

Kriminálna genealógia detektívky

(Pitaval. Vidocq. Literatúra zločinu. Estetika a londýnske vraždy v hmle)

TOMÁŠ HORVÁTH, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

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

„Vývoj žánru se děje tak, že některé prvky žánrové struktury se proměňují více, jiné méně“ (Janáčková, 1975, s. 18). Tieto transformácie („vývoj“) riadi imanentná *logika žánru*. O tej Michail Bachtin hovorí: „Aby spisovatel zvládl túto reč, respektive inakšie povedané – aby sa zaradil do prúdu žánrovej literárnej tradície, nemusí poznať všetky jej ohnivé a vetvy. Žáner má svoju organickú logiku, ktorú je možné v určitej miere pochopiť a tvorivo si ju prisvojiť, využívajúc nepočítané vzory, a dokonca len fragmenty“ (Bachtin, 1970, s. 239). Nepôjde teda o nejaký reálny priamy vplyv jedného „spisovateľa“ na druhého prostredníctvom čítania textov, ale pôjde o výstopovanie *transformácií literárneho diskurzu*. Model žánru detektívky – keďže je témou našej rozpravy – je v tejto chvíli referenčným textom (samozrejme, abstraktným: invariantom), z *hľadiska* ktorého nasvecujeme jeho genealogických predchodcov a „darcov“. Jednotlivé genealogické vetvy teda netreba chápať teleologicky ako „ústiace“ do žánru detektívky (veď, ak nás učil Borges, to až následníci si *vytvárajú* svojich predchodcov), ale ako *zásobáreň* textotvorných postupov (kompozičných, sujetových, tematických), z ktorých detektívny žáner čerpá a ktoré transformuje. Pitaval má celkom iné starosti, než sa stať predchodcom nejakého žánru, o ktorom ešte ani netuší. A tie „nevyčerpané“ prvky a zložky zasa môže exploatovať iný žáner (napríklad žáner fantastiky 19. storočia exploatuje a transkribuje nielen detektívka, ale aj horor – každý z týchto žánrov, samozrejme, odlišným spôsobom), prípadne sa môžu stať „prepočutými možnosťami“. „(...) nový umelecký žáner neruší a nevytláča tie už existujúce. A zároveň každý zásadný a dôležitý žáner, ktorý sa v literatúre objaví, ovplyvňuje celú zásobu starších žánrov: nový žáner, takpovediac, obohacuje ich sebauvedomenie, núti ich k hlbšiemu uvedomeniu si vlastných možností a hraníc (...)“ (Bachtin, 1970, s. 409). Aplikujme teraz toto Bachtinovo konštatovanie (vyslovené z perspektívy samotransformácií žánrových štruktúr) aj na perspektívu literárnovedného výskumu: v prípade literárneho vedca novší a v tomto prípade východiskový, „referenč-

ný“ žáner (detektívka) ovplyvňuje jeho pohľad na staršie žánre, keď ich číta ako genealogickú vetvu neskoršieho žánru – to spôsobuje *zápletku*, do ktorej svoje rozprávanie o týchto starších žánroch zauzlil (a ktorej pomenovanie znie: dejiny detektívneho žánru). V inej zápletke (inej perspektíve) by bol význam týchto starších žánrov iný.

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

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

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

Francois Gayot de Pitaval (1673 – 1743) skôr, ako sa stal advokátom, pôsobil ako básnik a spisovateľ. Od roku 1743 začal postupne vydávať svoje dielo *Slávne a zaujímavé prípady a rozsudky, ktorými boli rozhodnuté, zbrané pánom Gayotom de Pitaval, parlamentným advokátom v Paríži*. Vydával ich postupne, po dva zväzky ročne – celá Pitavalova zbierka napokon dosiahla počet sto dvadsiatich prípadov. Jeho dielo sa stretlo s veľkým ohlasom aj v Nemecku, kde sa neskôr, v rokoch 1782 – 1792, chopil jeho redakcie Friedrich Schiller, ktorý k nemu napísal aj predslov (por. Rausch: Doslov, In: P I, s. 361). Súdne procesy boli v tých časoch ostro sledované aj vďaka tomu, že obžalobné a obhajobné reči boli vydávané tlačou: Pitaval na túto popularitu nadviazal a z vydaných rečí – ako z prameňov – hojne čerpal. Avšak usporadúvanie látky – dramaturgia, kompozícia, ako aj komentáre a úvahy, resp. právne analýzy a „dedukcie“ – sú jeho dielom (por. Rausch, In: P I, s. 354). A práve toto usporadúvanie, *dispositio*, Pitavalovo „spisovateľstvo“, sa stane centrom nášho záujmu. Antonín Rausch hodnotí túto „poietickú“ Pitavalovu ingerenciu takto: „Pitavalova sbírka slavných kriminálných prípadů není zcela románem, ale není také pouhým výtahem ze soudních spisů. Je to první pokus urovňovat a souvisle vyprávět skutečnosti čerpané z protokolů a rozsudků, oceňovat je a hodnotit, a také se zamýšlet nad vlivy, jež na soudní řízení působily, nad činností soudů samotných, ale také nad lidmi, kteří se ocitli před soudy (...)“ (in: P I, s. 357). Schiller vo svojom predslove kládol dôraz práve na *fabulačné* kvality Pitavalových textov (čiže na jednu úroveň *literárnej štruktúry*), hovoriac, že sa tieto súdne prípady „*zajímavostí děje, složitými zápletkami a rozmanitostí témat povznášejí až na úroveň románů, majíce před ním tu přednost, že jsou pravdivé*“ (cit. podľa Rausch: Doslov, in: P I, s. 362). Schiller formuloval – v predstihu – aj takpovediac „detektívne“ kvality Pitavalových textov z hľadiska ich

pôsobenia na čitateľa: napínanie čitateľského očakávania a spleť situácií, „*jejichž rozluštění skýtá příjemné zaměstnání kombinačním schopnostem čtenáře*“ (cit. podľa Rausch, In: P I, s. 362). V ďalšom priebehu „dejín ohlasu“ Pitavalovho diela ním boli okúzlení hlavne romantici: čerpal z neho Dumas, ako aj E. T. A. Hoffmann, ktorý podľa neho spracoval svoju novelu *Slečna Scudéry* (ibid., s. 362). Neskôr sa z vlastného mena autora stalo meno všeobecné, pomenúvajúce žáner zbierky „kriminálnych prípadov“: *Nový Pitaval*, *Viedenský Pitaval*, *Pražský Pitaval* E. E. Kischa, *Český Pitaval aneb Královraždy* M. Ivanova.

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

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

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

Vezmime si ako príklad Pitavalovu prezentáciu prípadu travičky markízy de Brinvillierovej (s tým zovšeobecnením, že takúto kompozičnú osnovu dodržiava väčšina Pitavalových prípadov): prvým kompozičným členom je rozprávanie o príprave zločinu páchatelom, druhým realizácia zločinu, tretím obvinenie, ďalej súdny proces: Pitavalov text nechá vždy zaznieť reč obhajoby i reč obžaloby (a práve v tomto syntagmatickom

segmente vstupuje do hry právne vedenie a súboj protikladných indícií a dôkazov), potom nasleduje segment rozsudku a záverečný kompozičný člen vždy rozpráva o vykonaní rozsudku.

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

Lineárna Pitavalova narácia, ako bola modelovaná vyššie, negeneruje tajomstvo, ktoré však je pre detektívku konštitutívne. Pitavalov kompozičný poriadok je vo väčšine prípadov striktné *chronologický*, na rozdiel od detektívnej metódy „prevrátenia chronológie“ (Caillois). Pitavalov racionalistický rozprávač (k jeho ingerenciám v rámci dôkazného riadenia a „odčarovania“ nadprirodzeného bude ešte príležitosť sa vrátiť) rozpráva jednak *ex post*, jednak z pozície dosiahnutého, zavŕšeného vedenia. Text dopredu označí páchatel'a, už usvedčeného a právoplatne odsúdeného *pred* časom zahájenia aktu narácie. V okamihu kladení pera na papier je pátranie už uzavreté a racionalistický rozprávač to nijako nezatajuje a nič nezastiera, nestajomňuje. Pri referovaní súdneho procesu, sporu obhajoby s obžalobou (Pitaval prepisuje súdne reči a podáva aj svoj komentár k nim), rozprávač a implikovaný čitateľ vedia, ktorá strana má pravdu. Aj tam, kde došlo k justičnému omylu a odsúdený bol nevinný (*Prípad nešťastného Jakuba Le Bruna*), Pitaval neinscenuje postupné odhaľovanie tajomstva, ale v úvode konštatuje, že sa stal justičný omyl a pravým vinníkom je, naopak, XY.

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

podľa Ráth-Végh, 1968, s. 7). Tu sa už blížíme k de Quinceymu. Vráťme sa k lineárnej kompozičnej štruktúre Pitavalových textov: tá znamená, že Pitavalove texty vo väčšine prípadov motivický materiál kompozične neusporadúvajú z hľadiska (perspektívy) *vyšetrovania*, pri ktorom sa treba postupne, vylučovaním nesprávnych možností a prostredníctvom úsudkov z indícií dopátrať pravdy – ale usporadúvajú ho z hľadiska už uzavretého, vyriešeného prípadu: najprv z perspektívy *prípravy* zločinu páchatel'om (takže ten musí byť už vopred známy), a potom z perspektívy jeho usvedčenia a potrestania. Pitaval inscenuje aj argumentácie protistrán, „dialogickosť“ jednotlivých verzií prípadu, ibaže *vopred* podáva, ktorá z nich je pravdivá. Tak napríklad v *Slávnom prípade grófa de Saint Geran* Pitaval hovorí o „pravde, ktorá bola spočiatku úplne nejasná“ (P II, s. 213), ku ktorej sa bolo treba dopátrať, ale podáva ju hneď na začiatku líčenia prípadu. Detektívka by sa začala až v neskoršom bode sujetu: v tom bode, kde je nastolená pochybnosť, či sa nestal zločin – a priebeh vyšetrovania by sa spätne vrátil k zločinu v procese jeho rekonštruovania. V *Prípade pána d'Anglade a jeho manželky* sa súdny proces vlastne transformoval na spor: potom, ako sa odhalil pravý páchatel', gróf de Montgomery v následnom súdnom procese dokazoval, že jeho (nesprávne) podozrenie d'Anglada bolo – na základe dostupných indícií – *oprávnené*, i keď sa neskôr preukázalo byť nesprávnym (čiže gróf de Montgomery sa háji pred obvinením z krivého obvinenia). Pani d'Anglade zasa dokazuje opak.

Pozícia, z ktorej v texte prehovára Pitaval, a rovnako aj ním citovaní žalobcovia a obhajcovia, je stanoviskom osvietenského racionalizmu, ktoré má svoj dopad aj na súdobé právne vedenie. Obvinenie musí byť do istej miery preukazné a k útrpnému výsluchu sa pristupuje až po preukázaní dostatku indícií, svedčiacich proti obvinenému. Samotný Pitaval výsluch na mučidlách zatracuje, hovorí, že ním nemožno dospieť k pravde – jeho výsledok závisí len od „prahu bolesti“ vyšetrovaného (por. P II, s. 179). Práve fakt, že do kriminálneho textu vstupuje právne vedenie – popisuje sa tu jeho aplikácia na zločin vo forme zbierania indícií, vyvodzovania záverov a dokazovania: rovnako v obžalobnej, ako aj v obhajovacej reči – je významný z hľadiska neskoršieho konštituovania sa detektívneho žánru. Logická úvaha konštituuje rovnaký dôkaz ako napríklad svedectvo: „*není-li dost písemných a svědeckých důkazů, připouští zákon, aby bylo užito domněnek* (...)“ (P I, s. 113), nepripúšťajúcich pochybnosti (tamže). V *Prípade markízy de Gange* Pitaval tam, kde niet materiálnych indícií a priamych dôkazov (svedectvom a priznaním), dokazuje prostredníctvom logickej úvahy, kto stojí v pozadí vražd, kto je ich „objednávatel'om“ (keď vykonávatelia sú už známi): ako prvú premisu nastoľuje, že páchatel'om musí byť niekto, kto bude mať zo zločinu úžitok (je to odpoveď na otázku: *cui bono? cui prodest?*). Vo fáze argumentácie kladie Pitaval rečnícke otázky: „*Což není jasné, že abbé a rytíř spáchali zločin z popudu markýze? Byli by markýzu zavraždili, kdyby je nebyl markýz pověřil vykonáním té vraždy? Byli by se bezdůvodně vystavili zášti a pomstě markýzově?*“ (P I, s. 113). Dôkaz, že táto vražda bola zadaná jej vykonávatel'om od markíza, konštituuje koncept *prirodzenosti*: poukaz na „*obvyklé a prirodzené jednanie*“ (P I, s. 114). Totiž pokiaľ by markízu abbé a rytier zabili bez dohody s markízom, konali by *neprirodzene, neobvykle, šialene* – nemali by motív, vraždili by bez pohnútok. Znamená to, že nielen vyšetrovanie zločinu, ale aj páchatel' (jeho motivácie) sú riadené *ratiom*.

A tento „druh“ rozumu je v Pitavalovom diskurze napojený, ako sme videli, na koncept *prirodzenosti*. Týmto prepojením sa vyznačuje práve tento *konkrétny* typ racionality – osvietenský, o ktorom Jan Patočka píše: „(...) krystalizuje nyní mezi rozmanitými pokusy fundamentace stále zřetelněji pojem přírody a přirozenosti jako základ nové antropologie. (...) rozum, a to moderně, nespekulativně a spíše vědecky pojatý rozum, se bere za vlastní prostředek, jak proniknout k samé přirozenosti: Racionalismus je tak v osvětění jednak všeobecným živným prvkem, jednak v jeho programu pouhým prostředkem k účelu, kterým je příroda a přirozenost“ (Patočka, 2004, s. 83 – 84). Prostriedok rozumovej úvahy teda dovoľí v danej situácii dospieť k záveru, aké je „prirodzené konanie“ vzhľadom na okolnosti, a táto prirodzenosť je ďalej zapojená do rozumového argumentu a produkuje v súčinnosti s ním pravdu (odhaleného páchatel'a).

Pitaval ďalej vší d'alsie „dosvedčujúce“ indicie: práve ich *kvantita* spolu tvorí „*úplne dokonalý dôkaz*“ (P I, s. 117). Do hry vstupujú aj psychologické argumenty v prípade páchatel'a – ako sa správa (por. P I, s. 116), v obhajobnej reči sa zasa argumentuje poukazovaním na osobné vlastnosti podozrivého (por. P II, s. 243).

Práve v tomto singulárnom prípade vyvstáva diskurzná *udalosť*, a to na vyššej úrovni diskurzu – kompozičnej: oproti drvivej väčšine Pitavalových prípadov má kompozícia tohto textu sujet, lineárne usporiadanie motívov, nábeh na detektívnu štruktúru: rozprávač-Pitaval totiž odhaľuje *skrytého páchatel'a* (markíza), „objednávateľ'a“ vraždy, ktorý na začiatku rozprávania nebol známy („oficiálne“ spáchali zločin jeho bratia abbé a rytier). Nejde tu však o vyvrátenie falošného podozrenia, ale o odhalenie *hlbšieho* zákulisia prípadu: fyzicky zločin *naozaj* spáchali abbé a rytier – len objednávatel' vraždy bol dosiaľ skrytý.

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

Pozíciu osvietenského racionalizmu Pitavalovho diskurzu, ako i právneho vedenia, ním reprezentovaného, dobre vidieť v konfrontácii s tým, čo sa javí ako nadprirodzené:

V prípade *Posadnutých mníšok* je údajná posadnutosť diablom demaskovaná empiricky ako sprisahanie proti kňazovi Grandierovi. Pitaval nepopiera možnosť posadnutia diablom, odvolávajúc sa na Bibliu ako autoritu, ale v tomto konkrétnom prípade je vysvetlenie empirické. „Duch“ je demaskovaný empiricky – nakoniec spadne škraboška a pred racionalistom stojí odhalený podvodník (por. P I, s. 164). Pitavalov svet je vôbec svetom, v ktorom sa už zázraky nedejú (zdanlivé čary sú vždy demaskované ako kúzla), svetom síce ešte nie úplne „odčarovaným“, ale zázrak jestvuje už len ako možnosť, potvrdená autoritou. Pravdepodobnejšie je však vždy zneužitie tejto možnosti ľudským páchatelom (por. napr. P I, s. 212 – 213). Pitaval adresuje svoj text – práve v súvislosti s otázkou existencie či neexistencie duchov – „osvietenému čitateľovi“ (P I, s. 160), sám sa vyznáva zo svojej „neviery v duchov“ (P I, s. 161). „Návrat duše mŕtvého, jež by rozmlouvala s lidmi, odporuje zákonům přírody. Jakmile duše vešla do oblasti věčnosti, nevrací se více na tento svět (...)“ (P I, s. 165). Primát teda majú prírodné zákony (preč sú už „božie súdy“), ktorým je podriadená aj (neempirická!, metafyzická!) večnosť – tá je, ako vyplýva z predchádzajúceho citátu, pre dušu zomrelého neprepustnou bariérou: už známe empirické zákonitosti sveta sú najsilnejším dôkazom – takto znie „základná právna zásada“: „(...) kdyby sto svědků potvrzovalo něco, co odporuje přírodě a chápání zdravých smyslů, nebyla by jejich výpověď důkazem“ (P I, s. 143). Toto pitavalovské „odčarovanie“ sveta je paralelné s druhou, „empirickou“ vlnou gotického románu, ako ju prezentuje predovšetkým Ann Radcliffová, a hlavne jej román *Záhady Udolpha* (1794). Parafrázujúc známy výrok pani du Deffand z 18. storočia, priateľky racionalistov Diderota a Voltaira (por. Wydmuch, 1975, s. 47), Ann Radcliffová sa bojí duchov, v ktorých neverí (všetky zdanlivo nadprirodzené úkazy sú napokon vysvetlené empiricky). Pod termínom „odčarovanie sveta“ chápal Max Weber západné dejiny racionalizácie obrazov sveta (por. Habermas, 1999, s. 325), ono „porozumenie svetu, očistené od magických predstáv“ (Habermas, 1999, s. 341).

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

Svědčí pro to mnoho okolností: žádné dveře nebyly poškozeny (...) atď.“ (P I, s. 17) – na tomto mieste práve Pitaval ukazuje neoprávnený myšlienkový skok, trhlinu v rámci

argumentačného mechanizmu: „Správne usoudili, že vrahom mohol byť jediný domáci človek, své podezření však upjali (...) spíše na toho, kdo právě v té době byl sluhou, než na někoho, kdo jím již nebyl, ale přece znal všechno, co potřeboval vědět k spáchání zločinu.“ (P I, s. 18). V reči obhajcu je tento skok, táto trhlina pomenovaná ako skok od možnosti k nutnosti. Z indícií, „z ktorých mala byť vybudovaná reťaz dôkazov proti Le Brunovi“ (P I, s. 36), nevyplýva nevyhnutne záver o Le Brunovej vine: „Ale je možno říci, že tento závěr nutně vyplývá ze skutečností, jež mají být jeho předpokladem? Jestli však není jejich nutným důsledkem, pak z toho plyne, že to mohlo být, ale nemuselo být.“ (P I, s. 36). Indície sú v citovanom prípade predpokladom všeobecného záveru: vrahom musí byť niekto, kto má voľný prístup do domu (dôvodom je „nález“, že dvere neboli poškodené a vrah sa v dome evidentne vyznal). Toto je „nutný dôsledok“ uvedených indícií (a jeho nutnosť, samozrejme, nie je nutnosťou logickou, ale nutnosťou z hľadiska kultúrnej encyklopédie, našich praktických znalostí). Pod túto všeobecnú kategóriu vraha (určeného jeho vlastnosťou: „prístup a orientácia v dome“) spadá aj Le Brun (je teda možné, že je vrahom, lebo spĺňa danú podmienku). Ale do tejto kategórie spadajú aj iné osoby (preto nie je *nevyhnutné*, že Le Brun je vrahom): omylný skok v argumentácii je teda skokom od všeobecného k jednotlivému, pričom neboli preverené všetky jednotlivosti (všetky možnosti: všetky osoby). Príležitosť v rámci súdneho dôkazu – na rozdiel od známeho príslovia – ešte nerobí zloдея. A Pitaval vo svojej argumentácii, ktorú sme citovali vyššie, ukázal ďalší skok v argumentácii obžaloby: od prítomnosti (terajšie služobníctvo) k časovej absolútnosti (nevzali sa do úvahy bývalí sluhovia).

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

Píše o všeobecných zásadách pri *získavaní dôkazov* – najspoľahlivejšie sú dôkazy získané z *rozporov vo výpovediach* obžalovaných, tvoria dokonca silnejší dôkaz než jednoduché priznanie skutočnosti (P II, s. 176). Prečo je tento dôkaz najsilnejší? Odpoveď dostaneme, ak sa obrátíme k Pitavalovmu epistemologickému základu, osvieteniskému racionalizmu: cez tieto rozpory vo výpovediach takpovediac prehovára samotný usvedčujúci hlas pravdy – nie je to výpoveď patriaca jednému obžalovanému alebo svedkovi (ktorí vždy *môžu* klamať), ale to samotné *ratio* (a práve v jeho sfére a nikde inde sa rozhoduje o pravde) – prostredníctvom porušenia „pravidiel pre vedenie rozumu“ (zákona vylúčeného tretieho) – usvedčuje páchatel'a a necháva zaznieť pravdu. Pravdu už neprodukuje *len* priznanie, vynútené na mučidlách – ako v inkvizícnom procese –, ani boží súd, ale *pravidlá rozumu*. Neskorší pozitivizmus ranej detektívky túto zásadu bez problémov prevezme. Rozporuplné svedectvo vždy hovorí viac cez svoje rozpory, než nám povie prosté priznanie skutočnosti: na základe rozporov v svedectve totiž vyšetrovateľ *pozitívne* vie, že svedectvo je nespoľahlivé, že dotyčný klame (zatiaľ čo pri prostom priznaní skutočnosti sa nevie, či je pravdivé alebo nie – určiť sa to dá, iba ak je zapojené do *hry rozporov*: do vzťahu s ostatnými svedectvami). To, že sa priznanie nachádza na nižšom stupni „nároku na pravdu“ než výsledok rozumovej procedúry, je produktom osvieten-

ského kódu s jeho *diskreditáciou predsudku* založeného na nespochybňovanej autorite (a práve do tejto pozície treba vykázat priznanie): „Všeobecná tendencia osvietenstva spočíva v tom, aby nebola uznávaná žiadna autorita a aby sa o všetkom rozhodovalo pred tribunálom rozumu“ (Gadamer, 1993, s. 262).

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

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

Už som predtým hovoril o kvantite usvedčujúcich skutočností, ktorá za istých okolností môže produkovať dôkaz: jednotlivé skutočnosti (každá vzatá samostatne) v konkrétnom prípade by nemohli tvoriť úplný dôkaz, „*ale shrnuty tvořily všechny tyto fakty onu takřka nepochybnou indicii*“ (P II, s. 178) – píše Pitaval, avšak nie usvedčujúc páchatel'a, ale práve naopak, ospravedlňujúc mýliaceho sa sudcu, ktorý podľahol kvantite indícií, svedčiacich proti krivo obvineným, a vydal nesprávny verdikt. Pitaval tvrdí veľmi dôležitú vec: „*(...) při výkonu spravedlnosti neexistuje vůbec žádný důkaz absolutně spolehlivý a že i ty důkazy, jež se zdají být nejspolehlivější, mohou být klamné*“ (P II, s. 178). K pravde v rámci súdneho dokazovania (a detektívneho vyšetrovania) sa možno len infinitezimálne približovať, nie dosiahnuť ju absolútne (justičný omyl je vpísaný ako možnosť do každého rozsudku). Vyplýva to, nazdávam sa, z charakteru dokazovania (detektívneho v detektívke, obhajcovho a žalobcovho v súdnych prípadoch), ktoré je situované v poli *rétoriky* (napokon, sem ho situoval už Aristoteles vo svojej *Rétorike* ako „súdne rečníctvo“), je totiž *argumentáciou*, nie formálne bezchybným dokazovaním: argumentácia sa – na rozdiel od logickej dedukcie – jednak rozvíja v prirodzenom jazyku, ktorého viacznačnosť nemožno vylúčiť (Perelman, 2002, s. 22), a „v protiklade k dokazovaniu,

ktoré sa rozvíja v rámci jasne definovaného systému, argumentácia čerpá z *korpusu*, ktorý väčšinou nie je dobre definovaný, a tézy, na ktorých sa zakladá, môžu byť čiastočne nevyjadrené alebo skryté. Zatiaľ čo v dôkaze môže byť záver vyvodený z premís spôsobom, ktorý je nesporný, argumenty, aké sa ukazujú kvôli podpore nejakej tézy, neimplikujú záver“ (Perelman, 2002, s. 64): sú to argumenty za a proti. (Na chybnosti skrytých téz, nesprávnosti zamlčaných premís, je často založené *falošné riešenie* v detektívke – ako ukazujem v štúdiu o E. A. Poeovi; por. Horváth, 2005, s. 182 – 183.) Ten nie dobre definovaný korpus je zároveň potenciálne stále *otvoreným* (a klasická detektívka sa tomu prostredníctvom svojich formulovaných pravidiel bude chcieť úzkostlivo vyhnúť): vždy sa môže objaviť nová stopa, nová skutočnosť, nové svedectvo. Nevyhnutnosť určitého *skoku*, onoho argumentačného skoku od možnosti ku skutočnosti, o ktorom som hovoril vyššie, je teda vpísaná do každého súdneho (rétorického) dokazovania.

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

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

V súvislosti s estetizáciou zločinu, ktorej zárodočnú, ešte miernu podobu sme našli už aj u Pitavala, ponúka zaujímavé postrehy Michel Foucault vo svojej práci *Dozerat' a trestat'*. Týkajú sa priamo historického konštituovania sa kriminálnej a detektívnej literatúry (Foucault spomína konkrétne Gaboriaua). Predchádzajúca literatúra zločinu, distribuovaná medzi masy vo forme novinových správ, kramárskych tlačí, písala o živote „slávnych zločincov“ a ich konci na popraviske. Tým jednak legitimizovala výkon spravodlivosti, ale zároveň glorifikovala zločinca, ktorý sa stával niečím na spôsob svätého (por. Foucault, 1993, s. 80 – 81). (U Pitavala pretrváva z tohto typu literatúry ako pozostatok segment podrobného rozprávania o mučení a poprave páchatel'a. A naopak, perspektíva právneho vedenia – sudcu a obhajcov s ich logickou argumentáciou – už kľesni cestu žánru detektívky.) Táto literatúra zločinu zaniká v miere, v akej začína byť zločin oslavovaný ako jeden z druhov umenia: „od gotického románu k de Quinceymu, respektíve od *Otrantského zámku* k Baudelairovi sa realizuje estetické predefinovanie zločinu, ktoré je zároveň privlastnením si zločinnosti v prípustných formách“ (Foucault, 1993, s. 82). Podľa Foucaulta je toto ukázanie krásy zločinu len zdanlivé, v skutočnosti ide o konštatovanie, že veľkosť, vyššia inteligencia má na zločin právo. Kriminálna literatúra

je dôsledkom tohto presunu – „teraz bude základnú formu konfrontácie tvoriť boj medzi dvoma čistými intelektmi: vraha a detektíva. (...) od chvíle popravy [sa prechádza] k etape vyšetrovania; od fyzickej konfrontácie s mocou k intelektuálnemu súboju medzi zločincom a vyšetrovateľom. (...) veľké zločiny sa teraz stanú tichou doménou mudrcov“ (Foucault, 1993, s. 82). Doktor Fu-Manchu, Fantomas, profesor Moriarty... to všetko sú géniovia zločinu.

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

Pokiaľ teda u Pitavala *metóda* odhalenia pravdy (pravdivého priebehu zločinu, „ako to skutočne bolo“, a odhalenia páchatel'a) – hoci pravdy už *vopred* skonštatovanej – mala primát (racionalistická procedúra súdneho dôkazu bola *jediným* spôsobom, ako k pravde dospieť, privilegovaným aj pred očitým svedectvom), tak v Newgateskom kalendári táto metóda hrala veľmi malú úlohu: podmienené to bolo, podľa Stephena Knighta, jeho implicitnou ideológiou: „chytenie zločince je považované za nevyhnutné; o metódy samotné tu je malý záujem, keďže ideológia zdôrazňuje, že musia byť úspešné“ (Knight, 1980, s. 12). Zločin nie je zlo prichádzajúce zvonku spoločnosti, ale rodí sa v nej ako jej deviacia a spoločnosť sama sa s ním vie vysporiadať: štruktúra spoločnosti je totiž tak tesne spletená, že je nemožné, aby zločinec unikol (ibidem). Z tohto dôvodu „je číra náhoda najčastejším mechanizmom, prostredníctvom ktorého je zločinec rozpoznaný“ (ibidem). Nie sú tu potrební špeciálni vyšetrovatelia (tak ako sú u Pitavala pre dopátranie sa pravdy nevyhnutní racionalistickí žalobcovia a advokáti), pretože „spoločnosť si dokáže poradiť so svojimi vlastnými deviaciami bez sprostredkovania, bez špecialistov“ (Knight, 1980, s. 13) – spoločnosť, ktorá je jednotným celkom, často vyjadrovaná v texte prostredníctvom organických metafor, zložená z malých jednotiek, kde každý každého pozná (ibidem). Keďže „špecialisti na zločin“ nie sú potrební, scéna ešte nie je pripravená pre detektíva – jej svetlá sú namierené, naopak, na zločincov samotných. Narácia je však artikulovaná na vysokej úrovni abstrakcie, napríklad pri rozpoznaní zločince svedkom absentuje opis výzoru zločince, na základe akých znakov bol identifikovaný.

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

Eugène François Vidocq (1775 – 1857) so svojimi *Pamätami* (1828 – 1829) patrí rovnako do dejín prehistórie detektívneho žánru, ako aj do dejín kriminalistiky. Vidocq je „prvým profesionálnym detektívom v literatúre“ (Knight, 1980, s. 28), spočiatku štátnym (tento oficiálny post musel neskôr opustiť), potom si otvoril súkromnú detektívnu kance-

láriu. V pamätiach opísal svoj život spočiatku mimo zákona (svoju kariéru začína tým, že okradne vlastných rodičov, stáva sa sobášnym podvodníkom, potom členom lupičského gangu, dostáva sa na galeje), neskôr ponúkol spoluprácu polícii a stal sa jej agentom – túto životnú fabulu stručne sumarizuje názov slovenského i českého prekladu jeho pamätí: „z galejníka policajným prefektom“. Vidocq sa stal zakladateľom a hlavou neskoršie preslávenej francúzskej Sureté a zhromaždil okolo seba zbor policajných agentov („brigádu“), zložený rovnako z bývalých trestancov. Pre dejiny kriminalistiky je významné, že vo forme „kariet“ zostavoval *archív*, „v němž ukládal pečlivě vedené záznamy o všech jemu známých zločincích, o jejich vzhledu a „pracovních metodách““ (Thorvald, 1967, s. 13).

Text *Pamětí* nie je dielom jediného pisateľa – na *zliterárnění* Vidocqovho „surového“ textu sa podieľali prepisovači: najprv Emile Morice, potom L’Héritier, ktorí text takpovediac *prekladali* do dobového literárneho kódu – využívajúc melodramatické situácie a divadelné klimaxy (Knight, 1980, s. 29). V neskoršom predslove sa Vidocq od týchto zliterárňujúcich postupov dištancoval, ale literárny charakter samotného predslovu ukazuje, že aj ten je dielom „prepisovačov“ (Knight, *ibidem*). Táto aporetická logika produkuje aj iné textové segmenty: na jednom mieste rozprávač zhodnoverňuje „malú pravdepodobnosť“ (V 1, s. 54) istých (vraj reálnych) udalostí prostredníctvom poukazu na literárny diskurz, na kód románu: „*Napokon, sú to obvyklé veci, ktoré sa nájdu v hociktorom románe*“ (V 1, s. 54). A vzápätí sa od literárnosti dištancuje: „*Uviedol som tu niekoľko presných podrobností nie azda pre melodramatický efekt (...)*“ (V 1, s. 54). Ak sa reálny život podobá románu, je to dôkazom, že rozprávanie o tomto reálnom živote je pravdivé. Ale akt rozprávania samotný sa dištancuje od „podobnosti“ s románom – tieto rozprávačské postupy sú „nie pre melodramatický efekt“... V súlade s touto líniou „protiľahu“ od literárskosti zabezpečuje referenčnú kredibilitu textu aj postup „jazykovej mimesis“ (Głowiński), prieniku jazykových prostriedkov argotu – jeho lexiky a frazeológie – z galejí priamo do literárneho diskurzu. Argot, ktorým rozpráva „*táto milá spoločnosť*“ (V 3, s. 45), je aj explicitne, takmer „jazykospytne“ reflektovaný (por. V 3, s. 45): zdôrazňuje sa *posun* významu výrazov a z toho vyplývajúca nezrozumiteľnosť významu pre nezasvätených.

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

Príhody Vidocqovho odhaľovania zločincov majú v podstate invariantný scenár: majster prevlekov Vidocq (túto vlastnosť od neho potom preberú Lecoq, Holmes i Arsé-

ne Lupin) sa vždy v prestrojení, ako tajný agent infiltruje do zločineckej skupiny a nakoniec triumfálne zatkne páchatel'ov (či už minulých alebo len plánujúcich svoje zločiny). Tieto „malé príbehy“ „zväčša dodržiujú tú istú schému: stanovenie ‚prípadu‘, vysvetlenie dôvodov pre každú činnosť, pre všetky dedukcie, vyzozprávanie krokov v stíhaní zločincov, a zaznamenanie ich zatknutia“ (Murch, 1968, s. 43). Avšak skôr než odťažitá logická úvaha neskorších literárnych detektívov je v „podsvetnej“ praxi potrebná znalosť zločineckého prostredia, konkrétnych zločincov a „agentská“ šikovnosť pri infiltrácii.

Uveďme jeden príklad takéhoto malého príbehu: v noci princovi de Condé ukradnú z apartmánu v bourbonskom paláci veľikánske zrkadlá. Z toho, že neboli vôbec poškodené parkety, do ktorých boli zrkadlá vsadené, Vidocq *usúdi*, že ide o prácu remeselníkov – zrkadlárov alebo čalúnnikov (por. V 3, s. 139). Do hry úsudku tu vstupuje praktické vedenie – entymematická inferencia vychádza z hlavnej (v texte nevyslovenej) premisy, že len odborník vysadí zrkadlo z rámu tak, že rám nepoškodí. Druhá premisa (*minor*) znie: rámy neboli pri krádeži zrkadla poškodené (táto premisa je výsledkom obhliadky miesta činu). Záver vyvodený z týchto premís potom znie: zrkadlá ukradol odborník. Riadiac sa touto pracovnou hypotézou ako *východiskom* pátrania, začína Vidocq „*zháňať informácie*“ (V 3, s. 139), čo znamená, že hľadá svedkov z okolia miesta činu. Jeden svedok videl okolo tretej ráno mladíka, ako stráži niekoľko zrkadiel, po ktoré potom prišli nosiči. „*Z údajov som mal najskôr iba nepriamy osov: podľa nich som začal hľadať toho nosiča, ktorý na druhý deň po krádeži prenášal veľké zrkadlá na ulicu Saint-Dominicque (...) Možno, že to neboli práve tie ukradnuté zrkadlá. A aj keby som predpokladal, že to boli ony, ktože sa mi zaručí, že zase nezmenili adresu majiteľa?*“ (V 3, s. 140). Aby si overil, či ide skutočne o inkriminované zrkadlá a či sa ešte nachádzajú u podozrivého, Vidocq k nemu vnikne preoblečený za kuchára a nechá sa od neho najat': pritom, spoliehajúc sa na svoj odhad (ako uvidel podozrivého), zahrá na homosexuálnu strunu a vďaka tomu je najatý. Po tichom predpoklade (v texte totiž nevyslovenom), že ak je podozrivý skutočne oným zlodejom, bude so zrkadlami potrebovať niečo urobiť, Vidocq medzi rečou spomenie, že má štvoro remesiel: nie je len kuchárom, ale aj zrkadlárom a čalúnnikom. Podozrivý sa chytí na túto návnadu a ponúkne Vidocqovi prácu so zrkadlami. Vidocq si overí, že ide naozaj o zrkadlá ukradnuté z bourbonského paláca a vráti sa aj so zatykačom. Tento malý príbeh teda dodržiava (a vo Vidocqovom prípade skôr žánrovo inauguruje) schému kriminálneho príbehu typu pátrania po neznámom páchatel'ovi.

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

Vrátime sa teraz k problému *estetizácie* zločinu, ktorý som už avizoval odkazom na **Thomasa de Quinceyho** (1785 – 1859), u ktorého sa objavuje programovo. Jeho kniha

Vražda ako krásne umenie (*Murder Considered as One of the Fine Arts*) sa skladá z troch žánrovo rôznorodých textov, napísaných v rokoch 1827, 1839 a 1854. Prvé dve memorandumá nesú zreteľný parodický náboj. Prvé memorandum je paródiou učenej prednášky o serióznom vednom odbore, v tomto prípade napísané vo forme prednášky o vražde ako estetickom fenoméne. Aby sa ním vražda mohla stať, je potrebné jej oddištancovanie: ak už vražda bola vykonaná, zavŕšená, už učené sa nedá vrátiť späť, etické stanovisko (zavrhnutie vraždy) možno odbúrať a estét sa môže kochať jej „tvarom“. „Když byla vzdána těm, kdo zahynuli, první povinná daň smutku, nebo jistě potom, když se zatím utlumily osobní zájmy, zkoumají a oceňují se nezbytně divadelní stránky jednotlivých vražd, stránky, které esteticky možno nazvati jejich poměrnými přednostmi. Vražda se srovnává s vraždou, staví se vedle sebe a odhadují se okolnosti, na nichž se zakládá přednost, jako například zasahování a působivost, překvapení, tajemnosti atd.“ (de Quincey, 1995, s. 102). Toto kladné estetické nahliadanie vraždy je umožnené rozštiepením dvoch poriadkov – etického a estetického: „(...) čin, který z mravní stránky byl pohoršlivý a nedal se držeti, ukáže se, zkoumáme-li jej podle zásad vkusu, výkonem výborným“ (de Quincey, s. 16). Estetické nazeranie vraždy je postojom kierkegaardovskej „estetickéj existencie“ – a Kierkegaardov etik na margo tohto postoja vynesie takýto súd: „Napokon zlo nemá asi zvodnejší charakter než vtedy, keď vystupuje pod pláštikom estetických charakteristík; človek musí byť nesmieme eticky vnímavý, aby nechcel nikdy skúmať zlo zo zorného uhla estetických kategórií. Náchylnosť k takémuto analyzovaniu zla sa úskočne vkráda do myslenia každého človeka a dominujúci charakter estetického vzdelania prináša do takéhoto poňatia nemalý vklad“ (Kierkegaard, 1982, s. 306). Tento estetický postoj je teda obvyklejší, vlastný väčšine a je nevyzretý – osobnosť, jednotlivec sa ho môže zbaviť len za cenu úsilia, *voľbou*, skokom do etického štádia existencie.

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

zločinu, v ktorej išlo o „nastolenie výlučnej suverenity jednotlivca, subjektívne odmietajúceho akúkoľvek prirodzenú slobodu a rovnosť, (...) o neobmedzené disponovanie druhým človekom“ (Foucault, 1987, s. 479).

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

Hyperbolizácia zároveň spočíva aj v druhom presune, a to presune v rámci tabuľky úrovni estetického vnímania – z úrovne masového publika, hltajúceho „literatúru zločinu“ a senzácie, ktoré aktivizujú tie najelementárnejšie „čitateľské pudy“ (k nim sa rád priznáva a hlási aj pisateľ tejto štúdie), sa text presúva na stanovisko vycibreného estéta, ktorý na tieto „nízke pudy“ aplikuje svoje „vyberané“, rafinované stanovisko (v tomto ohľade je de Quinceyho text určite aj geniálnou paródiou estétskeho snobizmu).

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

vyslovená hypotéza, že zavraždený musel vraha poznať, keďže ho vpustil do domu (pričom obyvatelia boli vystríhaní, že v okolí číha vrah) a pod.

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

Vrah Williams je napokon usvedčený vďaka podozreniu spolubývajúcich a nálezu vražedných nástrojov.

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

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

Štúdia je súčasťou individuálneho grantového projektu *Detektívny žáner: model a história žánru*. VEGA 304/0214/2004.

LITERATÚRA

- BACHTIN, M.: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Warszawa : PIW, 1970.
DOLEŽAL, M.: O právu a právních institucích v době Pitavalových příběhů. In: *P II*, s. 257 – 260.
FOUCAULT, M.: *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Warszawa : PIW, 1987.
FOUCAULT, M.: *Nadzorować i karać*. Warszawa : Aletheia-Spacja, 1993.
GADAMER, H.-G.: *Prawda i metoda*. Kraków : inter esse, 1993.
HABERMAS, J.: *Teoria działania komunikacyjnego*, zv. I. Warszawa : PWN, 1999.
HORVÁTH, T.: Edgar Allan Poe a detektivka: nová konfigurácia starého a jej variácie. In: *Slovenská literatúra*, roč. 52, 2005, č. 3, s. 176 – 212.
KIERKEGAARD, S.: *Albo, albo*, zv. II. Warszawa : PWN, 1982.
JANÁČKOVÁ, J.: *Arbesovo romaneto*. Praha : Universita Karlova, 1975.
KNIGHT, S.: *Form and Ideology in Crime Fiction*. Bloomington : Indiana University Press, 1980.
MURCH, A.: *The Development of the Detective Novel*. London : Peter Owen, 1968.
PATOČKA, J.: *Umění a čas I*. Praha : OIKOYMENH, 2004.
PERELMAN, Ch.: *Imperium retoryki*. Warszawa : PWN, 2002.
de PITAVAL, F. G.: *Slavné kriminální případy*. Vimperk a Rudná u Prahy : Papyrus a Jeva, 1994. (P I)

- de PITAVAL, F. G.: *Slavné soudní případy*. Praha : Orbis, 1967. (P II)
 de QUINCEY, T.: *Vražda jako krásné umění*. Votobia, 1995.
 RÁTH-VÉGH, I.: *Čierna kronika*. Bratislava : Obzor, 1968.
 RAUSCH, A.: Doslov. In: *P I*, s. 349 – 364.
 RAUSCH, A.: Doslov. In: *P II*, s. 253 – 256.
 THORWALD, J.: *Století detektivů*. Praha : Orbis, 1967.
 VIDOCQ, F.: *Z galejníka policajným prefektom*, zv. 1, 2 a 3. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1969 a 1970.
 (V 1, V 2, V 3)
 WYDMUCH, M.: *Gra ze strachem*. Warszawa : Czytelnik, 1975.

SUMMARY

In the study we are constructing one branch of genealogical root in the development of detective genre - narration on criminal cases (Vidocq, De Quincey, Newgate Calendar) and famous trials (Pitaval). Pitaval is not only a collection of causes célèbres like it is in old literature about crime but the main topic is investigation and conviction of a criminal and finding him guilty by means of proves – at this stage legal knowledge takes effect. By means of Pitaval the connection of criminal topic and rational reflection applied by investigation of crime and proving guilty begins in literary discourse. In Pitaval's work particularly Enlightenment type of rationality connected with the conception of naturalness is concerned. The means of rational reflection allow come to conclusion about what natural acting is like. It is with respect to circumstances and this naturalness is a part of a rational argument. The naturalness and rational argument together produce truth. The voice of truth speaks first of all through the contradictions in the suspects' utterances (through their offenses against the rules of reason) and not according to an eyewitness account. Here we read the initiative of the Enlightenment discredit of prejudice (Gadamer).

This discourse transformation has been a necessary but not a sufficient condition of establishing the detective genre. Pitaval differentiates from a detective story by its linear composition although in Pitaval we can sometimes also come across the tendency to linear-reversible (detective) composition.