

V srdci záhady. Tajomná vražda literárneho kritika

TOMÁŠ HORVÁTH, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

So zámerom názorne explikovať nezriedka teoretické formulácie o štruktúre žánru detektívky, budeme podrobne analyzovať – ako ukážku a reprezentatívneho zástupcu žánru – klasickú detektívku amerického autora S. S. Van Dinea *The Greene Murder Case* (*Vyvráždenie rodiny Greenovcov*, 1928). Tento román je zároveň dokladom istej vývinovej fázy detektívneho žánru (tej, ktorá sa v historiografických prácach o detektívke často emfaticky označuje ako jeho „zlatý vek“; porov. Symons, 1972, s. 101 – 143) spolu s jej presvedčeniami o literárnych postupoch dosahovania neočakávanosti, odvádzaní podozrenia falošným smerom, postave „veľkého detektíva“, rétorickej manifestácie, presvedčeniami o psychológii atď. Keďže ide o žáner s veľmi vysokou mierou invariantnosti, o žáner formulový, nie je synekdochická zástupnosť jedného diela za žáner nemiestna a zjednodušujúca: aby čitateľ získal žánrové povedomie o žánri klasickej detektívky, stačí mu prečítať si *práve jednu* klasickú detektívku. Tá pre daný účel splní funkciu akejsi učebnice (žánrovej) gramatiky (a pre našu analýzu je vhodným východiskom, napĺňa funkciu „referenčného“ textu). Druhú detektívku už bude čítať ako čitateľ predprogramovaný v jej žánrovej štruktúre – ako práve ten čitateľ, ktorého detektívny žáner predpokladá. So znalosťou žánrového kódu (so zvládnutím jeho „langue“) sa bude môcť zamerať na *variálny* charakter daného žánru (transformácie referenčného textu): sledovať modifikácie, odchýlky od „ideálnej detektívky“ ako žánrového modelu. Princíp variantnosti budú v nasledujúcej analýze Van Dinovej detektívky naplňať iné detektívne texty, votkané do tejto analýzy, ktoré ukážu niektoré transformácie žánru, vychádzajúc od (nie až tak celkom) arbitrárne zvoleného „referenčného“ textu.

Pri analyzovaní naratívnej štruktúry detektívky sa vynára ešte jeden problém. Striktno kodifikované (formulové) syntagmatické poradie naratívnych segmentov sa týka až vyššej úrovne naratívnych blokov. Zápletková detektívka je tak minuciózne prepracovaná, votkaná do syntagmatickej naratívnej štruktúry („morfémy“ zápletky sú do syntagmatickej štruktúry diskontinuítne distribuované), že v *pomenúvacej aktivite* literárneho vedca, keď vyčleňuje, vytyčuje naratívne syntagmy (tým, že ich pomenúva), dochádza k neustálym rozhodnutiam, ktorú udalosť vyčleniť v modeli ako samostatnú naratívnu syntagmu a ktoré sa okolo nej zoskupujú ako jej sprievodné indície (a v detektívke práve ony hrajú kľúčovú úlohu). Analýzy, ktoré zotrúvajú iba na úrovni funkcií (bez indícií), analyzujú len vyššiu úroveň kompozície, ale nie *mikrofyziku zápletky*.

Napríklad objavenie dôležitej stopy, orientačného detailu, ktorý obracia vyšetrovanie iným smerom (kompozične môže ísť o segment peripetie), treba pomenovať a vyčleniť ako samostatnú syntagmu. Avšak – v našom prípade pri syntagme č. 1 (pozri nižšie) – sa do funkcie „neznámy páchatel spácha zločin“ včleňujú zároveň všetky okolnosti vraždy (indície), ktoré sú však v priebehu sujetu distribuované postupne, vyvstávajú ako mikroudalosti počas pátrania. Jednoducho, bádateľ musí vykonať isté *operatívne* rozhodnutie, ktoré naratívne syntagmy vyčleniť osobitne a ktoré pričleniť ako akcidity k „hlav-

nejším“ syntagmám. Istým kritériom tu naozaj môže byť len ich funkčnosť v rámci rozvíjania *lineárneho* deja vyšetrovania, sujetu (obrat, prekvapenie, neočakávaná udalosť) – nie však funkčnosť v rámci *spätnej, retrográdnej* konštrukcie zápletky, fabuly (pretože práve tam indície – okolnosti, a často drobné okolnosti, detaily, hrajú kľúčovú úlohu). Pri analýze teda treba – operatívne – robiť rozdiel medzi *stopou* (indíciou, ktorá sa pričleňuje k naratívnej syntagme) a *objavením* (neočakávanej) *stopy* detektívom (prinášajúcej *zvrat* vo vyšetovaní), ktorú vyčleníme ako samostatnú naratívnu syntagmu. Tak napríklad motív, že zavraždený Rex nemal na tvári výraz prekvapenia a hrôzy ako ostatní zavraždení, ktorý bude v spätnej ekonómii zápletky kľúčový, včleňujem do funkcie/motívu „vražda Rexa“ ako indíciu, pretože je distribuovaný spolu s ostatnými indíciami v rámci segmentu „opis miesta činu“. Avšak Von Blonovo náhle ohlásenie, že mu zmizli jedy (neočakávaná udalosť), vyčleňujem ako samostatnú naratívnu syntagmu (tento motív sa koreluje s neskorším motívom otravy). Takže len trochu rozšírimé význam termínu „indície“ (v inom preklade „indexu“), aký má v Barthesovom *Úvode do štruktúrálnej analýzy rozprávania*, kde sa indícia (na vertikálnej osi integrácie) vzťahuje napr. k postavám či atmosfére (porov. Barthes, 2002, s. 19): v detektívke sa indície vertikálne vzťahujú k naratívnej syntagme, funkcii – napr. „obeť zavraždil neznámy páchateľ“ – ako jej okolnosti, konkretizujú a spolukonštituuju záhadu, jej „individuálnosť“; sú ďalšími morfémiami tajomstva, do ktorého celkovej štruktúry sa vertikálne vpisujú (tak ako barthesovské povahotvorné „indície“ vertikálne spolukonštituuju v priebehu deja postavu). Ak chceme v rámci modelu postupnosti funkcií konkrétnej detektívky „prerozprávať“ aj jej individuálnu záhadu, rébus (ten tvorí, ako ešte ukážem, hĺbkovú štruktúru detektívneho textu), tak musíme v modeli k zodpovedajúcim funkciám „do zátvorky“ pripisovať indície. Tie bývajú zväčša distribuované v rámci segmentov *opisu*: najčastejšie opisu miesta činu – ale v podstate do akéhokoľvek opisného i dialogického („výsluchy podozrivých“) segmentu. V rámci vertikálnej hierarchie textu detektívky nadobúda potom akýkoľvek opis striktnie *epickú* funkciu (porov. Cigánek, 1962, s. 211): „Popsané, pojmenované je východiskem k úvaze či pátrání a často stimulem ďalšího jednání, t. j. hybným prvkom epického vzestupu. Popsané vždy něco dějového předznamenává a *vypovídá*“ (Cigánek, tamže). V tom je práve *dvojklanosť* detektívnych opisov: konkrétny opisný segment môže byť distribuovaný len pre navodenie atmosféry, pre dosiahnutie „efektu reality“, alebo iba ako „vata“ rozprávania, ale môže v ňom byť dôkladne ukrytá, zamaskovaná aj dôležitá indícia. Seriózny detektívny čitateľ si nemôže dovoliť preskočiť nejaký opis, ako to môže urobiť nezodpovedný čitateľ klasiky. Tieto dôležité indície sú práve tým, čo Jan Cigánek označil termínom *orientačný detail*: „V orientačnim detailu je soustředěna možnost úsudku, předpoklad analýzy, která děj posune. Samozřejmě že i falešná stopa, která ‚zavádí‘ a vlastně dezorientuje, je orientačnim detailem, neboť orientuje nesprávně a posunuje děj vpřed k řešení tím, že je vylučována a vede ke stopě správné“ (Cigánek, 1962, s. 295). Orientačný detail je teda istým „predĺžením“, rozvedením iniciálneho motívu tajomstva (porov. Cigánek, 1962, s. 317). Detektívne písanie je tak *ex definitione* zakódované v paranoidnom režime signifikácie: každý znak *môže* niečo označovať – a čo, to je skryté: „Všechno se mění ve znaky, má skrytý smysl, jež je třeba rozluštit“ (Chimet, 1984, s. 42).

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

Incipit románu *Vyvráždenie rodiny Greenovcov* sa odvoláva na autorov kriminalistických štúdií a analý kriminalistiky, ktoré trestuhodne nevenujú viac miesta tragédii greenovskej rodiny, čím má text detektívky nadobudnúť referenčnú kredibilitu skutočného kriminálneho prípadu a situovať sa v dobrej spoločnosti „slávnych zločinov“ a „slávnych súdnych procesov“ (*causes célèbres*). Toto je dosť štandardné „otvorenie“ v rámci žánru – napríklad Gaston Leroux v *Tajomstve žltej izby* (*Le Mystère de la Chambre Jaune*, 1907) sa odvoláva na vtedajšie senzačné novinové správy, ktoré písali o inkriminovanom prípade. Tomu napomáhajú aj Van Dinove citácie (skutočných) autorov z oblasti kriminalistickej psychopatológie v poznámkach pod čiarou. Keď sa Sherlock Holmes odvoláva na analý zločinu, na prípady, ktoré by mali byť Watsonovi dobre známe, nezriedka sa odvoláva na skutočné kriminálne prípady, ktoré v tých časoch jatrili viktoriánsku senzibilitu a boli doyllovskému prvotnému anglickému čitateľovi dobre známe.

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

Dejisko: dom rodiny Greenovcov. Pochmúrne greenovské sídlo na izolovanom pozemku je odvodeninou tajomného hradu z gotického románu (najintenzívnejšie je táto odvodenina „tajomného domu“ badateľná v Carrovej *Otrave z vtípu*). Domom sa zakrádajú čudné, šuchtavé kroky vraha... Opis „gotickej“ záhrady a sídla tónujú predovšetkým atribúty pošmurnosti s častými personifikačnými prirovnaniami: „*Holé popínavé rastliny na zdi sa podobaly radám čiernych kostlivcov (...) šedé zdivo domu mělo téměř barvu chmurného zataženého nebe*“ (Van Dine, 1969, s. 27). Opisy pripomínajú personifikované opisy schátraného sídla poeovského *Zániku domu Usherovcov* – aj u Van Dina je rozklad rodinného sídla podmienený pokrivenou psychikou postáv (nie je však dovedený až k fyzickej deštrukcii domu ako v Poeovej *fantastickej* poviedke): „*Ten dům je poznamenaný, Markhame. Je v rozkladu – nemám na mysli rozklad materiální, ale hnilobu daleko*

horší. *Samo srdce domu zahnívá. A spolu s ním i všetci jeho obyvatelé, duševne i charakterov.* (...) (vražda, pozn. T. H.) znamená konečnou fázu všeobecného rozpadu toho abnormálneho ľudského spoločenstva“ (s. 66), hovorí detektív Philo Vance, nasávajúc atmosféru rodinného domu – za hojnej pomoci vedenia (súvekej) psychologickéj vedy. Metaforicky proklamované „hlbky“ a „pokrivenosť“ zločinnej duše skrytého páchatel'a dávajú klasickej detektívke dvadsiatych a tridsiatych rokov jej neodolateľnú „atmosférickosť“ a ukazujú ono rezíduum *strašidelného príbehu* v srdci logického rébusu detektívky (ako som o tom podrobnejšie písal v štúdiu Zrod detektívky z duchov fantastiky; In: *Slovenská literatúra*, roč. 53, 2006, č. 5, s. 329 – 367): „*Ten zločin pramení z nejakých strašlivých zločinných pohnutek. Pod tým, čo sa včera v noci stalo, sa skrývajú tajné hĺbiny – hnilobné propasti ľudskej duše*“ (s. 66); „(...) *nic nebylo normálne, nic nebylo zdravé – jako v domě ze zlého snu, plném podivných, abnormálních bytostí, z nichž každá obráží onu nezachytitelnou, děsivou hrůzu, která večer v jeho starých zdech propukla a vydala se za kořisti*“ (s. 67). Za korisťou sa na dikčnej úrovni diskurzu nevydáva človek-vrah, ale abstraktum, samotná zakrádajúca sa „desivá hrôza“; zakúšame tu „ovzduší ireálna, ktoré zločin vždycky rozširuje v rovině mentálního světa“ (Chimet, 1984, s. 45). Sutherland Scott dokonca vo svojej typológii detektívok vydělil ako jeden typ detektívky „atmosférické“, kam zaradil predovšetkým Mary Roberts Rinehartovú a Mignon G. Eberhartovú (porov. Scott, 1973, s. 102).

Postupne sú predstavení aktéri deja – *okruh podozrivých*. Každá postava je opísaná pomocou niekoľkých výrazných detailov (pričom jeden z nich je dominantný ako akési „centrum“ opisu, okolo ktorého sa organizujú ďalšie rozvíjajúce detaily), ktoré sa v toku textu *iterujú*, aby postava-figúrka nadobudla pomocou takéhoto detailu svoju „individualitu“ a vryla sa do pamäti čitateľa. Tieto detaily fyziognómie a správania na povrchovej úrovni *konotujú* určité konvenčné vlastnosti postavy (taká je *semióza tvári* podozrivých). Napríklad v klasickej detektívke Mignon G. Eberhartovej *Kým chorý spal* (While the Patient Slept, 1930) je postava neskôr odhaleného vraha iteratívne charakterizovaná „dobrotivými“ okuliarmi (táto vlastnosť – spolu s okrúhlym bruškom – mu umožňuje konotácie pripísať atribút bezbrannosti pri jeho krátkozrakom tápaní a šmátraní): keď mu tieto okuliare v scéne odhalenia z tváre spadnú, *padá maska* ako z *commedie dell'arte*: „*Prvý raz som ho videla bez nápadných dobrotivých okuliarov a užasla som, ako sa tým zmenil. Jeho oči boli zlé, kruté, chamtivé*“ (Eberhartová, 1968, s. 233). Tento príklad je – z hľadiska žánrovej poetiky – pomerne inštruktívny, pretože tu *doslova* padá z tváre maska, čiže strategicky naprojektovaný zavádzajúci znak. Totiž „závoj len skrýva tvár, maska klame (...) Intencionalita masky je kľukatou intencionalitou: maska sa snaží vytvoriť ilúziu protikladnú tomu, než aká je skutočnosť“ (Tischner, 1990, s. 63). Inde padá maska obrazne: odrazu sa zmení správanie postavy a výraz jej tváre (predchádzajúca tvár postavy bola imaginárnou „maskou“ – pretvárkou). V očiach dobráckeho postaršieho vidieckeho lekára odrazu planie svit šialenstva, ako postupuje k úbohej bezbrannej hrdinke, s prstami zaťatými sťa pazúry dravca. Nevinné ustrašené mladé dievča má odrazu tvár skrivenú nenávisťou a z nevinných pier sa rinie záplava ohavných vulgárnych nadávok (text klasickej detektívky ich však nikdy necituje). Blazeovanému svetákovi odrazu veľmi na niečom záleží... Ukazuje sa *pravá tvár* páchatel'a, *odhaľuje sa*. Kým sa však neod-

halí, fascinuje nás na detektívke to, že „*vrahové se chovají a vypadají k nerozeznání od ostatních lidí*“ (Christie, 2002, s. 31). *Vrah skrýva tvár*, ako znie titul jednej českej filmovej detektívky – jednak svoju totožnosť, jednak svoju pravú tvár vraha pod maskou napr. „roztržitého profesora“ klasickej filológie. Táto *kategoriálna* zmena – z človeka na vraha – je neviditeľná (staručká pani, džentlmen venujúci sa dobročinnosti...). A v žánri detektívky podstupuje odhalený vrah naozaj zmenu kategoriálnu, z človeka (smrteľnej bytosti) sa mení až na čosi ne-ludské, na to, čo má moc človeku smrť dávať. Jeho pozícia v tkanive textu je v tomto analogická s pozíciou monštra v horore. Obet' sa bojí, keď počuje zavŕzganie schodov, a vie, že tam v tme na ňu číha skrytý vrah, ktorého tvár – v poslednom okamihu pred smrťou – jej bude taká dobre známa! Ako keď sa v horore ukáže byť hrdinovi blízka osoba v skutočnosti monštrum, ktoré prevzalo jej podobu, ktoré ju zvnútra vyžralo a navlieklo sa do jej kože... Lekcia o ľudskom poznaní z románu Agathy Christie *Skúška nevinny* – ústami jednej z postáv – znie: nemôžeme poznať druhých ľudí. Aj v najbližšom človeku sa môže skrývať monštrum, vrah.

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

Zároveň sú tváre podozrivých *scénou* ich mimických výpovedí, ktoré sa podieľajú na konštituovaní atribútu „podozrivosti“ (pretože hlavné sú, samozrejme, stopy). Krátke zaváhanie pred odpoveďou, postranný pohľad, tvárou preletí krátky záblesk strašnej nenávisti (ale nevieme, kto je adresátom tejto výpovede), úlisnosť, alebo naopak otvorená, poctivá červenkastá tvár vidieckeho lekára (ktorá tak úžasne maskuje jeho vražedné sklony!). Aj táto hra znakov tvárí je pre nás, milovníkov detektívok, nenahraditeľnou ingre-

dienciou (i keď na nej nemožno stavať žiadne dôkazy). Správne hovorí Richard Alewyn, že „v žiadnej inej románovej forme nie je štúdium mimiky či gestiky také rozvinuté“ (Alewyn, 1971, s. 394).

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

1. Záhľadný čin: dcéra Julia Greenová je v noci zastrelená vo svojej izbe a jej nevlastná sestra Ada následne asi o tri minúty neskôr vo svojej izbe postrelená do chrbta a ťažko zranená. Obe sestry boli strelené z bezprostrednej blízkosti. (Mužské stopy v snehu smerujúce k domu a z domu poukazujú na páchatel'a zvonku.) Opis miesta činu: Julia bola nájdená v posteli, Ada bola nájdená, ako leží vedľa zrkadla. (Pri každom zločine je podaný plánik izby s rozmiestnením nábytku a situovaním tela obete. Je tiež uvedený celkový plánik greenovského sídla s rozmiestnením izieb – ako to už v správnej detektívke má byť.) O Adinom zranení sa neskôr dozvedáme, že smrti unikla len o vlások (s. 52). V oboch izbách – keď boli nájdené obete – svietilo svetlo. Medzi oboma výstrelmi uplynul, podľa výpovedí svedkov, čas asi tri minúty. (Tieto indície, ktoré som podal vyššie, boli tiež distribuované ako motívy počas vyšetrovania.)
2. Začatie pátrania. Detektív Philo Vance formuluje rozpor: zlodej zvonku nemohol vopred vedieť, kde sú vypínače, nerozsvecoval by svetlo. Navyše, vypínač v izbe Julie Greenovej je skrytý za skriňou – záver úsudku znie: mohol o ňom vedieť len niekto, kto sa vyzná v dome. Vrah teda pravdepodobne pochádza z domu, stopy pred domom boli nainscenované.
3. Chester konštatuje, že mu zo zásuvky zmizol revolver – pravdepodobne ešte pred vraždou.
4. Dozvedáme sa podmienku zo závetu Tobiasa Greena, že členovia rodiny musia žiť v greenovskom sídle pohromade, inak člen, ktorý odíde, bude vydedený. Toto sa netýka Ady.
5. Philo Vance so štátnym zástupcom Markhamom vypočúvajú svedkov/podozrivých.
6. Sibella v hysterickom výstupe obviní nevlastnú sestru Adu. Vance vylučuje podozrenie voči Ade, pretože bola sama postrelená. „Sibella jako by si poprvé uvědomila nesmyslnost svého obvinění“ (s. 60). Rovnako vylučuje možnosť dvoch páchatel'ov, pretože sa strieľalo z jednej zbrane (s. 61). Zranená Ada sa počas obvinenia túli k doktorovi Von Blonovi, akoby uňho hľadala oporu. Zrejmý je však dôvernejší vzťah Von Blona k Sibelle.
7. Vance zdôrazňuje ako dôležitú okolnosť Juliin udivený a zdesený výraz tváre v okamihu smrti.
8. Narastanie nezrovnalostí, záhad (ďalšia kumulácia morfémy tajomstva): „A proč Chester první výstřel slyšel tak jasné, když na druhé straně Rex, jehož pokoj je vedle Adiny ložnice, říká, že druhý výstřel neslyšel? – A to dlouhé časové rozmezí mezi oběma výstřely také potřebuje vysvětlení. (...) A pak jsou tu v obou těch vražedných útocích jisté rozdíly. Julie byla střelena zepředu, když ležela v posteli, kdežto Ada byla střelena do zad, až když vstala z postele, ačkoli vrah měl dost času, aby došel

až k ní a namiřil, dokud ještě ležela. Proč tiše čekal, až Ada vstane a přiblíží se k němu? Jak to, že si vůbec troufl čekat, když už předtím zabil Julii a způsobil v domě poplach? (...) A jak to, že byly právě v určitou dobu Juliiny dveře odemčené?“ (s. 70) – Julia si totiž dveře na noc zamykala. Tieto rozpory budú hrať veľkú úlohu v záverečnom riešení.

9. Nový záhadný čin: Chester je zastrelený vo svojej izbe. Hodina vraždy je rovnaká (niečo po pol dvanástej). Bol zastrelený spredu z veľkej blízkosti. „*Je to opakování Juliiny smrti*“ (s. 75), hovorí Vance. Dedukcie: Chester, keď uvidel vraha, čítal knihu – nevstal ani nevykrikol. Ergo: vraha dobre poznal. Na tvári mal výraz úžasu a neviery. Vražedná zbraň sa nenašla.
10. Ada vypovedá na policajnej stanici. Hovorí, že Rex niečo vie, ale nechce jej to povedať. Ďalej hovorí, že našla nejaký papier so značkami (piktogramami) a nechala ho doma v skrýši, v „tajnej schránke“, ktorú majú spoločnú s Rexom. Ada telefonuje z polície Rexovi (Rex sa najprv ozve štátnemu zástupcovi Markhamovi): „*Jen bych tě chtěla poprosit, aby ses podíval do naší soukromé poštovní schránky. Najdeš tam zalepenou obálku*“ (s. 127).
11. Na policajnú stanicu príde správa, že Rex Greene bol práve zastrelený vo svojej izbe (tesne po telefonáte). Ada, Markham, Vance a Van Dine vyrazajú z policajnej stanice do greenovského sídla.
12. Opis miesta činu: „*Před tudorovským krbem uprostřed zdi vlevo – přesnou kopii krbu v Adině pokoji – ležel mrtvý Rex Greene. Levou paží měl nataženou, ale pravou měl přikrčenou a prsty sevřené, jako kdyby držely nějaký předmět*“ (s. 135). Bol strelený do hlavy, zbraň sa nenašla. „*Ale tváří se naprosto přirozeně, bez sebemenší známky strachu nebo překvapení*“ (s. 135). Nikto z členov domácnosti (ani „fakultativní“ – prichádzajúci a odchádzajúci – doktor Von Blon) nemá na čas vraždy alibi, okrem Ady, ktorá bola na policajnej stanici. Opäť sa v snehu nájdu stopy vedúce k domu a z domu. V „súkromnej poštovej schránke“, za ktorú sluha Sproot (po počiatočnom nechápaní, o čo ide) označí „*to stříbrné ciborium na stole v hale*“ (s. 137), sa nenájde inkriminovaná modrá obálka s papierom so značkami, ktorý do nej vložila Ada – vyzerá to tak, že vrah ju odtiaľ ukradol. Neskôr Vance formuluje na základe obhliadky miesta činu ďalšiu morfému tajomstva: „*Ale něco tu přece jen nehraje, kamaráde. (...) Rex zemřel klidně, jako by svého vraha neviděl. Proč se také on netvářil zděšeně? Nemohl přece mít zavřené oči, když na něho vrah mířil, vždyť stál přímo tváří k němu. Je to nepochopitelné, šílené*“ (s. 153).
13. V dome sa v komore nájdu prezuvky, pomocou ktorých boli urobené stopy v snehu.
14. Lekár Von Blon oznamuje, že mu boli ukradnuté jedy – strychnín a morfium.
15. Vanceova prehliadka dovtedy zamknutej knižnice s bohatou zbierkou kníh o kriminológii. Vance podľa prachu zistí, že ich do knižnice niekto chodil čítať.
16. Svedectvo Ady: zdesená Ada hovorí, že v noci videla svoju chromú matku, ako chodí po dome. Na hlave mala turecký šál. Neskôr sa Vance informuje u lekára na prípady hysterického obrny (pričom sú zhusta citovaní Freud, Breuer a Jung). Predtým sa vyskytli motívy „šmatlavých krokov“, ktoré počula Ada, a neskôr to neisto pripustil aj Rex – tento motív vypovede Ady s nimi koreluje.

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

Môžeme – v intenciách Stanka Lasića – modelovať „romboidovú“ štruktúru vzťahu motívov sujetu a fabuly: motív 27, konečný bod sujetu, je prvým motívom chronologic-

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

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

Blok záhadnej udalosti

I. Narušenie naratívnej rovnováhy (zločin)

Blok vyšetrovania

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

Blok riešenia

VIII. Prenasledovanie a riešenie tajomstva. Nastolenie naratívnej rovnováhy

Vidíme, že v bloku vyšetrovania (ktorý zaberá najväčšiu plochu detektívneho *románu*) sa zoskupujú ďalšie záhadné činy (bloky nastolenia záhady a vyšetrovania sa takto vzájomne prestupujú, prelínajú). Ďalší záhadný čin je *zároveň* (v sujetovom poriadku) zatemnením, zmnožovaním záhady (*zdania*), ako aj vyjasnením (v poriadku fabuly, riešenia), ďalším doplnením dielika do skladačky, „celkového obrazu“. Ďalšie záhadné činy totiž detektívovi dodávajú nové stopy, nové indície, ktoré potrebuje (niekedy si detektív doslova musí „počkať“ na ďalšiu vraždu, ktorá mu poskytne viac informácií, aby mohol vyriešiť tú predchádzajúcu – často pritom tragicky konštatuje, že ďalšia vražda ešte príde, ako vydedukoval, avšak jej, žiaľ, nemôže zabrániť).

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

Aby sme – z naratologického hľadiska – situovali žáner detektívky v rámci všeobecnej gramatiky narácie, je možné ho integrovať do všeobecného modelu naratívneho programu, resp. (syntagmatickej) naratívnej schémy (porov. Bartnicki, 1992, s. 59 – 64). Neukážu sa nám takto síce individuálne vlastnosti detektívneho žánru, ale naopak, viditeľnými sa stanú tie, ktoré má spoločné s inými typmi narácií. Od východiskového *narušenia naratívnej rovnováhy* (tá bola narušená vraždou: tento motív svojím výskytom v naratívnej štruktúre ďalej spôsobí *chýbanie objektu* – skrytého vraha, riešenie záhady) sa detektív usiluje *získať objekt* (odhaliť vraha, podať riešenie). V prvej fáze, fáze manipulácie, aktant-zadávateľ zadáva úlohu (prípád) operátorovi, aktantovi-detektívovi (aktant Z spôsobuje, aby aktant D konal). Zadávateľom môže byť klient, zadanie prípadu môže byť sprostredkované (funkciu aktanta-zadávateľa prípadu môže napĺňať list, ktorý dostane Sherlock Holmes v *Dobrodružstve so sussexským vampírom*), prípadne môžu byť aktanty zadávateľa a operátora (detektíva) kumulované do jednej postavy, ak sa detektív rozhodne vyriešiť prípad z vlastného záujmu. V zásade celý naratívny blok vyšetrovania sa prekrýva s fázou kompetencie: aby detektív dosiahol schopnosť konať (odhaliť vraha), musí zozbierať a vyhodnotiť stopy. Vo fáze performácie, ktorá je „podstatnou transformáciou rozprávania“, „transformáciou stavu“, vedúcou „k vzniku novej situácie“ (Bartnicki, 1992, s. 61), detektív odhalí totožnosť vraha (operátor získava objekt – detektív vyrieši záhadu). Vo fáze sankcie, ktorá hodnotí prebehnutú transformáciu v rámci performácie, detektív podáva sériu úsudkov, ktorými odvodil, prípadne dokázal totožnosť vraha. Logický poriadok fáz performácie a sankcie v rámci naratívnej schémy môže mať v detektívke (ale i v iných typoch narácie, porov. Bartnicki, 1992, s. 62) prehodené poradie, iný chronologický poriadok v texte: detektív môže *najprv* prednášať úsudky, na záver ktorých vyvodí totožnosť vraha. Performácia tak prebehla najprv skryto (detektív *už* odhalil totožnosť vraha, „získal objekt“, ale výsledok svojich úsudkov si necháva pre seba a začína prednášať svoje riešenie). A naopak, u Van Dina sme videli, že Philo Vance najprv chytil vrahyňu (fáza performácie) a potom podal vysvetlenie (fáza sankcie). Štruktúra aktantov je taká, že aktant-detektív vyšetroje aktantov-podozrivých, pričom získava objekt v okamihu, keď *identifikuje* jedného z podozrivých s aktantom „vrah“. Jedno zo špecifik detektívnej narácie (na úrovni aktantov) je, že operátorovi bráni v získaní objektu protivník, ktorý je *skrytý*: a týmto objektom je práve sám skrytý protivník (v postave vraha sa kumulujú dve roly aktantov – objektu i protivníka).

(Pokračovanie v ďalšom čísle.)