

V srdci záhady. Tajomná vražda literárneho kritika – 2. časť

TOMÁŠ HORVÁTH, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

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

Literárny vedec „môže experimentálne vypracovať model hry ‚odosielateľ – prijímateľ‘, v ktorej dôjde k navrstvovaniu času odosielania a času recepcie. Vtedy v partii – výskumnom modeli – odosielateľ a prijímateľ budú svoje pohyby vykonávať striedavo“ (Jarzębski, 1982, s. 42). Je to tak preto, lebo pri strategickej hre čítania nedochádza k „bezprostrednému kontaktu medzi partnermi“ (Jarzębski, 1982, s. 43), a teda „odosielanie sa deje za neprítomnosti prijímateľa, recepcia za neprítomnosti odosielateľa“ (tamže), čiže modelový autor a modelový čitateľ *reálne* nemôžu vykonávať svoje ťahy následne (ako trebárs dvaja protihráči šachu) – toto je možné iba v rámci *teoretického modelu* textovej kooperácie. Obaja účastníci strategickej hry však vypracúvajú svoje *modely protivníka*: konštrukcia „modelového autora“ je výsledkom čitateľskej literárnovednej interpretácie textu, keď analýzou textu z neho literárny vedec vyvodzuje textovú stratégiu – a táto nie je ničím iným, než zasa konštrukciou „modelového čitateľa“, ktorému text predpisuje vykonávať určité ťahy (hypotézy – možné svety ďalšieho vývoja fabuly, nadobudnúť isté očakávania, isté predpoklady, vykonať isté úsudky atď.). A zároveň – avšak to je už mimo kompetencie literárneho vedca – môže reálny spisovateľ počas písania projektovať svojho protivníka-spolupracovníka, svojho modelového čitateľa. Literárnovedná procedúra môže odvodzovať predpokladaného modelového čitateľa len prostredníctvom analýzy textu. Najtypickejším „ťahom“ v literárnej hre medzi odosielateľom a prijímateľom je podľa Jarzębského porušenie konvencie (Jarzębski, 1982, s. 45), čiže – formulujme to viac všeobecne – porušenie kódovaných čitateľských očakávaní, ktoré text vyprojektoval istými signálmi (napríklad žánrovými indikátormi). V rámci hry (rigorózneho)

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

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

svety zápletky – spôsob realizácie vraždy, spôsob utajenia, maskovanie vraha atď.) – a tieto hypotézy text projektuje ako falošné, tieto možné svety čitateľových hypotéz sa napokon nekryjú s „pravdivým“ fikčným svetom fabuly v naratívnom segmente riešenia. „Počas čítania textu (...) sa formuje rad WR, t. j. možných svetov (očakávaných, žiadaných, vzbudzujúcich obavy atď.), ktoré si empirický čitateľ predstavuje (a ktoré sú v texte predpokladané ako pravdepodobné ťahy Modelového čitateľa). (...) Neskoršie stavy fabuly buď potvrdzujú, alebo negujú čitateľove očakávania“ (Eco, 1994, s. 228) – v „dobrej“ detektívke by mal platiť vždy druhý prípad. Pri analýze zápletky detektívky potom treba klásť aj otázku, „čo predvídala Agatha Christie – aký príbeh vymyslí čitateľ, aby vyriešil dejovú zápletku *Od deviatej do desiatej?* – vediac pritom, že to bude iný príbeh než ten, ktorý dokončí ona samotná, a zároveň s touto odlišnosťou *rátajúc*, tak ako šachista počíta s (možným) chybným ťahom protihráča, keď je ten už obratne zatiahnutý do pasce gambitu“ (Eco, 1994, s. 185).

V rámci vývinu, transformácií detektívneho žánru je možné pokladať – ako to robí Kazimierz Bartoszyński – aj každé jednotlivé dielo za *ťah* v hre literárnej komunikácie (porov. Bartoszyński, 1985, s. 172), keď je v žánrových inštrukciách predpísaná na jednej strane *neočakávanosť* a na druhej strane sa to musí diať pri dodržaní striktných *pravidiel hry*. Jednotlivé dielo takto „odpovedá“ na *už využité* typy konštrukcie záhad a ich riešení, pričom sa musí vyhnúť tým najobohranejším a podľa možností vytvoriť úplne neočakávanú konštrukciu. To napokon vedie k vyčerpaniu žánru *klasической detektívky* (jeho variačných možností): „môže byť zánik určitého druhu/žánru spôsoben i jistým vnútorným problémom, totiž tým, že systém pravidiel není schopn dostatečně mutovat“ (Nünning, 2006, s. 118). Nemožno však celkom súhlasiť s tým, že v takejto fáze „produkcie analogických fabúl všetky riešenia, ako rovnako využívané, sa znovu stávajú rovnako pravdepodobnými, čiže rovnako prekvapujúcimi a informatívnymi. Séria od seba závislých ‚ťahov‘ sa teda začína odznova“ (Bartoszyński, 1985, s. 172). „Už poznané“ riešenia sa totiž nikdy nestanú znovu prekvapujúcimi. Čitateľ sa síce môže ocitnúť pred *rovnakou* pravdepodobnosťou možností, ktoré z kódovaných typov riešení (jemu v rámci čitateľského horizontu očakávaní známe) sa v danom prípade realizuje, avšak táto situácia nie je totožná s tou (a nie je rovnako prekvapujúca), keď čitateľa v závere atakuje *nový typ riešenia*, aký ešte nepozná, aký ešte nie je súčasťou kódu. Klasická detektívka sa dnes vďaka svojmu vyčerpaniu žánrových variácií stala „menšinovým“ žánrom a v rámci transformácií literárneho diskurzu mnohé jej vlastnosti prevzal moderný triler (jeho podtyp pátrania po neznámom vrahovi, v absolútnej väčšine sériovom), pričom dominantným sa v ňom stalo napätie (*suspense*), a nie logickosť riešenia (ku konštitúcii trileru transformáciou z detektívky porov. tiež Boileau-Narcejac, 1967, s. 150 – 151). Triler zároveň nemusí dodržiavať striktné pravidlá detektívky, takže skonštruovať jeho zápletku je pomerne ľahké: často ide o sériu záhadných vrážd a ako vrah je odhalená jedna z vystupujúcich postáv (čo je solídne s detektívnou schémou). K riešeniu však často dochádza tak, že detektív objaví desať strán pred záverom knihy (alebo desať minút pred koncom filmu) dôležitú indíciu, ktorá vraha identifikuje – čo je presne to, čo pravidlá detektívky zakazujú (len zástupne spomeniem spomedzi trilerov deväťdesiatych rokov 20. storočia *Mesiáša* Borisa Starlinga či *Zberateľa bozkov*/Kiss the Girls Jamesa Pattersona). Takýto žánr vzniká degeneráciou (hovorím to bez hodnotiaceho odtienku), zjednodušením iného žánru, pričom preberá len

niektoré jeho generatívne pravidlá a iné – v rámci detektívky s nimi striktné viazané – zo svojej štruktúry amputuje. Takže viac než o návrat do východiskovej pozície (ako to predpokladá Bartoszyński) pôjde v prípade žánrových transformácií skôr o dialektickú špirálu – ale smerom nadol. Náhodné prepojenie dvoch sérií zločinov a odhalenie páchatel'a v rozprávačovi (ako sú tieto dva postupy spojené v *Dumasovom klube* Artura Péreza-Reverta) prekvapí len čitateľa, ktorý za sebou nemá lekciiu klasickej detektívky – a práve s takým moderným trilerom ráta. V tejto konfrontácii dvoch žánrových štruktúr sa dobre ukazuje, že formulované pravidlá detektívky, často smiešne vo svojej formulácii do „desatora“, nemajú ani tak funkciu obmedzovať „tvorivosť“ (túto obmedzenosť má predsa do seba vpísanú každý formulový žáner), ale skôr vylúčiť príliš ľahké a otrepané ľahy v rámci hry – sú to viac obmedzenia, ktoré umožňujú (dobrú zápletku), než obmedzenia, ktoré by niečo znemožňovali (snažia sa znemožniť iba hlúposť a podvod). Páter Knox predsa zdôrazňoval, že tieto pravidla „nelze chápat jako pravidla literární v tom smyslu, jako má pravidla poezie, ale ve smyslu pravidel kriketu“ (Škvorecký, 1990, s. 59). Detektívny žáner zmutoval najprv v rámci americkej drsnej školy (*hard-boiled school*) – táto mutácia sa však týka skôr takých zložiek žánrovej štruktúry, ako sú typy postáv (predovšetkým detektíva – „tvrd'asa“, drsného chlapíka), motivický plán prostredia, produkcia efektu reality, étos osamelého súkromného očka a pod. (tieto zložky boli v „klasickom“ období vývinu detektívneho žánru buď periférne, alebo úplne absentovali). Nezmenená však zostáva kompozičná štruktúra (lineárno-zvratná) a pravidlo fair play: tieto zakladajúce žánrové postuláty (ktoré fungujú ako *dominanta* v žánrovej štruktúre) však ťažko dodržať v texte, ktorý chce produkovať „efekt reality“ – preto sa často stáva, ako to bolo už mnohokrát skonštatované o „chandlerovkách“, že to, čo Raymond Chandler získava na tzv. literárnej hodnote, stráca na chabej prepracovanosti zápletky.

Vývin žánru teda spočíva v iníciaálnom konštituovaní, postupnom „ustal'ovaní“ jeho štruktúry (čo v prípade detektívky neurobí jediný text, ale viacero textov dohromady skonštituuje invariant; ukázal som to na E. A. Poeovi – porov. Horváth, 2005, s. 187, s. 209 – 210), následným vývinovým krokom je isté „pohlcovanie“ možností, ktoré napokon (v treťom kroku) môže vyústiť aj do transformácie na príbuzný žáner (triler, ako aj všetky dnešné historické romány s detektívnou zápletkou atď.): „spočívajú ďalší vývojové kroky (žánru, pozn. T. H.) v tom, že se racionalizují druhové/žánrové struktury a funkce (vývoj detektívky od E. A. Poea k A. Christieové), zväčšuje se rozsah (od detektívni povídky k detektívnému románu), narůstá složitost a zvyšuje se schopnost reagovat na nové požadavky, jako je uspokojování nových čtenářských očekávání tím, že se rozšiřuje repertoár tradičních témat a motivů“ (Nünning, 2006, s. 118).

V prípade transformácií detektívneho žánru je však pohyb vývinu ďaleko nelineárnejší, než ako ho predstavuje tento „exemplárny“ náčrt v *Lexikóne teórie literatúry a kultúry*. Jednak po Poeových poviedkach prichádza transformácia žánru v podobe rozsiahlych viktoriánskych románov Wilkieho Collinsa a Charlesa Dickensa a policajných románov Émila Gaboriaua, pričom tento vývinový krok bude, naopak, v nasledujúcich transformáciách žánrovej štruktúry smerovať k *redukcii* (doylovska poviedka a novela), a to aj v klasickej detektívke (u A. Christie, M. Innesa a i.), ktorá sa bude snažiť „zbaviť“ vedľajších románových ingrediencií (napr. v charakteristike postáv, opise prostredia, vy-

lúčia sa vedľajšie zápletky nesúvisiace s hlavnou detektívnou líniou). Začne platiť, že detektívka nie je v podstate román (ako literárny druh), ale záväzná hra, ktorej pravidlá treba dodržať. Rozsah v jej klasickej podobe iba málokedy presiahne dvestopäťdesiat strán. V Dickensovom románe *Oliver Twist* sú motivická línia tajomstva (tajomstvo Oliverovho pôvodu a jeho záhadný prenasledovateľ Monks) a línia kriminálna (Faginova zločinecká tlupa a Sikesova vražda Nancy) ešte *oddelené*; v neskorších Dickensových románoch býva zároveň detektívna zápletkou „vnorená“ v širšom epickom celku románu (ako v *Pochmúrnom dome* a v *Barnabášovi Rudgovi*), kde neobsadzuje centrálnu miesto v motivickej štruktúre: až posledný nedokončený Dickensov román *Tajomstvo Edwina Drooda* má dominantnú, dej riadiacu detektívnu záhadu. V prípade Gastona Lerouxa a Maurica Leblanca sa detektívka spája s dobrodružným románom – fejtónom, ale títo autori už napísali aj pomerne „klasické“ detektívky: vždy v nich však hrá dominantnú úlohu dobrodružný, „senzačný“ blok pátrania. Maurice Leblanc i Sax Rohmer píše rovnako „klasické“ detektívky, scelené jednou zápletkou (napr. M. Leblanc: *Dráma na zámku*), ako aj romány, ktorých motivická štruktúra je vlastne „poskladaná“ z uzavretých príbehov, takpovediac skrytých poviedok, scelených postavou hlavného hrdinu, prípadne jeho boja s jedným protivníkom (S. Rohmer: *Zradný doktor Fu-Manchu*, *Návrat doktora Fu-Manchu*; M. Leblanc: *Dutá ihla*). Väčšina autorov detektívok písala rovnako romány, poviedky i novely (M. Leblanc, A. Christie, R. Chandler, R. Stout, D. Hammett – aby sme dali z každého súdka trošku). Takže ťažko konštruovať vývinové druhové transformácie detektívky od poviedky k románu. Transformácie žánru sú skôr nelineárne a *lokálne*: vyplývajú z momentálnej stratégie písania konkrétneho textu. Pohyb transformácií – tu s *Lexikónom* možno súhlasiť – je pohybom konštituovania a neskoršej petrifikácie žánrových pravidiel. Ved' keď číta čitateľ detektívok z dnešného hľadiska dve „prvé“ – ako sa traduje – „detektívky“, Collinsonov *Mesačný kameň* a Gaboriauov *Prípadovej vdovy Lerougeovej*, popri pomalom toku deja a epickej šírke („románovosti“, rozsiahlej popisnosti a charakteristike postáv) ho zaskočí napríklad aj to, že v oboch prípadoch „veľký detektív“ (Collinsonov seržant Cuff a Gaboriauov „luskáčik“ Tabaret) stroskotá. Nie je to dürrenmattovská a ecovská skeptická odpoveď detektívnemu žánru, ako by to čitateľ detektívok mohol anachronicky prečítať (a naozaj sa aj takto prečítať dá), ale žáner vo svojej petrifikovanej podobe jednoducho nejstvoval a jeho pravidlá sa ešte neskonštituovali.

Ak hovorím o „dobrej“ a „zlej“ detektívke, hovorím to *len* z hľadiska čitateľa – konzumenta detektívok, ktorý sa pýta, či sú dodržané jej zakladajúce žánrové pravidlá (*fair play*) a či je zároveň „napnutá“ miera variačnosti na najvyššiu možnú mieru (neočakávanosť a rafinovanosť riešenia a jeho dobrá vyargumentovanosť). Nehovorím nič o tzv. literárnych kvalitách. „Kvalita“ detektívky sa vždy odvíja *spätne*, od jej riešenia. Ak čitateľ detektívok číta hocijako literárne schopne vypracovanú detektívku, so sugestívnou atmosférou, nečakanými zvratmi atď., pokiaľ je riešenie stupídne, prípadne pokiaľ nie sú dodržané pravidlá *fair play*, detektívku sklamaný odloží. Detektívka nemôže byť „dobrá“ *len* z troch štvrtín (tých prvých). A naopak, rafinovane prepracovanej zápletke je čitateľ ochotný odpustiť aj naivné psychologizovanie o „temných hĺbkach pokrivenej osobnosti“ a akúkoľvek kostrbatú vetu. Nikdy však neodpustí tajnú chodbu a zatajenie stopy.

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

Ich azda najnotorickejší príkladom je Holmesova výpoveď v *Striebornom lysákoví* (Silver Blaze), o „tej divnej príhode so psom v noci“. Keď inšpektor odpovedá, že pes preda v noci nič nerobil, Holmes vraví: „To je práve tá divná príhoda“ (Doyle, 1958, s. 125). Znamená to, že strážny pes v maštali nešteká, a z toho „vyplýva“, že musel poznať páchatel'a, ktorý vnikol do maštale (z toho ešte ďalej „vyplýva“ v detektívnom mechanistickom reťazci príčin a dôsledkov, že páchatel'om je teda niekto z „domáceho“ okruhu ľudí, a nie neznámy páchatel' zvonku). Na tomto príklade možno dobre demonštrovať charakter detektívových (Holmesových) tzv. dedukcií (ktoré striktné vzaté nie sú, samozrejme, dedukciami). Tento záver vyplýva z danej propozície entymematicky, prostredníctvom *zamlčanej premisy*, ktorá je súčasťou všeobecnej kultúrnej encyklopédie každého z nás: strážny pes šteká či zaútočí na neznámeho človeka, ktorý vnikne v noci do jeho rajónu. A práve táto *entymematickosť* je aj charakteristickou vlastnosťou mnohých detektívnych inferencií. Platí pre ne, že „si často neuvedomujeme v plnom rozsahu to, aké logické vzťahy sme použili v konkrétnom prípade pri zisťovaní pravdivosti daného súdu pomocou empiricko-rozumovej metódy“ (Kraszewski, 1972, s. 21). Práve *vyhladať* v kultúrnej encyklopédii zmlčanú premisu, *spojiť* ju s danou indíciou prostredníctvom istého modelu úsudku (napr. implikácie alebo sylogizmu a pod.) a takto z nich oboch vyvodíť záver je veľmi častou prácou literárneho detektíva. Túto zmlčanú premisu detektív väčšinou ani neformuluje – tá plní skôr funkciu *presupozície* a navonok to vyzerá tak, *akoby* z propozície „pes v noci nešteká“ *priamo* vyplývala propozícia „páchatel'om bol niekto z domu“. Ako píše Lubomír Doležel, „ve väčšine prípadů vyvozování s pomocí presupozice vyjadřuje *znalosti o světě* (t. j. ecovský povedané, encyklopédiu, pozn. T. H.); logická procedura má kognitivní základ“ (Doležel, 2003, s. 177; *zvýr.* T. H.). Niekedy máva táto presupozícia exkluzívnejší charakter: napríklad detektív hovorí, že

jeho podozrenie vzbudilo, keď jedna postava odmietla vypiť štamperlík koňaku s odôvodnením, že má akúsi čudnú príchuť. Chemickým rozborom sa preukáže, že sa v alkohole nachádzal jed. Detektív však (zo svojej exkluzívnej encyklopédie) vie, že chuť koňaku by v takomto prípade prerazila chuť takéhoto konkrétneho jedu. Z toho (opäť entymematicky) „vyplýva“, že postava musela *vopred* vedieť o tom, že v jej pohári je jed, a teda vražedný útok proti sebe inscenovala sama. Čitateľ tu v zásade nemá šancu na rovnocennú inferenciu (a v *Striebornom lysákovi* ju, naopak, má – práve v tom je majstrovstvo tejto poviedky).

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

Môžeme tiež vidieť, že takéto „vyplývanie“ v detektívkach je veľmi odlišné od vzťahu skutočného logického vyplývania: vplyvný poľský logik Alfred Tarski píše, že pri pojme logického, čiže *formálneho* vyplývania, ide o „relaci, která musí být určena jedině formou vět, mezi nimiž platí; nesmí být tato relace žádným způsobem závislá na empirických znalostech a zvláště na znalostech předmětů, jichž se věta *X* a věty třídy *K* týkají. Relace vyplývání nemůže být dotčena nahrazením názvů označujících předměty, jichž se tyto věty týkají, názvy předmětů jiných“ (Tarski, 1967, s. 33). Správnosť, napr. dôkazov alebo odvodenia je závislá „výlučne na jejich struktuře, t. j. na jejich vnější formě“ (Tarski, 1969, s. 135). Pri budovaní deduktívnej teórie sa „chováme tak, jako by výroky byly konfigurace znaků zbavené jakéhokoli obsahu; každý důkaz bude nyní záležet v tom, že podrobíme axiomy nebo dříve dokázané teoremy sérii čistě vnějších transformací“ (Tarski, 1969, s. 136). Vzťah logického vyplývania je teda vzťahom čisto formálnym, *syntaktickým* (aplikáciou série formálnych transformácií na súbor axióm) – zatiaľ čo pri našom príklade detektívneho „vyplývania“ v *Striebornom lysákovi* išlo o inferenciu na základe *empirických znalostí o svete* (o správaní sa psa v konjunkcii s predpokladaným príchodom neznámej osoby). Pokiaľ vykonáme operáciu, k akej nás vyzýva Tarski, a nahradíme názov „*predmetu*“, ktorého sa toto „vyvodzovanie“ týkalo – namiesto názvu „pes“ komutačne dosadíme napríklad názov „krava“ alebo „králik“ –, tak uvidíme, že relácia údajného vyplývania bude *dotknutá*: krava alebo králik sa voči „neznámemu“ asi nebudú správať rovnako ako pes. Holmes by nemohol povedať inšpektorovi: „To, že králik v noci nič nerobil, je práve tá divná príhoda.“ Zároveň z charakteru detektívneho úsudku vidno, že v ňom „axiomy“ nie sú *vopred dané, postulované* (ako v deduktívnej teórii): fakticky vôbec axiómami nie sú, ale naopak – *vyhľadanie* zodpovedajúcej „axiomy“ (premisy, že pes by štekal na neznámeho votrelca) v labyrinte celej kultúrnej encyklopédie je kľúčovou časťou práce detektíva (a toto „vyhľadanie“ premisy je vďaka tomu rozsiahlemu horizontu, v ktorom ju treba hľadať, fakticky jej *nastolením*). Môžeme tu teda vidieť rozdiel medzi takouto detektívnou inferenciou, ktorá je abdukciou, a deduk-

ciou: „Pri deduktívnom dôkaze máme ako argumenty všeobecné pravidlo a zvláštny prípad, z ktorých, ako z premís sylogizmu, sa vyvodzuje pravdivosť tézy, predstavujúcej výsledok uvedenia zvláštneho prípadu pod všeobecné pravidlo“ (Strogovič, 1951, s. 268). Pri abdukcii – ktorá je v detektívkach najčastejšia, ako je to práve pri uvedenom príklade zo *Strieborného lysáka* – máme iba jedinú časť argumentu: zvláštny prípad (alebo, ako hovorí Peirce, „rematicky daný stav vecí“, Bense, 1980, s. 113). Druhý *argument*, všeobecné pravidlo, je práve tým, čo musíme v kultúrnej encyklopédii *vyhľadať* a nastoliť ako *hypotézu*, ako stávkku vsadenú do hry, stávkku, ktorá môže, ale nemusí vyjsť: „Vysvetlenie tejto triedy znakov (t. j. rematicky daného stavu vecí, pozn. T. H.) si vyžaduje určitú hypotézu, podmieňujúcu pochopenie tohto stavu vecí“ (Bense, 1980, s. 113). Už som viackrát hovoril o *rétorickom* charaktere takýchto detektívových inferencií (porov. Horváth, 2005a, s. 385 – 386). V tejto chvíli môžeme toto konštatovanie ešte rozšíriť. Detektívovo *vyhľadanie argumentu* z kultúrnej encyklopédie (nastolenie hypotetického pravidla abdukcie) spadá – v detektívovom vedení argumentácie – do tej časti „rečníckeho umenia“, ktorá sa v klasických rétorických teóriách nazýva *inventio* či *heurésis*, čiže vynachádzanie, objavovanie. V prípade detektívky ide o hľadanie argumentu, o abdukčné hľadanie pravidla, ktoré vysvetlí tento konkrétny prípad (v zapojení do celku ekonomie argumentácie riešenia). V *Rhetorica ad Herrenium* je *inventio* definované takto: „Invencia je schopnosť vynachádzať pravdivé alebo pravdepodobné veci, vďaka ktorým sa záležitosť bude javiť ako vierohodná“ (cit. podľa Ziomek, 1990, s. 78). Pravdepodobnou vecou je v prípade *Strieborného lysáka* encyklopedické pravidlo o štekani/neštekani psa. Takto „nájdenná vec“, pravidlo, vierohodne vysvetlí fakt, že pes neštekal. Avšak, samozrejme, predpokladom celej tejto abdukcie Sherlocka Holmesa je predovšetkým jeho *všímavosť*: *východiskom*, aby takúto abdukcii vôbec mohol vykonať, je jeho zameranie sa na „odstávajúci“ detail (Žižek), nehodiaci sa do rámca celej scény zločinu: že pes nič nerobil.

Ako budeme mať pri našom čítaní detektívneho žánru ešte príležitosť vidieť, falošné riešenia, nesprávne závery nebudú ani tak produktom „chýb myslenia“, „formálnych chýb usudzovania“ (Kraszewski, 1972, s. 30), nesprávnych odvodení (trebárs chybných figur sylogizmu), ktoré logika vyčerpávajúco opisala, ako skôr dôsledkom chybne nastolených premís („*mé závery vychádzajú z falošných premís*“, Pears, 2004, s. 466), čiže budú produktom „materiálnych chýb v usudzovaní“ (Kraszewski, 1972, s. 28) – tieto falošné riešenia teda budú následkom chýb vo fáze *inventio*. *Vyhľadať*, nastoliť a *usúvzťažniť* premisy, z ktorých bude treba pri riešení prípadu vychádzať – práve to je hlavnou zložkou práce literárneho detektíva: *odkiaľ začať? Čo s čím spojiť?* Ktorým vchodom vstúpiť do labyrintu záhady, aby sme z nej vyšli správnym východom riešenia? „Vec totiž nespočíva v tom, vykonať dedukciu, keď sú premisy už pripravené a usporiadané. Často máme veľkú zásobu dát a ešte len musíme odhaliť, ktoré spolu s ktorými môžu poslúžiť ako premisy“ (Zawadowski, 1966, s. 106). Nebude teda platiť výhrada voči aktom usudzovania, že neprinášajú nič nové, keďže závery už implicitne tkvejú v premisách. Výkon úsudku musí totiž *najskôr* rozhodnúť (v rétorickej fáze *inventio*), čo je premisou a s akou inou premisou sa má spojiť; rozhodnúť, akým spôsobom záver musí zároveň poslúžiť ako premisa pre nasledujúci úsudok a pod. Úsudok teda musí najprv *usporiadať* (v detektívke

„transfigurovať“) východiskové dáta. Po rétorickej fáze invencie, vynachádzania, prichádza na rad fáza usporadúvania, *dispozície* argumentačnej detektívovej reči.

Zároveň už stoická logika ukazovala, že cestou úsudkov možno dôjsť k *skrytému záveru* (v detektívke je ním vrahova totožnosť). Takéto úsudky nazývali dokazujúce, „ktoré zo zjavných (...) premís vyvodzujú niečo skryté“ (píše Sextus Empiricus, cit. podľa Gahér, 2000, s. 190) – napríklad: „úsudok ‚Ak pot preniká povrchom tela, potom jestvujú poznateľné (...) póry; pot preniká povrchom tela; teda jestvujú poznateľné póry‘ je dokazujúci, pretože jeho záver, totiž ‚teda jestvujú poznateľné póry‘ je skrytý“ (tamže). „Tento úsudok-schéma je odhaľujúci preto, lebo vopred sa uznalo ako pravdivé, že kvapalina nemôže prenikáť telom (jeho povrchom) bez pórov, čo je *racionálnou presupozíciou*“, píše František Gahér (2000, s. 192). V našom príklade v *Striebornom lysákovi* bola touto racionálnou presupozíciou premisa, že strážny pes „niečo robí“, keď ho v noci navštívi neznámy človek. Táto racionálna presupozícia musí byť predovšetkým nájdená (v akte *inventio*) v kultúrnej encyklopédii. Akt usudzovania, inferencia nám umožňuje „vyvodit' niečo nového z nejakých faktů a jejich souvislostí“ (Zich – Kolman, 1965, s. 107; zvr. T. H.). Na základe niečoho, čo pozitívne vieme (napr. zo skúsenosti, z empirického nahliadnutia a pod.), môžeme – pri dodržaní odvodzovacích pravidiel – vyvodit' niečo iné, čo sme skúsenostne nenahliadli. Toto je podľa Johna Locka práve funkcia rozumu: „Smysly a intuice nějak zvlášť daleko nedosahují. Největší úsek našeho poznání závisí na dedukcích a na zprostředkujících ideách“ (Locke, 1984, s. 366).

Dedukcia zároveň odvodzuje „ze všeobecných poznatků podrobnosti, pokud se dají odvodit rozumováním“, píše Emanuel Rádl (1926, s. 127), pričom uvádza viaceré príklady: „ze zákona o volném pádu můžeme na př. odvoditi pouhým počtem polohu, zrychlení, konečnou rychlost, proběhnutou dráhu padajícího tělesa po každou dobu“ (tamže). Cesta deduktívneho odvodenia od „všeobecných poznatků“ k „podrobnostiam“ teda nie je úplne zjavná a automatická a podrobnosti, ku ktorým pomocou nej dospievame, nie sú triviálne. Preto „by byla nesprávná domněnka, že snad dedukcí nelze objeviti nových poznatků. Tu nejde o novost či známost, nýbrž o způsob, jakým poznatku docházíme; dána-li jest na př. definice trojúhelníku, lze z ní dedukovati celou trigonometrii“ (tamže) – vlastne nič iné nehovorí Sherlock Holmes vo svojom debute *Štúdia v červenom*, v článku citovanom Dr. Watsonom: „Podľa kvapky vody (...) logik může uvažovat' o možnosti Atlantického oceánu alebo Niagarského vodopádu a nemusí ani jeden z nich vidieť, ani o jednom z nich počut'“ (Doyle, 1957, s. 16). Všimnime si: ide o *možnosť* (t. j. *hypotézu*), a nie o nevyhnutné odvodenie.

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

ovšem s jeho prací už setkal“ (Van Dine, 1995, s. 45 – 46). Táto analógia je viacsmerná: jednak sa tu ukazuje klasická (odvodená z romantizmu) výrazová koncepcia diela (ktorým môže byť rovnako zločin, ako aj obraz): do diela je vždy vpísaný *individuálny štýl* jeho stvoriteľa – čiže dielo je jeho výrazom a jednoznačne odkazuje k svojmu pôvodcovi (problematizáciu a teoretické podložie tejto tézy zaoberám In: Horváth, 2002, s. 313, 318, 323 – 324). Túto koncepciu detektív Philo Vance zrejme prevzal od klasického literárneho kritika, svojho tvorcu Willarda Huntingtóna Wrighta (čo bol pseudonym S. S. Van Dina). Ďalej je tu – v de Quinceyovskej línii – naznačená estetizácia zločinu a postoj detektíva k vražde je postojom estetickým (Philo Vance, okrem toho, že je amatérsky detektívny špecialista, je aj encyklopedicky vzdelaný snobský estét, trebárs aj zberateľ čínskeho porcelánu z doby Ming). Tretia línia tejto analógie je však v kontexte strategickej hry autor – čitateľ, vrah – detektív, najdôležitejšia a – v uvedenom citáte – aj najskrytejšia: vrah zavádza detektíva analogicky ako autor čitateľa. Modelový autor svojimi textotvornými operáciami chce – podobne ako vrah – skryť páchatel'a vraždy, zmiasť pátranie čitateľa.

Van Dinov text manipuluje modelovým čitateľom a vrahyňa detektívom tým smerom, aby Adu *postupne* vylúčil z podozrenia, keďže tá sa stala viacnásobnou obeťou vražedných útokov, pri ktorých unikla len o vlások (a raz bola strelená do chrbta, čo zdanlivo vylučuje, aby bola fyzicky schopná sama), a zároveň má na čas jednej vraždy neotrasiteľné alibi. Modelový čitateľ je v mechanizme textu predpokladaný (strategicky projektovaný) ako ten, kto skonštruje falošný možný svet (hypotézu), v ktorom je Ada vylúčená z podozrenia, možný svet, ktorý sa nekryje s fikčným svetom (detektívnym riešením), svetom fabuly. Ako už bolo povedané, text rafinovane projektuje toto vylúčenie Ady z podozrenia postupnými krokmi – a to takým spôsobom, že v prvom kroku na Adu najprv podozrenie obráti. (Podľa Chestertonovho návrhu, že „nejméně podezřelý má upadnout aspoň jednou v průběhu děje do těžkého podezření, z něhož má být dokonale očištěn, aby ho nakonec detektiv přece jen usvědčil“, Škvorecký, 1990, s. 121.) Obráti ho však na ňu jej nevlastná sestra Sibella vo svojom hysterickom nenávisťnom výstupe (čo toto podozrenie diskredituje), obviňuje Adu aj z pokryteckej pretváranky, no napokon si sama uvedomí absurdnosť svojho podozrenia, keďže Ada bola tiež ťažko zranená („Sibella jako by si poprvé uvědomila nesmyslnost svého obvinění“, s. 60). Ďalej je toto podozrenie diskreditované Sibellinými psychologickými indexmi: Sibella sa prejavuje cynicky, za zavraždenou sestrou netrúchli, priamo vraví, že ju neznášala. Jej atribúty v rámci opisu sú v danom kóde s negatívnou konotáciou – hlava hore (sebavedomie napriek tragédii), atletická postava (literárnej ženskej postave sa v roku 1928 odníma jej „esenciálna“ krehkosť a slabosť!), chladný pôvab, povýšený výraz, nádych krutosti na perách (s. 47). Na postavu Sibelly sú teda aplikované niektoré príznaky typu *femme fatale* s negatívnou konotáciou – osudová žena je totiž spojená so smrťou, je tá, ktorá vedie muža k smrti (porov. Horváth, 2000, s. 24 – 30). Tieto psychologické indexy sa podieľajú na konotovaní neurčitej podozrivosti Sibelly (neurčitej preto, lebo dôkazy proti nej nie sú). Zároveň je podozrenie odvracané Adinými psychologickými indexmi – sú jej predikované atribúty nevinnosti, krehkosti, bezbrannosti, dievčenskosti (prílišnej mladosti, neskúsenosti na taký rafinovaný zločin). Všetky tieto indexy, konštituujujúce osobu (skrytej) vrahyne, majú cha-

rakter masky, majstrovského hereckého výkonu („Byl zastřelen!“ vyhrkla Ada a hrůza jí zaplavila tvář“, s. 92; „Ada se zamračila, jako kdyby se úsilovně snažila připomenout si onu nezachytitelnou příčinu svého děsu“, s. 58). Masku si nasadzuje aj Sibella, jej cynizmus je však obranou proti ohrozeniu. Tieto masky sú teda reverzné: Sibella sa robí horšou, než je, Ada naopak. Všimnime si, že rozprávačská perspektíva (mlčanlivého rozprávača Van Dina, takého mlčanlivého, že je skoro až vyprávačom – rozprávačom, ktorý v deji nevystupuje – Vance ho síce občas oslovuje, ale Van Dine svoju nehodnú odpoveď skromne nikdy nezaznamenáva) sa dôsledne situuje na úrovni *javenia sa*, keď popisuje (interpretuje) výrazy tváří, indukujúce psychologický postoj („Ada sa zamračila, ako keby sa usilovne snažila pripomenúť si...“ – to isté „ako keby“ je tiež v citáte opisu postavy Sibelly). Diskurz poctivo naznačuje, že všetko môže byť aj inak, že medzi „byť“ a „javiť sa“ je ruptúra.

Samozrejme, otázka úspešnosti stratégie tohto textu (jeho manipulácie s čitateľom) závisí od faktu, či sú kódy čitateľa spoločné s kódmi textu, je závislá od miery tohto stotožnenia (či reálny čitateľ vkláza do roly modelového čitateľa naprojektovaného týmto textom). Veď tento text bol napísaný v istej vývinovej fáze detektívneho žánru, jeho transformácií – a teraz nejde ani tak o „historickosť“ tejto vývinovej fázy, ako skôr o mieru vtedajšieho vyčerpania *variálnych* možností žánru. Čitateľ so sofistikovanejšími kódmi (a opäť: nezávisle od jeho neskoršej historickej situovanosti, ale skôr v závislosti od jeho „sčítanosti“, rozsiahlejšej detektívkarkej „encyklopédie“ – rozsiahlejšej znalosti žánrových variácií, toposov, spôsobov riešení) do pascí textu nepadne, nebude hrať úlohu projektovaného modelového naivného čitateľa pre tento text (pre tento *prípád*) – ale bude skôr – na vyššej, ironickejšej úrovni ako *kritický* modelový čitateľ (porov. Eco, 2004, s. 87) – projektovať modelového autora, ktorý by ho chcel takýmto spôsobom dostať do pasce. Tento topos „nevinných“ diev a žien, ktoré ochraňuje hlavný hrdina (a Vance „bez-mocnú“ Adu naozaj chráni) a o ktorých sa šokujúco ukáže: „Bola to ona!“, bol frekventovaný v klasických detektívkach na prelome dvadsiatych a tridsiatych rokov (napr. Anthony Berkeley: *Záhada u Jeskyně milenců*, 1929 – preklad; James Hilton: *Bola to vražda?/Was it Murder?*, 1932), ale napokon už aj v poviedke Wilkieho Collinsa *Trpký kúsok* (The Biter Bit). Agatha Christie sa s týmto žánrovým kódom (toposom „najmenej podozrivého“) pohrávala už vo svojom debute *Záhadná udalosť v Styleskom sídle* (The Mysterious Affair at Styles, 1920), kde vrahom urobila postavu, na ktorú od začiatku padá najväčšie podozrenie, až sa zdá, že natoľko hlúpu vraždu predsa nemohla spáchať. Samotná Christie neskôr takto reflektovala svoj postup aplikovaný v debutovom románe: „Čo je podstatou dobrej detektívky? Musí byť priam očividné, kto je vrah, aj keď čitateľ z takého či onakého dôvodu o tom pochybuje, nazdáva sa, že vraždu spáchal niekto iný, hoci vraždu spáchal, pravdaže, práve ten očividný vrah“ (Christie, 1986, s. 263). Detektívka Agathy Christie sa pohybuje na dvoch strategických úrovniach: na prvej úrovni skrytý páchatel' proti sebe samému nastraží zjavné (falošné) indicie, aby potom, keď sa preukáže ich falošnosť, od seba odvrátil podozrenie. Detektív musí – na vyššej strategickú úroveň – prečítať túto nižšiu stratégiu: to, že niektoré indicie svedčiacie o vine danej osoby sú falošné, neznamená automaticky, že je daná osoba nevinná –, a musí hľadať *pravé* indicie proti páchatel'ovi. V klasickej detektívke je zväčša podozrenie atribútom,

ktorý je *cyklicky* pripisovaný jednotlivým postavám; atribútom, ktorý v sujetových transformáciách naratívneho bloku vyšetrovania *circuluje*. Kód detektívky umožňuje strategickú hru s očakávaniami modelového čitateľa: tak napríklad podozrenie nemusí byť ani v jednej transformácii sujetového priebehu pripísané jednej z postáv (taktó konštituujuúc toposovú figúru „najmenej podozrivého“), čo môže čitateľa navigovať smerom, aby danú postavu začal upodozrievať, myslieť si, že jeho protivník – autor chce uspať jeho pozornosť. Ale čitateľ sa preráta: táto postava nenadobudne atribút podozrenia práve z toho dôvodu, lebo je naozaj nevinná. Rovnako ako cirkuluje atribút podozrenia v sujetovom tkanive jedného textu (jednej detektívky), cirkuluje tiež vo vývinových transformáciách žánru: detektívny žáner sa snaží tento atribút nepripisovať „otrepaným“ typom vrahov, vyhýbať sa schémam a stovky ráz použitým klišé – ako je ono príslovečné „vrahom je záhradník“. (Hoci sa musím priznať, že aj keď som prečítal slušnú kôpku detektívok, ani jedného vraždiaceho záhradníka som v nich nenašiel... Je to krásny príklad na ono banálne klišé v kafkovskom zmysle, ktoré však *reálne* nemuselo byť použité ani jediný raz.) Pripisovanie atribútu podozrenia je pre detektívku charakteristické – ako píše Alewyn, „ak pre súd platí zásada: každý je pokladaný za nevinného, pokým sa nepreukáže jeho vina, tak pre vyšetrovanie – tému detektívneho románu – platí zasa opačne: každý je podozrivý, pokým sa nepreukáže jeho nevina“ (Alewyn, 1971, s. 391). Preto sa detektívka v transformáciách svojho sujetového priebehu snaží dokázať zdanlivú nevinu niektorých postáv.

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

Podstatné pre „rozbitie“ Adinho alibi pri prvej vražde (Júlie) – ktoré tvorí Adino postrelenie – sú indície: 1. že v izbách, kde boli v noci spáchané vraždy, sa svietilo. Svetlo bolo potrebné *len* pri Adinom samopostrelení – aby si dokázala presne zamieriť na správne miesto. V ostatných izbách sa svietilo iba preto, aby bol *zamaskovaný* podstatný fakt, že *sa svietilo práve v izbe Ady*. Tento fakt sa medzi ostatnými „svieteniami“ takpovediac rozpustí, singulárny prípad s jeho *zmyslom* sa rozpustí v (nainscenovanej, falošnej) sérii (čitateľ a detektív sú navigovaní k falošnej otázke: prečo sa svietilo v *každej* izbe, v ktorej bola spáchaná vražda). 2. Indícia, že Ada bola nájdená, ako leží pred zrkadlom. Bolo to preto, že len pri pozeraní sa do zrkadla sa mohla za svetla „správne“ postreliť do chrbta (porov. s. 243). 3. Indícia, že okno v Adinej izbe bolo otvorené. Tento fakt v konjunkcii s faktom, že snežilo, umožnil, aby sa Ada mechanicky zbavila revolveru, ktorým sa sama postrelila: revolver bol uviazaný na šnúre, ktorá trčala z okna a na jej druhej strane bolo závažie. Keď Ada pustila revolver, šnúra ho stiahla z okna von a tam ho zakryl sneh. Práve taktó nadobúda zmysel enigmatická výpoveď rozprávača zo začiatku, že „*nikdo*

dosud nepochopil, ba ani nevyužil súvislosť medzi neobvyklým počasím toho podzimu a osudnou tragédiou“ (s. 12). Ada si všetky spôsoby realizácie zločinov vzala z „manuálu“, ktorý použila opačne – z Grossovej *Príručky pre vyšetrojúcich sudcov*, ktorú si chodila tajne čítať do knižnice. My však nemusíme chodiť tak ďaleko a stačí nám zostať na teréne fikcie: rovnakým spôsobom bola spáchaná samovražda v Doylovom holmesovskom príbehu *Problém Thorského mosta* a neskôr tento „grif“ využila v jednej poviedke aj Agatha Christie.

Adino alibi na čas Rexovej vraždy – spolu s premisou, že vraždy pácha *jediný* páchatel – umožnilo Ade spätne i perspektívne si vytvoriť alibi pre ostatné vraždy (a teda detektív i modelový čitateľ boli navigovaní týmto nesprávnym smerom, aby Adu vylúčili z okruhu podozrivých – aby skonštruovali možný svet, v ktorom Rexa osobne zastrelil niekto s výnimkou Ady: tento možný svet sa teda nekryje so svetom fabuly). Pri vyvrátení tohto alibi hrala rozhodujúcu úlohu rozporuplná indícia, že Rex nemal na tvári výraz prekvapenia alebo strachu (na rozdiel od ostatných zavraždených), ako keby svojho vraha nevidel, v konjunkcii s indíciou, že ležal pred krbom. Tento znak (výraz Rexovej tváre) je pre Vanca indexom, že vrah nestál fyzicky pred ním, a teda Rex si nemohol uvedomovať, že v najbližšom okamihu bude zavraždený. Vysvetlením je vražedný mechanizmus, „systém smrtiaceho sejfú“, ktorý naň nastražila Ada. Keď ho telefonicky poslala do „súkromnej poštovej schránky“, išlo o otvárajúci sa falošný krb medzi izbami Ady a Rexa (na plániku sú ich izby situované vedľa seba, rovnako ako ich krby), kam Ada umiestnila revolver, ktorý vystrelil, keď Rex otvoril krb. Ako ho Rex pustil, krb sa zaklopil (mechanizmom pera). Dôležitý je detail pri obhliadke Rexovho tela: že ležal pred krbom a že mal „prsty sevrené, jako kdyby držely nějaký předmět“ (s. 134 – 135) – držal v nich totiž niečo ako páku krbu, ktorá sa mu vyšmykla, keď bol zastrelený a krb sa zaklopil. Ada ho teda poslala pred policajtni a Vancom na smrť. „Súkromnou poštovou schránkou“ teda nebolo strieborné ciborium (nádoba s vekom) na stole v hale, ako sa nazdával komorník Sproot (a týmto smerom nás text falošne navigoval). Čitateľovo (a Vancovo) podozrenie mal vzbudiť fakt, že Sproot spočiatku nevedel, čo by malo byť „súkromnou poštovou schránkou“, že musel vysloviť na túto tému domnienku (to bolo malé autorovo žmurknutie). Vance retrospektívne upozorňuje na nekoherenciu skutočnosti, že „Ada tehdy nevezala ten zdánlivě důležitý papír s sebou k Markhamovi. To, že to neudělala, nebylo ani logické, ani rozumné; a to mi tenkrát mělo být podezřelé“ (s. 252 – 253). Vzťah medzi znakmi v detektívke však nie je jednoznačný, analytický: pokiaľ by Ada nebola vrahom, mohlo existovať množstvo iných príčin, prečo ten papier nezobrala so sebou (napríklad panika mladého dievčaťa, ktoré Ada po celý čas hrala, spôsobila, že sa nespráva vždy „logicky“ a „rozumne“). Robert Champigny formuluje tento paradox detektívneho vyplývania a vyvodzovania: „Na vyjadrenie dojmu analytickej nevyhnutnosti by rozuzlenie hermeneutického príbehu (to je Barthesov termín – ide o príbeh s tajomstvom, pozn. T. H.) malo byť ekvivalentné matematickému riešeniu, derivovanému z axióm (sémantických pravidiel) a hypotéz (dáta). Avšak slová nie sú matematickými symbolmi a gramatika nie je logickým kalkuлом. V tomto ohľade sú podmienky detektívneho príbehu podobné podmienkam filozofickej eseje (...) filozofické závery nevyplývajú nevyhnutne z premis analytickej formy“ (Champigny, 1977, s. 35, 36). Riešenie býva skôr novou axiómou (tam

že). Do hry teda nevyhnutne vstupujú vzťahy mnohoznačnosti, vládnuce v teritóriu prirodzeného (neformalizovaného) jazyka, ako aj (a to v ešte väčšej miere) jazyka transformovaného dominanciou poetickej funkcie. Naratívne premisy môžu byť sponybné ambiguitou opisu – napríklad motív zvuku výstrelu v poviedke Johna Dicksona Carr *Neviditeľné ruky* (Invisible Hands, 1963; In: Carr, 1963) má funkciu *zamaskovať* prasknutie biča, ktorý je pravou vražednou zbraňou – oba zvuky sú zamenené prostredníctvom operácie *homonymnej* substitúcie (zvuk výstrelu namiesto prasknutia biča): a práve vzťahy homonymie a polysémie medzi znakmi musí formalizovaný jazyk vylúčiť.

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

Dôležitý pre riešenie greenovskej záhady je tiež rozporuplný fakt, na ktorý Vance upozorňoval už počas vyšetrovania, že „*nikdo v prvním patře výstřel neslyšel, ačkoli byli dveře na chodbu otevřené; zato Sproot dole v přípravně výstřel slyšel zřetelně*“ (s. 216): tento rozpor sa vysvetlí tým, že výstrel bol vystrelený pri otvorení krbu, ktorého komín viedol dole do prijímacej izby, kde bol ďalší krb. Takto sa zviazol zvuk výstrelu komínom ako cez zvukovod. „*Revolver vystřelil vlastně ve zdi, a tím se rána skoro úplně utlumila*“ (s. 254). (Tieto rozpory sú v detektívke vždy malými záhadami, ďalšími morfémmi tajomstva, ktoré sa kumulujú, zauzľujú zápletku ešte viac, a takýmto spôsobom vyvolávajú *nárast tajomstva* ako celku.) Kumuláciou morfémm tajomstva sa zápleтка komplikuje – a majstrovským ťahom detektívneho autora v segmente riešenia je, ak riešiaci motív „jedným ťahom“ vysvetlí *simultánne* viacero morfémm tajomstva (ako šachová „vidlička“, keď jedna figúra ohrozí jedným ťahom zároveň viacero súperových figúr) – tak ako vysvetľujúci motív strielajúceho mechanizmu revolvera, zabudovaného v krbe, *zároveň* vyvráti Adino alibi, rieši zdanlivú „nemožnosť“, aby Ada spáchala vraždu; vysvetľuje, prečo bolo výstrel počuť dole v prípravni, a nie na poschodí; vysvetľuje Rexov neutrálny výraz tváre v čase smrti: Rex si neuvedomil (v predsmrtnom záblesku poznania), čo sa stalo (nevidel pred sebou vraha, smrtiaci sejf ho zabil úplne nečakane).

Riešenie je teda do značnej miery *technické*. Grif „smrtiaceho krbu“ bol neskôr Johnom Dicksonom Carrom kanonizovaný v *Troch rakvách* (The Three Coffins, 1935) ako jeden z variantov (č. 3) zločinu v zamknutej miestnosti (porov. Carr, 1979, s. 648) – u Van Dina môže ešte aj neskoršieho čitateľa zmiasť fakt, že motív mechanického zariadenia, ktoré zabíja, sa v tomto prípade *neviaže* s motívom zamknutej miestnosti (nenaštoľuje sa ako problém, ako sa vrah dostal do miestnosti a ako z nej mohol uniknúť). Do

miestnosti totiž *mohol* vojsť hocikto z prítomných v dome (a nakoniec – paradoxne – zabíja práve ten, kto v dome prítomný *nebol*). Takže tu nachádzame motív paradoxného prevrátenia (ktoré detektívka počas svojho vývinu tak rada používa), onej *transfigurácie*, o ktorej hovorí Robert Champigny: v tomto prípade nie je vrahom ten, kto nemá alibi, ale práve naopak, je ním *jediná* osoba, ktorá alibi má (detektív teda musí vyvrátiť toto jej „nepriestrelné alibi“).

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

Samozrejme, kritický čitateľ si všimne, že vo vyšetrovaní dochádza k viacerým absurditám: napríklad k prehliadke (údajne zamknutej a nepoužívanej) knižnice, tejto trinástej komnaty vraha, dochádza v pozoruhodne neskorej fáze vyšetrovania – a pritom polícia v dome hľadá revolver, z ktorého sa strelalo! V knižnici by si mohol Vance trochu skôr prečítať manuál Adinho samozranenia, ako aj zistiť, že knihy študuje vrah, že knižnica nie je až taká nepoužívaná... No to by sa detektívny román zredukoval na poviedku a prišli by sme o zopár mŕtvol. Možno Raymond Chandler nemal na mysli len snobizmus Phila Vanca, keď ho nazval pravdepodobne najväčším oslom spomedzi hrdinov klasickej detektívky. Práve takejto kritike – absurditám vo vyšetrovaní – podrobil „drsno-školový“ Chandler detektívku klasickej školy A. A. Milna *Tajomstvo Červeného domu* (The Red House Mystery, 1922) vo svojej polemickesej eseji *Jednoduché umenie vraždy* (The Simple Art of Murder, 1944): napr. nie je preverená totožnosť mŕtvoly, nie sú predvolaní svedkovia istého okruhu – prosto z toho dôvodu, že „celý príbeh by se tím zhroutil“ (Chandler, 1976, s. 13). Jednoducho, pokladajme „oslovstvo“ niektorých klasickej detektívky za retardačný prostriedok – ako sujetu, tak aj detektíva...

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

Teoreticky *mohol* vraždu spáchať aj sluha Sproot, aj Sibella, aj Mannheimová, aj slúžka, ba dokonca aj Von Blon (vtedy by nainscenované stopy v snehu boli skutočné),

pretože nikto z nich nemal na čas vražd alibi (a predtým, než boli zavraždení, spadali do okruhu podozrivých aj Chester, Rex a pani Greenová). Avšak ak by vraždil ktokoľvek z nich, nebolo by potrebné *zapálené svetlo* v izbách (to bolo preto, aby sa Ada mohla postreliť) a tento fakt sa spájal s faktom, že Ada ležala pred zrkadlom (čo bolo spolu so zažatým svetlom napokon indexom samopostrelenia), a s faktom, že Rex ležal pred krbom (susediacim s krbom v *Adinej izbe*) a na tvári nemal výraz prekvapenia ani hrôzy. Hypotéza – že Ada je vrahyňa a Rex bol zabitý pomocou „smrtiaceho sefju“ – vysvetľuje *všetky* tieto fakty (morfémy tajomstva) *zároveň*. Vo Van Dinovom románe máme niečo ako „holistický“ spôsob riešenia – nie prostredníctvom série previazaných úsudkov (kde záver jedného úsudku sa stáva premisou nasledujúceho až po záver konečný: „vrahom je X“), prostredníctvom ktorých detektív *vyvodí* a v lepšom prípade aj *dokáže* identitu vraha (tak to býva v tých najlepších prípadoch u Elleryho Queena), ale tu *jedna* nastolená hypotéza vysvetlí *všetky* morfémy tajomstva, a preto je správna (Vance hovorí, že hľadá vo všetkých indíciách, stopách, záhadných činoch istý *jednotiaci vzor*): verifikuje ju napokon motív prichytenia vraha pri čine, pri poslednom pokuse o vraždu – avšak prichytený je vďaka tomu, že ho detektív *už* odhalil svojim úsudkom a *predpokladal*, na ktorom mieste sa o ďalšiu vraždu pokúsi: vrah už bol *lokalizovaný* v možnom svete detektívovej hypotézy, ktorý sa prekrýva s fikčným svetom zápletky (Van Dine tu teda dodržiava svoje vlastné piate pravidlo, že „páchateľ musí byť nájdený logickými dedukciami – a nie náhodou“, Škvorecký, 1990, s. 56). Máme tu analogický „holistický“ typ riešenia ako v Doylovej poviedke *Dobrodružstvo Krvavej bučiny*. Riešenie je, ako už o tom bola reč, transfiguráciou, „preobrazením“, premiestnením – pričom na tento konkrétny prípad možno aplikovať Champignyho tvrdenie, že „prekvapujúce riešenia sa dosahovali prostredníctvom konjunkcie zdanlivo inkompatibilných funkcií: vraha a obete, vraha a detektíva, vraha a detektívovho spoločníka“ (Champigny, 1977, s. 109) – tu máme ten prvý prípad. Preskupenie znakov v riešení je v takýchto prípadoch *prevrátením* znakov zo zauzlenia (záhady) – obeť, proti ktorej smeroval vražedný útok (Ada), sa ukazuje byť vrahom, podobne ako v detektívke Agathy Christie *Nebezpečenstvo v dome pri útese* (Peril at End House), kde je údajná vražda z omylu (má byť zavraždená mladá dáma, ale omylom je zabitý jej bratranec) prevrátená na cieleňú vraždu: mladá dáma zavraždila svojho bratranca a inscenovala proti sebe vražedné útoky. Azda najinštruktívnejšou a veľmi jednoduchou ukážkou tejto transfigurácie, doslovného *prevrátenia*, je – v jednej detektívke Agathy Christie – motív zrkadlového odrazu: postava vidí z postele iniciály na župane vraha, avšak neuvedomí si, že ich vidí prevrátené v zrkadle. Hercule Poirot teda musí v riešení obe písmená transfigurovať, prevrátiť, aby dospel k iniciálam skutočného vraha.

K frapantnej transfigurácii dochádza, ak sa napríklad v riešení ukáže, že bola falošne určená totožnosť obete, ako trebárs v *Záhade americkej pištole* (The American Gun Mystery, 1933) Elleryho Queena (čo je dosť frekventovaný postup v riešení v klasickej detektívke) – potom, samozrejme, všetky dovtedajšie inferencie vychádzali z nesprávnej premisy a riešenie je doslova *prevrátením* všetkých dovtedajších hypotéz. Analogický prípad nastáva, ak je falošne určený motív vraždy – napríklad v *Záhade Egyptského kríža* (The Egyptian Cross Mystery, 1932) tiež od Elleryho Queena – to, čo sa *javí* ako rituálna pomsta, keď vrah pribíja svoje bezhlavé obete na kríž, je *maskovaním* racionálne motivo-

vanej a naplánovanej vraždy pre dedičstvo. Ten, kto bol predpokladaným neznámym vrahom, bol sám usmrtený ako prvý. Oba spomenuté queenovské prípady majú teda ako spoločný invariant nastolenie nesprávnej premisy, východiska vyšetrovania. A tu máme záverečné obrátenie, transfiguráciu: všetky rituálne prvky (telo obete pribité na totemový kôl, krvou napísané T atď.) „byly rozsety po scéně zločinu jen proto, aby zakryly fakt, že byla odseknuta hlava. Nejvýznamnější část těla byla odstraněna, a tím i možnost zjištění totožnosti“ (Queen, 1997, s. 357) – toto bola pravá príčina, prečo boli zavraždeným odseknutú hlavu. Motív odseknutia hlavy bol teda opäť (fabulačne) homonymný, pričom jeho zjavná a falošná príčina mala vytvoriť dojem rituálneho vraždiaceho šialenca (podobne ako vo *Vraždách podľa abecedy* Agathy Christie, kde abecedná séria mien zavraždených maskuje jedinú vraždu osoby, o ktorú išlo, a takto „stvorí vraždiaceho šialenca“, Christie, 1965, s. 223). Takže zmysel týchto „motívov T“ je v mátení a maskovaní – ako analyzuje takýto postup Slavoj Žižek v jednom holmesovskom pastiši Arthura Conana Doylea a J. D. Carra – jediný zmysel takéhoto maskovacieho motívu „spočíva v tom, aby si iní mysleli, že má zmysel“ (Žižek, 2003, s. 90). Detektív musí „dať do zátvorky“ zjavný absurdný význam takýchto stôp (porov. Žižek, 2003, s. 89) a spýtať sa, *cui bono*: kto má finančný prospech zo smrti danej osoby – bez ohľadu na to, že jej mŕtvoľa bola pribitá na totemový kôl a obklopená rituálnymi znakmi. Podobný zmysel – spomeňme si – mal vo *Vyvráždení rodiny Greenovcov* motív svietiaceho svetla vo všetkých izbách, kde došlo k vraždám, keď predsa svetlo bolo potrebné len v jednej z nich.

Na druhej strane – detektív sa vždy musí rozhodnúť: ide o „maskováciu stopu“ alebo má zdanlivo absurdná stopa nejaký zmysel pre riešenie prípadu? V detektívke Ivana Marka *Vrah přichází pozdě* (1948) nebolo vrahovo zdanlivo absurdné odstraňovanie zelenej škvrny od farby na mieste činu maskovacím ťahom (a pritom mohlo byť – mohol to urobiť len na to, aby si nad tým polícia lámala hlavu, aby odviezol pozornosť iným smerom), ale bolo vysvetliteľné pomocou abdukcie – a poukazovalo na totožnosť vraha (vrah bol farboslepý a škvrnu zelenej farby pokladal za krv). Rozdiel medzi oboma prípadmi je ten, že v Queenovom „T“ a v „abecedných vraždách“ Christie išlo o nainscenované, falošné stopy, strategicky vyprodukované páchatelom len preto, aby zmiatli vyšetrovanie (a na vyššej úrovni literárnej komunikácie, aby text zmiatol projektovaného modelového čitateľa), zatiaľ čo v Markovom prípade išlo o skutočnú, neintencionálnu stopu, ktorú vrah nevedomky, nechcene zanechal ako šifru svojej totožnosti. Rozhodnúť medzi týmito dvoma typmi stôp – o aký typ v danom konkrétnom prípade ide – môže len detektív, ktorý nastolí celkovú hypotézu a v rámci nej sa ukáže zmysel (intencionálny, nainscenovaný *verzus* neintencionálny, poukazujúci správnym smerom) daného indexu, danej stopy.

Tieto podivné, desivé, absurdné stopy – kým nie sú vysvetlené v segmente riešenia – indikujú, ako hovorí Jordan Chimet, skrytý život vecí, ich odvrátenú temnú stránku, ktorú do nich infiltruje práve zločin (porov. Chimet, 1984, s. 33). Práve takto je produkovaná hrôza v detektívnom žánri: „Všetchno žije súčasne ve dvou různých hypostazích v téže struktuře. Předmět se představuje jednak ve své obvyklé, známé a všemi akceptované podobě a jednak v podobě změněné, nadměrné a obdařené zneklidňujícím posláním, které ji vyjímá z její řady a vkládá do řady cizí, vzdálené“ (Chimet, 1984, s. 39). Všedná vec sa stáva usvedčujúcou stopou – a naopak, podivná, desivá vec je racionálne vysvetle-

ná a zbavená akýchkoľvek zvyškov hrôzy: totižto aj tá najdesivejšia záhada v detektívke (na rozdiel od hororu a fantastiky) je v poslednej inštancii založená na ne-záhade. A neodhaľuje to žiadny postštrukturalistický literárny vedec, ale samotný fikčný detektív – Chestertonov otec Brown: „Každý inteligentní prestupek se však v poslední instanci zakládá na jediném velice prostém faktu – na faktu, který sám o sobě není záhadný. Jeho zastřením dochází k mystifikaci a odvrácení lidského myšlení opačným směrem...“ (cit. podľa Chimet, 1984, s. 49). Záhadný rituál u Elleryho Queena, ako aj šialenstvo abecedného vraha sú *maskovacími znakmi* racionálneho zločinu pre majetok. Vraždy páchané – v zjavnom pláne – podľa infantilných detských riekaniak ako v *Desiatich malých černoškoch* (Ten Little Niggers, 1939) Agathy Christie či v *Kráľovskom vraždení* (The Bishop Murder Case, 1929) S. S. Van Dina (detské riekanky boli v detektívkach obľúbené hlavne v tridsiatych rokoch 20. storočia, porov. Champigny, 1977, s. 112) nie sú nikdy páchané *pre* tieto detské riekanky, ale séria riekaniak sa takpovediac *paralelne* „pripína“ na sériu vrážd, tvoriac takto maskujúcu stopu. Maskovacie stopy (vytvárajúc podivný/desivý, pretože nepochopiteľný „zjavný plán“) zahaľujú pravdu zločinu, ktorá sa týmto *presúva* do skrytého plánu. Samotný „skrytý plán“ však v sebe žiadnu záhadu neskrýva: naopak, záhada je mu imputovaná, dodaná, aby ho zahalila, to ona mu dodáva odór tajomna a šialenstva.

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

„24. Rex v pokoji vedle Ady říká, že výstřel (kterým bola postrelená Ada, pozn. T. H.) neslyšel“ (s. 214); „78. Ada vypovídá, že se jí Rex svěřil, že slyšel z jejího pokoje výstřel a že slyšel i jiné věci, které se bojí říci. Ada rovněž žádá, aby Markham Rexe vyslechl“ (s. 217). Tieto dva body sa vo vzájomnom vzťahu sponchyňujú – a z hľadiska riešenia (holistickej hypotézy) ich vzťah preukazuje falošnosť Adinej výpovede.

Alebo body v usporiadaní 44, 92 a 9:

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

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

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

Bod 92 čítaný cez prizmu bodu 44 znamená spochybnenie výpovede Mannheimovej (taký je jeho *zmysel*), a to, že pani Mannheimová vtedy nemusela byť v hale, ale chráni Adu, keď sa tá ocitla v úzkych (pretože sa dokázalo, že *nemohla* vidieť v hale ochrnutú pani Greenovú). Bod 9 sa s bodom 92 viaže prostredníctvom postavy pani Mannheimovej, ktorá patrí do temnej minulosti Tobiasa Greena a v konjunkcii s bodom 44 potom tento motív temnej minulosti zasahuje i Adu: temná minulosť Tobiasa, Mannheimová ako jej súčasť, Ada adoptovaná Tobiasom, vzťah Mannheimovej k Ade – výsledkom konjunkcie týchto motívov je: Ada ako súčasť temnej Tobiasovej minulosti. Z konjunkcie daných bodov síce logicky nevyplýva skrytá skutočnosť, že Ada je Mannheimovej dcérou a že ju Tobias Green práve preto adoptoval (a teda musí byť Mannheimovej, resp. jej manželovi – otcovi Ady – niečo dlžný), ale tieto body vo svojej konjunkcii túto skrytú skutočnosť *indikujú, naznačujú* – a to práve vtedy, ak sa na ne uplatní už spomenutá holistická hypotéza (že Ada je vrahom). Z hľadiska dobového kódu vedenia o dedičnosti (ako som ho stručne načrtol vyššie) potom Mannheimovo otcovstvo deleguje na postavu Ady *vrodene* zločinecké sklony (takto sa konštituuje jedna z motivácií vražd). Ďalšou dostatočnou motiváciou Adiných vražd sa ukazuje byť rodinné dedičstvo a v prípade Sibelly aj jej vzťah s Von Blonom, do ktorého sa Ada (ako vyplýva z náznakov v texte) zamilovala.

Na tomto mieste sa dostávame k ďalšej kategórii stôp a dôkazov v detektívke: podobne ako je chronotop detektívky striktné mechanistický (Croftsov inšpektor French zostavuje tabuľky časových údajov a hľadá sekundy, cez ktoré by mohol prekĺznúť vrah, čo má zdanlivo alibi – každá sekunda musí byť takpovediac „obsadená“ istou činnosťou a istá činnosť *vždy* zaberá istý *verifikovateľný minimálny* počet sekúnd), ako je tento chronotop takpovediac usporiadaný v súradnicovej sústave (vzdialenosť parapetu od okna, možnosť vidieť z okna istým smerom, osvetlenie alebo šero a pod.), tak je striktné mechanistická aj psychológia (kód psychológie postáv). Takýto psychologický typ postavy nemohol spáchať takýto typ vraždy; krutosť postavy voči zvieraťu indikuje jej surovosť voči ľuďom či zvrhlosť, sadizmus (porov. Škvorecký, 1990, s. 120) a pod. Preto môžu mať tzv. psychologické inferencie v detektívke rovnakú „tvrdosť“ ako trebárs materiálne dôkazy. Správne píše Jan Cigánek: „Obsah důkazového úsudku čerpá v detektivce z logiky i psychologie“ (Cigánek, 1962, s. 305). Ak postava omdlela, keď sa pichla ihlou do prsta a vytekla jej z neho kvapka krvi (a pravosť tohto omdletia zároveň *overil* miestny lekár, ktorý sa akurát zhodou okolností nachádzal v miestnosti a ktorý nemá prečo klamať), *nemôže* mať na svedomí krvavé jatky v knižnici sira Charlesa. (Pars pro toto: „*Neboť kdo surově ubil sedmého kocoura? (...) mohla to udělat buď oběť, nebo vrah. Ovšem Eufémie (obeť, pozn. T. H.) to udělat nemohla, protože kocoura někdo zabil v koupelně, a Eufémie byla ochrnutá. Ale kdyby vrahem byla Sára, byla by mohla takto surově zabít kocoura ona, která měla tak ráda kočky? Nepředstavitelně*“, Queen, 1967, s. 351.) I keď Van Dine vo svojom treťom pravidle pre písanie detektívok vykázal lásku za dvere tohto ctihodného žánru – ako vidíme na postave Ady, aj v ľadovo chladnom svete Van Dineovej detektívky je láska ešte možná: ak totiž spolutvorí *motív činu*. Agatha Christie využila čisto „psychologickú dedukciu“ v románe *Karty na stole* (Cards on the Table, 1936), kde v prípade *úplne* absentujú materiálne stopy. Počas partie bridžu je vo vedľajšej miestnosti zavraždená obeť bodnutím noža. Štyria hráči sú zároveň štyrmi podozrivými.

Hercule Poirot analyzuje *spôsob hry* jednotlivých hráčov, pričom ten mu napovedá, ktorý z nich mohol vraždu spáchať: vraždíme rovnako, ako hráme karty – vrah odvážne blufuje a riskuje rovnako pri vražde, ako aj pri kartovej hre (porov. Christie, 2002, s. 211). Psychologický rukopis odkazuje k páchatelovi, „autorovi“ rovnako pri kartovej hre, ako aj pri vražde, pričom oba rukopisy sú si navzájom homologické. Pri zápise bridžového skóre si Poirot všimne jeden záväzok na veľký slem: vysloví hypotézu, že takto chcel vrah upútať pozornosť ostatných k hre a že teda práve počas tejto partie vraždil. Zároveň si zistí, ktorý z podozrivých bol počas partie tichým hráčom. Poirot si tiež nechá od jednotlivých podozrivých opísať miestnosť, v ktorej hrali – a všimne si, že postava, ktorá bola veľmi vnímavá voči detailom pri opise izby (z čoho vyplýva jej všímavosť voči detailom všeobecne), si nepamätala takmer nič z priebehu bridžovej hry: z tohto významuplného *rozporu* Poirot vyvodzuje, že sa ten večer v duchu zaoberala niečím iným (vraždou). Jednu osobu, ktorá mala príležitosť spáchať vraždu, Poirot vylučuje, pretože by – podľa psychologického portrétu – nedokázala spáchať zločin vyžadujúci okamžitú improvizáciu (porov. Christie, 2002, s. 210): pri kartovej hre totiž neimprovizovala ani trochu. Vidíme teda, že v detektívke tzv. psychologické indicie *vedú* k jednoznačným záverom rovnako isto ako materiálne stopy.

LITERATÚRA

- ALEWYN, Richard: *Anatomie des Detektivromans*. In: VOGT, J. (Hrsg.): *Der Kriminalroman*. Zv. II. München : Wilhelm Fink Verlag, 1971.
- BARTHES, Roland: *S/Z*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 1999.
- BARTHES, Roland: Úvod do štruktúrálnej analýzy vyprávění. In: *Znak, štruktúra, vyprávění*. Brno: Host, 2002.
- BARTNICKI, Roman: *Ewangelie w analizie strukturalno-semiologicznej*. Warszawa : Akademia teologii Katolickiej, 1992.
- BARTOSZYŃSKI, Kazimierz: *Teoria i interpretacja*. Warszawa : PWN, 1985.
- BERKELEY, Anthony: *Případ otrávené bonboniery*. Praha : Mladá fronta, 1966.
- BENSE, Max: *Świat przez pryzmat znaku*. Warszawa : PIW, 1980.
- BOILEAU-NARCEJAC: *Der Detektivroman*. Neuwied und Berlin : Luchterhand, 1967.
- CARR, John Dickson: *The Men Who Explained Miracles*. Victoria : Penguin Books, 1966.
- CARR, John Dickson: *3 x Záhady starého Londýna*. Praha : Odeon, 1979.
- CIGÁNEK, Jan: *Umění detektivky*. Praha : Státní nakladatelství dětské knihy, 1962.
- DOLEŽEL, Lubomír: *Heterocosmica*. Praha : Karolinum, 2003.
- DOYLE, Arthur Conan: *Pes baskervillský (Výber z noviel)*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1957.
- DOYLE, Arthur Conan: *Poklad z Agry (Výber z noviel)*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1958.
- EBERHARTOVÁ, Mignon Gregory: *Kým chorý spal*. Bratislava : Smena, 1968.
- ECO, Umberto: *Lector in fabula*. Warszawa : PIW, 1994.
- ECO, Umberto: *Meze interpretace*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2004.
- GAHÉR, František: *Stoická sémantika a logika*. Bratislava : STIMUL, 2000.
- HAGEN, O. A.: *Who Done It? A Guide to Detective, Mystery and Suspense Fiction*. New York & London : R. R. Bowker Company, 1969.
- HORVÁTH, Tomáš: Cherchez la femme, najlepšie fatale. In: *Rak*, roč. 5, 2000, č. 4, s. 24 – 30.
- HORVÁTH, Tomáš: *Rétorika histórie*. Bratislava : VEDA, 2002.
- HORVÁTH, Tomáš: Edgar Allan Poe a detektívka: nová konfigurácia starého a jej variácie. In: *Slovenská literatúra*, roč. 52, 2005, č. 3, s. 176 – 212.

- HORVÁTH, Tomáš: Kriminálna genealógia detektívky. In: *Slovenská literatúra*, roč. 52, 2005a, č. 6, s. 377 – 393.
- CHAMPIGNY, Robert: *What will have Happened*. Bloomington : Indiana University Press, 1977.
- CHANDLER, Raymond: *Poslední útočiště*. Praha : Odeon, 1976.
- CHESTERTON, Gilbert Keith: Preface. In: MASTERMAN, W. C.: *The Wrong Letter*. London : Methuen & Co. LTD., 1934 (1926).
- CHIMET, Jordan: *Hrdinové, fantomy, myši*. Praha : Vyšehrad, 1984.
- CHRISTIE, Agatha: *Vraždy podľa abecedy*. Bratislava : Smena, 1965.
- CHRISTIE, Agatha: *Mój životopis*. Bratislava : Smena, 1986.
- CHRISTIE, Agatha: *Vražda v Orient-expresu*. Praha : Knižní klub, 1994.
- CHRISTIE, Agatha: *Karty na stole*. Praha : Knižní klub, 2002.
- JARZĘBSKI, Jerzy: *Gra w Gombrowicza*. Warszawa : PIW, 1982.
- KRASZEWSKI, Zdzisław: *Metodologia filozofii*. Warszawa : PWN, 1972.
- LASIĆ, Stanko: *Poetyka powieści kryminalnej*. Warszawa : PIW, 1976.
- LEROUX, Gaston: *Tajomstvo žltej izby*. Bratislava : Smena, 1971.
- LOCKE, John: *Esej o lidském rozumu*. Praha : Svoboda, 1984.
- MARK, Ivan: *Vrah přichází pozdě*. Praha : Nakladatelství B. Stýblo, 1948.
- NÜNNING, Ansgar (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno : Host, 2006.
- PROPP, Vladimír: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany : H & H, 1999.
- QUEEN, Ellery: *Záhada sedmi černých koček*. In: *Jedenadvacet detektivů*. Praha : Odeon, 1967.
- QUEEN, Ellery: *Tři případy a Ellery Queen*. Český Těšín : Oddych, 1997.
- QUEEN, Ellery: *Tři případy Ellery Queena a Jima Laytona*. Český Těšín : Oddych, 1999.
- RÁDL, Emanuel: *Moderní věda*. Praha : Čin, 1926.
- RODELL, Marion: *Mystery Fiction*. New York : Hermitage House, 1952.
- SCOTT, Sutherland: *Blood in their Ink*. London – New York – Toronto : Stanley Paul and Co. LTD, 1973 (1953).
- STROGOVIČ, Michail: *Logika*. Bratislava : Štátne nakladateľstvo, 1951.
- SYMONS, Julian: *Bloody Murder*. London : Faber and Faber, 1972.
- ŠKVORECKÝ, Josef: *Nápady čtenáře detektivek*. Praha : Nezávislé tiskové centrum, 1990.
- TARSKI, Alfred: O pojmu logického vyplývání. In: *Teorie modelů a modelování*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1967.
- TARSKI, Alfred: *Úvod do logiky a metodologie deduktivních věd*. Praha : Academia, 1969.
- TISCHNER, Józef: *Filozofia dramatu*. Paris : Éditions du Dialogue, 1990.
- VAN DINE, S. S.: *Vyvráždění rodiny Greenů*. Praha : Odeon, 1969.
- VAN DINE, S. S.: *Vražda Alvina Bensona*. Praha : Naše vojsko, 1995.
- ZAWADOWSKI, Leon: *Lingwistyczna teoria języka*. Warszawa : PWN, 1966.
- ZICH, Otakar – KOLMAN, Arnošt: *Zajímavá logika*. Praha : Mladá fronta, 1965.
- ZIOMEK, Jerzy: *Retoryka opisowa*. Wrocław – Warszawa – Kraków : Ossolineum, 1990.
- ŽIŽEK, Slavoj: *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*. Warszawa : Wydawnictwo KR, 2003.

Štúdia je 3. kapitolou rozsiahlejšej štúdie „Model detektívneho žánru“ a je výstupom individuálneho grantu *Detektívny žánr – model a história žánru*. VEGA 2/4107/26. Riešiteľ Mgr. Tomáš Horváth, PhD.

SUMMARY

The author of the article analyses a classical type of a detective story written by S. S. Van Dine *The Greene Murder Case* (1928). He uses it as a reference and representative text (as a "textbook of generic grammar") indicating all the formulated genre, referring also to generic variations in other texts. The description of the characters already in static characteristic introduces elements of iteration, repeating on the successive axis of the text and they form that way a stable characterisation of a hero. In the focal narrative sequence of solution there are two types of a motif set in confrontation: sujet distribution of enigmatic motives without their sense and correct arrangement of motives (their sense in encomia of a secret solution). The detective has to deduce it from enigmatically distributed data through his own mechanism of judgement. In the Van Dine novel a holistic type of problem shooting operates: one introduced hypothesis explains "in one move" all morphemes of the secret and that is why it is correct. (If whoever else murders except of the right murder, it will not be necessary to let the lights switched on in all the rooms, the woman, a murder, would not be found in the lit up room shot in front of the mirror just because to be able to shoot herself etc.) We show strategies of the text through which a model reader is deceived to construct incorrect possible world of the own hypothesis and also to construct an incorrect possible world in the hypothesis excluding a real perpetrator from the list of suspicious persons. As an illustration we use an example from famous Holmes' solution concerning a dog in the short story *Silver Blaze* and we model process of abduction and entymematic inference that produces the resolution: the detective looks up in the cultural encyclopaedia hidden premise (that a guarding dog barks or attacks an invader) and he connects it with actual indicia (the dog did not respond the right way), due to it he brings hypothesis: the dog must know the perpetrator.