciu vyhrať ako kdokoli iný. Veškerá jeho symbolická chytrnosť je mu poprvé na nič (...) musí sa smíriť, že buď vyhraje, alebo prehraje, aniž to môže jakkoli ovplyvniť“ (Fulka, 2004, s. 79). Až na základe tejto prvej hry (jej výsledku), na základe reálna, ktorú neovláda, môže školák robiť svoje následné strategické úsudky vo sfére symbolického. Tento moment prvej hry, ktorý subjekt nemôže ovládnuť, je práve tým, čo Lacan nazýva *reálnom*. Tento „moment prvej hry“ je v hre pár-nepár *štruktúrnou* nevyhnutnosťou – v syntagmatickej štruktúre poviedky je zasa „prvá hra“, prefektovo neúspešné vyšetrovanie, nie štruktúrne nevyhnutná (Dupin mohol byť prizvaný k prípadu aj okamžite). Ale dej už raz bol takto skonštruovaný; poviedka bola takto napísaná: až po prvej hre, prefektom vyšetrovaní s jeho výsledkom (že list sa nenachádza skrytý v nijakej skrýši), je k prípadu prizvaný Dupin. Výsledok prvej hry, policajného vyšetrovania, nemohol nijako ovládnuť (ono sa už odohrálo ešte pred Dupinovým vstupom do vyšetrovania prípadu), a až na základe výsledkov tohto vyšetrovania Dupin formuluje svoje úsudky.

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

Premisy:

List nie je skrytý v ministrovom byte. (Lebo prefekt prehl'adal *všetky možné skrýš*e.)

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

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

Štruktúra tejto *záhady* je nastolená ako logický rozpor, *javí sa* ako popretie zákona vylúčeného tretieho: stav vecí sa javí tak, ako keby sa list nachádzal v ministrovom byte a zároveň sa v ňom nenachádzal. Riešenie poprie jeden z členov tejto apórie (nie je pravda, že by sa list nenachádzal v ministrovom byte). Ďalšie transformácie žánru pracovali ďalej s touto formálnou schémou, pričom ju naplňali novými obsahmi. Tak v *Dutej ihle* (*L'Aiguille creuse*, 1909) Maurica Leblanca, jednom z príbehov slávneho Arsena Lupina,

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

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

Ak minister *zamení* list na kráľovninom stole za *podobný* (pričom ona to vidí, ale nemôže proti tomu pred tretím svedkom, pred „vysokou osobnosťou“ nič urobiť), tak potom vtedy, keď ukradnutý list *premiestňuje* v jeho viditeľnosti, *vyvracia ho naruby ako rukavicu* (Poe, 1959, s. 143) a natrhne ho, čím sa tento list stane, *naopak, nepodobným* hľadanému listu – a práve táto „*prehnanosť týchto rozdielov*“ (s. 142) Dupina na tento list upozorní: je to jeho *nepatričné* zasadenie do kontextu (ministrovej pracovne): „*Špinavý pokrkvaný papier, ktorý bol v takom rozpore s poriadkumilovnosťou D...-ovou a ktorý tak*

očividne prezrádza úmysel vzbudiť u pozorovateľa dojem, že ide o bezcenný list (...)“ (s. 143). Dupin a jeho protihráč sa v týchto svojich strategických úvahách konštituuju ako subjekty v rámci lacanovskej „logiky Iného“: „Vo chvíli, keď si začínam predstavovať, čo si predstavuje on, že si predstavujem ja, nachádzame sa obaja vo vnútri logiky, ktorá nás prekračuje: logiky Iného.“ (Eco, 1996, s. 325). Dupin si predstavuje, ako si minister predstavuje, že v pozorovateľovi (a jeho pozíciu teraz obsadil Dupin) vzbudí taký a taký dojem.

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

Rovnako ako v prípade *Morgue*, aj v prípade *Ukradnutého listu* sa našli vyrývači, ktorí upozornili na to, že Dupin nemohol v ministrovej pracovni vidieť v *jednom okamihu zároveň* pečať i adresu, čo znamená prednú aj zadnú stranu listu (por. Haycraft, 1968, s. 21). Táto „chyba“ v texte však signalizuje niečo dôležité: možno až tu vstupuje do hry ono kokaínové „prozrenie“, o ktorom hovoril Jampolskij (ten Dupinovo vnímanie *detailov* dával do súvislosti s maniakálnym vnímaním detailov u rozprávača poviedky *Berenika* – ja by som len upozornil na ten rozdiel, že Dupinovo vnímanie detailov je prefigurované úsudkom a detaily sú nositeľmi *významu* z hľadiska riešenia prípadu), onen stav rozšíreného vnímania, keď sa „vec sama“ dáva vedomiu aj svojou skrytou stranou, kubisticky simultánne z viacerých perspektív, pričom „zadnú stranu“ predmetu nevidia iba školsky suchopárni fenomenológovia, drogoví abstinenti. Ak Dupin takto „reálne“ (v rámci predstaveného sveta) vidí prednú a zadnú stranu listu *zároveň*, jediným pohľadom, je to iba do úrovne predstaveného sveta metaforicky prevedené ono „spriestorovanie“ listu, jeho expanzia z dvojrozmernej plochy do hĺbky, o ktorej hovoril Jampolskij, a toho faktu, že

pre Dupina list má rub *aj* líc, na rozdiel od polície, pre ktorú má *iba* rub, zadnú stranu s napísanou adresou.

* * *

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

Zápletka je – vo veľmi zjednodušenom podaní – takáto: Barnabáš Shuttleworthy zmizne za podozrivých okolností. Mŕtvolu sa počas celého vyšetrovania nenájde. Domov sa vráti len jeho zranený kôň. Najlepší priateľ pána Shuttleworthyho Karolko Goodfellow vedie pátranie občanov, keď zlyhala polícia, a pod jeho „geniálnym“ vedením nachádzajú „pátrači“ indície, poukazujúce na vinu synovca pána Shuttleworthyho. Ironické rozštiepenie označujúceho a označovaného v rozprávačovej perspektíve má diskretný priemet do konštitúcie postavy Karolka ako pokrytca. Karolko horlivo obhajuje podozrivého synovca (na ktorého sám nastražil falošné stopy), pričom „*takito srdeční ľudia často prestrelia – v prílišnej horlivosti pomôcť priateľovi dopustia sa všelijakých prechmatov, chýb a omylov – dopúšťajú sa ich často zo samej dobroty, no pritom priateľovi skôr poškodia, než prospejú. (...) Jednou z najväčších chýb, ktorých sa rečník dopustil, bola narážka, že podozrievaný je ‚dedičom ctihodného starého pána Shuttleworthyho‘. Ľuďom to doteraz naozaj ani len na myseľ neprišlo.*“ (s. 153). Celý text poviedky je kódovaný v tomto ironickom mode. Pán Shuttleworthy sľúbil pomerne tesne pred svojím zmiznutím (vraždou), že daruje svojmu priateľovi Karolkovi debnu vína Chateau Margaux. Tá debna po jeho zmiznutí naozaj na Karolkovu adresu príde a ten sa nazdáva, že mu debnu poslal pán Shuttleworthy za života. Pozve na jej otvorenie „polovicu mesta“. Opitý Karolko pred jej otvorením komicky hovorí o „*obrade exhumovania pokladu*“ (s. 160), čo sa – v súlade s ironickou tonalitou textu – stane skôr, než by to Karolko tušil, skutočnosťou: lebo otvorenie debny je *naozaj* exhumáciou – debna sa prudko otvorí, z nej sa vymršť napolo

zotletá mŕtvola pána Shuttleworthyho, zahľadá sa meravito a smutne na pána Goodfellowa a vyriekne: „Ty si to bol!“ (Thou Art the Man). Dobrák starý Karolko napoly šialený vzápätí „prudko vychrlí“ (s. 160) svoje priznanie a potom padá mŕtvy na zem.

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

* * *

Poviedka *Zlatý chrobák* (*The Gold Bug*) nie je, ako už upozornili viacerí (Champigny, 1977, s. 118, Haycraft, 1968, s. 9), detektívkou *sensu stricto*, keďže čitateľovi sú prístupné indície, na základe ktorých rozvíja Legrand svoje dedukcie, až v rámci segmentu riešenia. V tomto texte sa opäť stretávame s dvojicou „watsonovského“ rozprávača a oproti nemu stojaceho „chorobného mizantropa“ „mimoriadnych duševných schopností“ (Poe, 1975, s. 79), Legranda, ktorý v texte plní funkciu pátrača–analytika. Josef Hrabák, keď píše o Poeovom inauguračnom akte v tomto žánri, že „vytvoril prototyp detektíva“, správne spolu s Dupinom spomína aj Legranda (Hrabák, 1986, s. 14). Rozprávačovi, rovnako ako aj černoškému sluhovi Jupiterovi, ktorí nepoznajú fakty, na základe ktorých Legrand rozvíja svoje úsudky, sa Legrand javí ako blázon: toto zdanie súvisí s excentrickosťou detektíva a duševnými schopnosťami, presahujúcimi okolie, s jeho *genialitou*, ktorá sa – aspoň v tých časoch – situovala do blízkosti šialenstva, ako napríklad neskôr v Lombrosovej práci *Génus a šialenstvo* (1863). Spomeňme si na divokú Dupinovú obrazotvornosť a lombrosovskej obrazotvornosť šialenca, „zbavenú zábran“ (Lombroso, 1987, s. 196). Neskôr táto legrandovská vlastnosť bude mať ozveny v niekedy paradoxných, „šialených“ tvrdeniach Hercula Poirota, občas si mrmlúceho detské riekanky o piatich malých prasiatkach, či v správaní detektíva Rossitera z Carrovej *Otravy z vtípu*.

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

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

* * *

Výpoveďou „watsonovského“ rozprávača *bez* korekcie veľkým detektívom je Poeova poviedka *Podlhovastá debna* (*The Oblong Box*), kde preukázanie chybnosti watsonovských úsudkov (a teda riešenie) zabezpečuje osud, tragédia: búrka a stroskotanie lode. Nie je to detektívna poviedka, ale prináleží príbuznému žánru – Carolyn Wells ho

nazýva „rébusovým príbehom“ (resp. príbehom-hádankou, „riddle story“), ktorý „je založený na rébuse (puzzle), ktorého riešenie je obratným autorovým trikom a obyčajne naň čitateľ nepríde. Na rozdiel od detektívneho príbehu sa v ňom nenachádzajú stopy (clues), či už pravdivé alebo zavádzajúce“ (Wells, 1976, s. 40 – 41). Jeden z typov tohto príbehu-rébusu zahŕňa sujet dešifrácie kryptogramu, kam podľa Carolyn Wellsovej patrí (pri účinnosti sujetovej schémy hľadania pokladu) iná Poeova poviedka, *Zlatý chrobák* (Wells, 1976, s. 42). V *Podlhovastej debne* menej bystrý rozprávač na začiatku nastolí falošnú hypotézu, ktorú potom prikladá ako dešifrovací kľúč na mystériezne udalosti, s ktorými sa stretá na palube lode (zhruba na tejto schéme je postavená aj Čechovova paródia, antidektívna poviedka *Švédka zápalka*). Rozprávač pátra asi tak, ako keď je Watson ponechaný sám na seba v *Tajomstve osamotej cyklistky*, a potom sa mu od jeho bystrejšieho priateľa dostane zhodnotenia: „Počínali ste si veľmi nemúdro, Watson!“

Funkciu predmetu s tajomstvom v motivickej štruktúre textu napĺňa podlhovastá debna, majetok to pána Wyatta, ktorý sa na lodi plaví s manželkou. Rozprávač, ktorý sa pasuje za „priateľa“ pána Wyatta, pozoruje viaceré záhadné okolnosti (napríklad to, že manželka Wyattovci tajne spávajú v oddelených kajutách – takto sa *zdanlivo* vysvetľuje predchádzajúca záhada, že Wyatt najal o jednu kajutu navyše). O podlhovastej debne nastolí falošnú hypotézu, že v nej Wyatt, milovník umenia, tajne prenáša kópiu Leonardovho obrazu *Posledná večera*. Debna sa nachádza vo Wyattovej kajute a rozprávač z tejto kajuty počuje večer akési tlmené vzdychy. Pani Wyattová sa rozprávačovi, ktorý pozná aristokratický vkus svojho priateľa, zdá byť akási „celkom obyčajná“. Na debne si rozprávač všimne adresu „Adelaida Curtisová“, o ktorej vie, že je Wyattovou svokrou. Je presvedčený, že „*táto adresa je iba ľst'ou*“ (s. 182) – pričom, v pláne skutočnej fabuly (ktorú podáva riešenie), ľst'ou nie je. Rozprávač hľadá sofistikovanejšie vysvetlenie každého faktu, za všetkým vidí nastraženú leť, v štýle onej židovskej anekdoty, v ktorej Kohn stretne Grüna na stanici a pýta sa ho, kam cestuje. Grün odpovedá: „Do Krakova.“ A Kohn mu hovorí: „Ty počúvaj, Grün, prečo ma klameš a hovoríš mi, že cestuješ do Krakova, aby som si ja myslel, že ideš do Lvova, a ty zatiaľ naozaj cestuješ do Krakova!“ Keď rozprávač Wyattovi sprisahanecky poznamená „*čosi „o zvláštnom tvare debny*““ (Poe, 1959, s. 184), Wyatt sa nervovo zrúti.

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

* * *

Treba sa zmieniť aj o Poeovom článku *Maelzelov šachista*, v ktorom Poe dokazoval pomocou svojich pozorovaní Maelzelovho „šachového stroja“ a následných úsudkov, že

nejde o automat, ale že je v útrobach tohto zdanlivého stroja skrytý človek, hráč šachu. Metóda, akou Poe (keďže ide o článok) postupuje, je rovnaká ako tá Dupinova pri vyšet- rovaní zločinu.

Predmet, ktorý Poe skúma, nám umožňuje formulovať jedno z konštitutívnych pra- vidiel detektívneho žánru: formálna schéma úsudku v zásade môže byť naplnená aký- mikol'vek obsahmi – pre detektívku je však podstatné, aby táto schéma úsudku bola na- plňaná semémami okolností zločinu. Toto *sémantické kritérium* určovania detektívneho žánru formuloval už vo svojich klasických dejinách žánru *Vražda pre potešenie* (1941) Howard Haycraft: „Rébusové príbehy (puzzle stories), príbehy s tajomstvom, kriminálne príbehy a príbehy dedukcie a analýzy existovali od najranejších čias – a detektívka je voči nim všetkým v úzkom vzťahu. Ale detektívny príbeh samotný je čisto produktom vývinu moderného veku. (...) Pretože hlavnou témou detektívneho príbehu je profesio- nálne vyšetrovanie zločinu. Toto je jeho *raison d'être*, rozlišujúci prvok, ktorý z neho robí detektívny príbeh a oddeľuje ho od jeho „bratrancov“ v rodine rébusov. V skutočnosti by nemohli byť detektívne *príbehy* (a ani žiadne neboli), kým neboli *detektívi*.“ (Haycraft, 1968, s. 5). V prípade Poeovho článku by sme mohli urobiť komutačný test: pokiaľ by sa napríklad pisateľ článku snažil svojou analýzou dokázať, že sa v šachovom stroji skrýva nielen živý šachista, ale tento šachista by bol zároveň napríklad aj hľadaným vrahom, text by sa „posunul“ smerom k detektívnemu žánru (čím samozrejme netvrdím, že by naplnil všetky jeho konštitutívne pravidlá). Ak Poe svoje „detektívne“ poviedky (už sme upozor- nili na ich obmedzenia z hľadiska neskoršej „čistoty“ žánru) charakterizoval ako „*tales of ratiocination*“, bolo by k tejto charakteristike ešte treba dodať prívlastok „o zločine“. Inak, článok o Maelzelovom šachistovi sa svojou štruktúrou blíži k poviedke *Tajomstvo Márie Rogetovej*, ktorá tiež akoby „prechádza“ do článku, v ktorom takmer celú plochu textu zaberá úvahový postup.

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

Z hľadiska neskorších dupinovských detektívnych úsudkov je zaujímavá pasáž, v ktorej Poe dokazuje odlišnosť možného šachového stroja (v šachu totiž „*žádný tah ne- následuje po žádném jiném zcela nevyhnutelně*“, píše Poe [1998, s. 151] ešte pár rokov pred de Saussurom) od Babbageovho „počítacieho stroja“: „*Aritmetické či algebraické výpočty jsou ze samé své podstaty neměnné a pevně dané. Jestliže zadáme jistá data, nevyhnutelně dojdeme k jistým výsledkům. Tyto výsledky nezávisejí a nejsou ovlivněny ničím jiným než původně zadanými daty. A řešení problému probíhá (...) až do konce postupným sledem neomylných kroků (...)*“ (Poe, 1998, s. 151). Práve takýmto spôsobom, s *logickou nevyhnutnosťou*, postupuje aj detektív Dupin od „zadaných dát“ prípadu k je- dinému možnému záveru („*že jedine tieto úvahy sú správne a že môžu nevyhnutne viesť iba k jednému záveru*“, Poe, 1959, s. 49). Detektívka sa už v začiatočnom, poeovskom období „logicizuje“: tieto *sémantikou* (zo *sémantického* poľa zločinu) naplnené schémy úsudkov majú vo svojej previazanosti dosiahnuť ideál čisto formálneho logického odvo- dzovania a vyplývania. Detektívka sa snaží nastoliť striktné logický vzťah medzi znakmi

tam, kde jej „reálny“ fantóm, kriminalistika, tento vzťah zaistiť nemôže: „Kriminalistika nie je žiadnou exaktnou vedou.“ (Boileau–Narcéjac, 1964, s. 43).

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

* * *

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

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

V *Zradnom srdci* (*The Tell-Tale Heart*) vedie rozprávača k vražde starca jedno jeho oko, podobné oku supu. E. Arthur Robinson upozornil na psychologickú identifikáciu vraha s mužom, ktorého zabíja (Robinson, 1971, s. 98): ved' zdanlivý tlkot srdca mŕtveho starca, ktorý sa snaží prekričať pred policajnými komisármi, je tlkotom jeho vlastného srdca (por. Robinson, ibidem). Zlé oko (evil eye) starca je v homonymnom prekódovaní „zlé ja“ (evil I) rozprávača samotného (Robinson, 1971, s. 101) – vrah sa snaží zbaviť časti seba samého, Robinson označuje tému tejto poviedky ako seba-deštrukciu. A tá naozaj nastáva – ved' rozprávač sa na konci, dohnaný k amoku tlkotom „zradného srdca“, priznáva polícii. Zjavnejšie je táto téma realizovaná vo *Williamovi Wilsonovi*: keď rozprávač zabíja svojho menovca a karikovaného dvojníka, svoju vlastnú hypostázu, zabíja aj seba samého. Tento dvojník je akýmsi prevráteným jungovským tieňom osobnosti rozprávača:

nie jej temnou stránkou – ale naopak, nositeľom jej zlého svedomia, ktoré odhaľuje všetky hanebné skutky rozprávača. Poeovsky povedané, to on je tiež „démonom zvrátenosti“, ktorý sa vymyká vedomiu rozprávača a robí proti jeho vôli tieto odhalenia.

V *Čiernej mačke* (*The Black Cat*) rozprávačom nezaregistrovaný fakt, že čiernu mačku zamuroval spolu so svojou zavraždenou manželkou, je implikovaný štruktúralne-nevyhnutnou vlastnosťou kocúra: že kocúr chodí *stále a všade* za rozprávačom. Keď ho ten teda po vražde odrazu nemôže nájsť, z tohto kocúrovho atribútu akosi už vyplýva, kde sa nachádza. Práve toto je oná „nepredpokladaná maličkosť“, ktorá bude neskôr, v ďalších transformáciách tohto žánru (kriminálneho, typu „príbeh vraha“), viesť vraha na šibenicu u Jamesa M. Caina, J. H. Chasea, P. Highsmithovej či J. Thompsona. Keď rozprávač, hnaný nám už dobre známym „démonom zvrátenosti“, zabúcha pred policajtmí na inkriminovanú stenu, aby o to viac triumfoval, ozve sa obludné a neľudské vytie. V texte sú implikované aj motívy „na hrane“ nadprirodzena, čiže fantastické, ako si všimol aj Todorov (1995, s. 48): rozprávač kocúrovi vyreže jedno oko a napokon ho zabije a neskôr je do textu zavedený motív „zdvojenia“ kocúra – kocúrov „dvojník“ je rovnako bez oka, líši sa však od predchádzajúceho bielou škvrnou. Tá sa postupne formuje do tvaru šibenice: tento „druhý“ kocúr môže byť kocúr zo záhrobia (akoby prišiel priamo z kingovského „cmitera zvieratiek“), ktorý si prišiel po rozprávača. James W. Gargano upozorňuje na to, že kocúr sa na začiatku textu javí neutrálne a svoj charakter (z miláčika na nenávideného) mení spolu s psychologickou zmenou svojho vlastníka: „Mačku teda treba chápať nie realisticky, ale symbolicky. Je to rozprávačova mnohotvárná povaha (nature).“ (Gargano, 1971, s. 89). „Ak existuje nejaká zvrátenosť v tomto príbehu, je to protagonistova zvrátenosť v tom ohľade, že je schopný vypustiť z hlavy priehľadne morálne dobrodružstvo ako číru sekvenciu nevysvetliteľných udalostí“ (Gargano, 1971, s. 93) – to keď rozprávač deklaruje, že nedokáže porozumieť svojmu vlastnému príbehu (por. Gargano, 1971, s. 87).

* * *

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

Rovnaký štruktúrálly model – *spojenie* jednotlivých zložiek, dovtedy fungujúcich v literárnych textoch nezávisle – organizuje aj Poeovo inauguračné gesto vo vzťahu k predchádzajúcim vývinovým predpokladom žánru. Poe *aplikuje* na tematiku zlo-

činu (skonštituovanú v pitavaloch, čiernych kronikách a „kalendároch“, ako napríklad *Newgateský kalendár*; v románe *feuilleton* a v divadelných melodrámach) – logický úsudok, „serendipizmus“, ktorý sa predtým vyskytoval v rébusových príbehoch a nebol aplikovaný na zločin (ako v arabskom príbehu *Sultán a jeho traja synovia*; resp. v de Maillyho verzii tohto príbehu z r. 1719 *Cesta a dobrodružstvá troch princov de Serendip* a vo Voltairovom *Zadigovi*). Detektívny žáner spojil hrôzu (tú nadprirodzenú, pôvodom z gotického, a krvavú, pôvodom z lúpežníckeho románu) a dedukciu (Boileau–Narcejac, 1967, s. 32). Z neskoršej transformácie gotického románu (Ann Radcliffovej na rozdiel od predchádzajúceho Horaca Walpola) prevzal Poe postup prezentácie zdanlivo nadprirodzených javov, ktoré sa na záver vysvetlia *empiricky*. Nastolil „syntézu rozprávania a myšlienkových procesov (...) myslenie môže nadobudnúť epický charakter a jeho logický postup je zároveň dramatickým postupom“ (Boileau–Narcejac, ibidem). Bol to, ako to formulovala Alma Murchová, „nový typ príbehu, rozprávajúci o zločinoch, ale nie o zločincoch, a prezentoval detektíva ako hrdinu“ (Murch, 1968, s. 79). Jeho zásadným prínosom je to, že na tematiku zločinu aplikuje istý špecifický typ kompozičnej štruktúry, konštitutívnej pre detektívku: ide o lineárno-zvratnú štruktúru. Najprv sa podáva záhadný zločin (ako syntagmatický prvý člen), a až potom vyšetrovanie „napreduje smerom dozadu“, naspäť k jeho príčinám. (Dickens v korešpondencii upozorňoval Poea, že takto „odzadu“ napísal svojho *Caleba Williamsa* [1794] William Godwin.) Naproti tomu v Sueových *Tajomstvách Paríža* (začalo vychádzať r. 1842), ktoré rozprávajú o zločinoch parížskeho podsvetia, dej postupuje lineárne dopredu, v skutočnosti tam nie sú nijaké „tajomstvá“ (tajomstvo produkuje práve časová inverzia, teda porušenie lineárnosti narácie), azda okrem dobrodružnorománových poznání. Lineárno-zvratnú štruktúru môžeme, naopak, nájsť v novele E. T. A. Hoffmanna *Slečna zo Scuderi* (1819), kde však zasa nenájde veľkého detektíva. (Tento text literárne spracúval jeden kriminálny prípad podľa Pitavala.)

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

Poeovský „zakladateľský akt“, inaugurácia žánru, sa teda pozoruhodne zhoduje s jeho už vyššie spomenutými estetickými názormi: tak ako Poe pokladal imagináciu za kombináciu už jestvujúcich, reálnych zložiek, „založil“ detektívny žáner práve štruktúrnym gestom *kombinácie*, spojenia „už jestvujúcich“ literárnych prvkov. Niektoré skoršie texty sa detektívnemu žánru už veľmi približovali: tak Hoffmannovu *Slečnu zo Scuderi*

v zásade už možno pokladať za detektívny príbeh bez veľkého detektíva (nemecká literárna veda celkom pochopiteľne tejto novele rada pripisuje prvenstvo na poli detektívneho žánru, anglická túto novelu zasa, tiež celkom pochopiteľne – kvôli zápasu o prvenstvo, ignoruje).

Čo obnáša inaugurácia žánru – jedného typu hrôzostrašného románu – ukazuje Michel Foucault v štúdiu *Čo je autor?* na príklade Ann Radcliffovej: „Texty Anny Radcliffovej otvorily pole jistému počtu podobností a analógií, ktoré sa modelovali podľa jej vlastného diela alebo si ho braly ako princíp. Toto dielo obsahuje charakteristické znaky, obraty, vzťahy, štruktúry, jež mohli znovu užít iní spisovatelia.“ (Foucault, 1994, s. 56). Foucault toto zakladateľstvo žánru kladie do opozície k tzv. zakladateľom diskurzivity, ktorí „nejenom jednoduše umožnili jistý počet analógií, ale umožnili (a ve stejné míře) také jistý počet rozdílů“ (Foucault, 1994, s. 56 – 57). Prípád detektívneho žánru s jeho štruktúrnym charakterom *variačnosti* (ktorý Smuda ukázal ako zakódovaný v Poeovej poetike a estetike) je špecifickejší: zakladateľstvo žánru v Poeovom prípade taktiež umožnilo nielen analógie, ale aj rozdiely, avšak – na rozdiel od zakladateľov diskurzivity – v *nerovnakej*, menšej miere. Rozdiely generuje žánrový zakladateľský princíp *len* v rámci identickej žánrovej štruktúry, a to ako variácie. Zároveň však variácie sú práve tým, čo tento žánrový princíp hľadá: nájsť nepredpokladanú, nenápadnú štrbinu v rámci skeletu pravidiel, a to bez ich porušenia.

Štúdia je súčasťou individuálneho grantového projektu *Detektívny žánr: model a história žánru*. VEGA 304/0214/2004. 2/4107/L4

LITERATÚRA

- ARISTOTELES: *První analytiky*. Praha : Nakladatelství ČSAV, 1961.
CAILLOIS, R.: *Odpowiedzialność i styl*. Warszawa : PIW, 1967.
BAGIN, A.: Autorská stratégia v texte. In: *Slovenská literatúra*, roč. 20, 1973, č. 1, s. 54 – 65.
BĚLOUSOV, R.: *Hledá se kapitán Nemo*. Praha : Lidové nakladatelství, 1988.
BOILEAU-NARCEJAC: *Der Detektivroman*. Neuwied und Berlin : Luchterhand, 1967.
CARR, J. D.: Tři rakve. In: *Záhady starého Londýna*. Praha : Odeon, 1979.
CAWELTI, J. G.: *Adventure, Mystery, and Romance*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1976.
DANIEL, R.: Poe's Detective God. In: *Twentieth Century Interpretations of Poe's Tales*. New Jersey : Prentice Hall, 1971.
DELEUZE, G.: Po czym rozpoznać strukturalizm? In: *Drogi współczesnej filozofii*, ed. Marek J. Siemck. Warszawa : Czytelnik, 1978.
DEVLIN, K.: *Jazyk matematiky*. Praha : Nakladatelství Argo a Dokořán, 2002.
DOYLE, A. C.: *Návrat Sherlocka Holmesa*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1966.
ECO, U.: *Nieobecná štruktúra*. Warszawa : KR, 1996.
ECO, U.: *O zrcadlech a jiné eseje*. Praha : Mladá fronta, 2002.
FOUCAULT, M.: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha : Svoboda, 1994.
FULKA, J.: *Zmeškané setkání*. Praha : Hermann a synové, 2004.
GARGANO, J. G.: „The Black Cat“: Perverseness Reconsidered. In: *Poe's Tales*, c. d.
GRYM, P.: *Sherlock Holmes a ti druzi*. Praha : Vyšehrad, 1988.
HAYCRAFT, H.: *Murder for Pleasure*. New York : Biblio and Tannen, 1968.

- HILL, J. S.: The Dual Hallucination in „The Fall of the House of Usher“. In: *Poe's Tales*, c. d.
- HRABÁK, J.: *Napínaná čítba pod lupou*. Praha : Československý spisovatel, 1986.
- CHAMPIGNY, R.: *What will have Happened*. Bloomington, London : Indiana University Press, 1977.
- JAMPOLSKIJ, M.: *O blizkom*. Moskva : Novoje literaturnoje obozrenie, 2001.
- JUST, K. G.: Edgar Allan Poe und die Folgen. In: Vogt, J. (Hrsg.): *Der Kriminalroman*, zv. I. München : Wilhelm Fink Verlag, 1971.
- KNIGHT, S.: *Form and Ideology in Crime Fiction*. Bloomington : Indiana University Press, 1980.
- LEBLANC, M.: *Dutá jehla*. Praha : Mladá fronta, 1969.
- LOMBROSO, C.: *Geniusz i obłąkanie*. Warszawa : PWN, 1987.
- MURCH, A.: *The Development of the Detective Novel*. London : Peter Owen, 1968.
- POE, E. A.: *K podstatě básnictví*. Praha : Symposium, 1928.
- POE, E. A.: *Tajomstvo Márie Rogetovej*. Bratislava : Mladé letá, 1959.
- POE, E. A.: *Jáma a kyvadlo*. Praha : Odeon, 1975.
- POE, E. A.: *Bludná planeta*. Praha : Československý spisovatel, 1991.
- POE, E. A.: *Krajina stínů*. Praha : Aurora, 1998.
- PORTER, D.: *The Pursuit of Crime*. New Haven and London : Yale University Press, 1981.
- ROBINSON, E. A.: Poe's „The Tell-Tale Heart“. In: *Poe's Tales*, c. d.
- SMUDA, M.: Variation und Innovation. In: Vogt, J. (Hrsg.): *Der Kriminalroman*, zv. I. München : Wilhelm Fink Verlag, 1971.
- STIERLE, K. H.: *Der Mythos von Paris*. München, Wien : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998.
- SYMONS, J.: *Bloody Murder*. London : Faber and Faber, 1972.
- ŠKVORECKÝ, J.: *Nápady čtenáře detektivky*. Praha : Nezávislé tiskové centrum, 1990.
- ŠKVORECKÝ, J.: Poe aneb Dobrodružství v literární vědě. In: *Světová literatura*, roč. 38, 1993, č. 1, s. 16 – 39.
- TODOROV, Tz.: *The Fantastic*. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1995.
- WALKER, I. M.: The „Legitimate“ Sources of Terror in „The Fall of the House of Usher“. In: *Poe's Tales*, c. d.
- WELLS, C.: *The Technique of the Mystery Story*. Springfield : Mass. Publishers, 1976.

SUMMARY

In the study we analyse Poe's "tales of ratiocination", inaugurating a detective genre. No one of the Poe's short stories as a whole fully fits with an "ideal" model of a detective story "according to the rules", but particular short stories are realisations of certain units of that model. A detective story was constituted as a real non-existing variant derived from the particular short stories as a *connection* of their single units: great detective breaking the perspective creating a Watson like a type of a narrator, who is opposite to a detective; secret of a locked room; "analytical" discernments; distance from a victim (all that in Dupin trilogy); a murder as the least suspicious character in the text (in the short story *Thou Art the Man*). A real text, "a detective story according to the rules", which fully fits with the model, comes just in the next step of development of the genre.

The same structural model – *connection* of single units, which had worked independently in the literary texts – is also to organize Poe's inaugurating gesture in the relationship with previous qualifications of development of the genre. Poe *applies* to the theme of crime (constituted in pitavals, black chronicles and calendars, in the novel *feuilleton* and theatrical melodramas) logic discernment (ratiocination, "serendipity"), which appeared in rebuses (puzzle stories, or riddle stories). Horror (originally coming from a gothic and robbery novel) goes side by side with deduction.

Detailed analysis of a detective's solutions shows, that results is not formulated through an abstract deduction, but abduction: stating a hypothesis (with references to knowledge within cultural encyclopaedia), which can explain (presented) state of the cause. Also impossibility for the police to decode a secret in the short story *The Murders in the Rue Morgue* is not caused by a mistake in their logic derivation, but in stating the false premise. It is shown how a detective "observation" is immersed in judgement ("it is necessary to know what to observe").